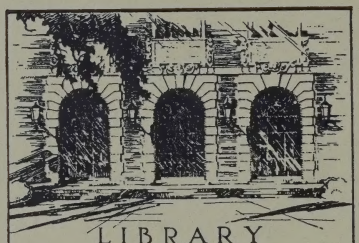
OAK ST. HDSF



LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS

780.5
Au
v. 6-10

The person charging this material is responsible for its return to the library from which it was withdrawn on or before the **Latest Date** stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

FEB 2 8 1977
FEB 2 2 1984
MAY 1 4 1984
JUN 4 1984
OCT 2 0 1987
NOV 0 7 1987
NOV 2 1 1994
OCT 2 5 1994

L161—O-1096

DER AUFTAKT

MUSIKBLÄTTER
FÜR DIE TSCHECHOSLOVAKISCHE REPUBLIK

CHEFREDAKTION Dr. ERICH STEINHARD

SECHSTER JAHRGANG

1926

VERLAG DEUTSCHER MUSIKPÄDAGOGISCHER VERBAND PRAG

„Auftakt"

INHALTSVERZEICHNIS
1926

Aber Dr. Adolf:	Alte Klaviermusik	61
Adameck Dr. Raimund:	Hindemith, Kaminsky Schulz-Dornburg und die Laienmusikbewegung	201
Anonym:	Reform des Musikunterrichtes in Preußen	55
—	Der moderne Klavierbau in Europa	109
—	Brief über den Leierkasten	177
—	Berühmte Drehorgelspieler	187
—	Jazz-Mosaik	225
Baresel Alfred:	Jazz als Rettung	213
—	Křeneks „Orpheus"	223
Bjelaijeff Prof. Viktor:	Die russische und polnische Klavierkomposition	97
Bunzl-Federn Julius:	Eine automatische Notenschreibmaschine	186
Coeuroy André:	Musikwissenschaft in Frankreich im Jahre 1925	19
—	Romanische Klaviermusik	93
—	Die Romantik des Jazz	218
Deutsch Dr. Leonhard:	Die Klavierkomposition in Mitteleuropa seit dem Weltkrieg	73
Evans Edwin:	Zeitgenössische englische Klaviermusik	91
Hába Alois:	Die endgültige Lösung des Problems des Vierteltonflügels	23
Heinitz Dr. Wilhelm:	Zum Problem der Schallplattenkritik	181
Holl Dr. Karl:	Der Frankfurter „Siegfried"	40
—	Musik und Maschine	173
—	Der neue Frankfurter „Ring"	236
Iger Arthur:	Jazz-Industrie	222
Jarnach Philipp:	Das Exotische in der modernen Musik	152
Jeuckens Dr.:	Das Grammophon im Musikunterricht	187
Joss Dr. Viktor:	Zur Halbjahrhundertfeier der Bayreuther Festspiele	157
Kaufmann M.:	Zu Angelo Neumanns theatergeschäftlicher Tätigkeit	155

780.5
Au
V6-10

Klaren Georg:	Zu Max Oppenheimer's Gemälde „Orchester"	4
Knödt Dr. Heinrich:	Die Materie der neuen Musik	229
Kroll Dr. Erwin:	E. T. A. Hoffmann-Feier	51
Lach Prof. Dr. Robert:	Die Musik der Jnkas	124
Leifs Jón:	Busonis Rasse	16
Leux Dr. Irmgard:	Der Humor in der Musik	194
Löwenbach Dr. Jan:	Neue tschechische Opern	134
Müller E. J.:	Jazz als Karikatur	216
Paul Dr. Karl:	Erziehung zur Musik	163
Pap Berta:	Die Atemtechnik der Idealstimme	198
Perreau G.	Romanische Klaviermusik	93
Petyrek Felix:	Volksmusik auf der Insel Krk	18
Pisk Dr. Paul Amadeus,:	Impressionismus in der Klaviermusik	70
Rietsch Prof. Dr. Heinrich:	Deutsche Klaviermusik von Haydn bis Reger	65
Rychnovsky Dr. Ernst:	Smetana und seine Lehrer	43
Sachs Prof. Dr. Curt:	Die Tonkunst im Barock	1
Santholzer:	Die Schönheit der Maschinen	173
Schaeffner André:	Die Romantik des Jazz	218
Schleissner Leo:	Ein netter Beitrag zur Prager Musikforschung oder Rudolph F. Procházka als Festschriftsteller	239
Schulhoff Erwin:	Wie spielt man auf dem Vierteltonklavier	106
Schulhof Dr. Hilda:	Freischützparodien	123
Seidl Prof. Dr. Arthur:	Sganarell	49
Simon Dr. A.	Jazz	211
Stefan Dr. Paul:	Cardillac	235
Steinhard Dr. Erich:	Alban Berg	10
—	Tagebuch	30, 82
—	Prager Musik im Spiegel Prager Kritik	136
—	Der Zwerg (Zemlinsky)	138
—	Nachexpressionismus	147
—	Maschinen	169
—	Mechanisches Musikfest Donaueschingen	183
—	Whitemans Jazzorchester in Paris	221
—	Theaterkrise in Prag	241

Strobel Dr. Heinrich:	Notiz zum Tonkünstlerfest	159
Štěpán Dr. Wenzel:	Tschechische Klaviermusik . .	101
Stuckenschmidt H. H.:	Der neue Klaviervirtuose . . .	79
—	Mechanische Musik	170
—	Aeroplansonate	178
Tenschert Dr. Roland:	Der „Musikingenieur" Schönberg	13
Unger Dr. Hermann:	Opferung des Gefangenen (Wellesz)	134
—	Der wunderbare Mandarin (Bártok)	230
Unger Dr. Max:	Der Rosenkavalier im Film . .	27
—	Die Macht des Schicksals (Verdi)	118
—	Turandot (Puccini)	126
—	Baraban (Rieti)	128
—	Der Protagonist (Weill) . . .	129
—	Ein kurzes Leben (de Falla) .	231
—	Don Pistacchio"„ (Cherubini)	232
Veidl Dr. Theodor:	Weigls Harmonielehre	29
—	Moderne Klaviertechnik . . .	112
—	Eine neue Art des Musikunterrichtes	193
Wallerstein Dr. Lothar:	Ideen zur Inszenierung von Figaros Hochzeit	37
Weigl Bruno	Leonce und Lena (Merz) . . .	130
Weiskopf Herbert:	Hermann von Schmeidel . .	52
—	Sphaerophon, das Instrument der Zukunft	177
Weissmann Prof. Dr. Adolf:	Notiz zum italienischen Musikleben	26

BÜCHER UND NOTEN: 28, 50, 116, 124, 162, 190, 206, 226, 239, 243.

VARIA: 33, 58, 84, 142, 167, 209, 226, 251.

Berichte:

Berlin 10, 203; Brünn 130; Chemnitz 159; Dessau 49; Dortmund 131; Donaueschingen 183; Dresden 27, 118, 129; 232, 235, Frankfurt 40; 236; Gera 128; 231; Italien 26; Karlsbad 32, 205; Kassel 233; Köln 134; 230; Königsberg 51; Kopenhagen 161; Mailand 126 Olmütz 141; Paris 19; 132, 221; Prag 30 (Tagebuch), 34, 53, 82 (Tagebuch), 114, 138, 139, 143, 239 (Prager Musikforschung), 241, 242 (Wozzeck), 246; Reichenberg 166; Warnsdorf 166; Wien 201, Zürich 147.

Deutsche Akademie für Musik 83, 140, 164, 243, 250.

Deutscher Literarisch-Künstlerischer Verein in Prag 34, 83.

DER AUFTAKT

MUSIKBLÄTTER FÜR DIE TSCHECHOSLOWAKISCHE REPUBLIK
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VI. JAHRGANG 1926. HEFT 1

ZUM SECHSTEN JAHRGANG!

Der Stil dieser Zeitschrift ist bekannt, überflüssig also, neuerlich die Richtlinien zu betonen. Nur soviel: die überseeischen Beziehungen des „Auftakt", die bereits nach den „Vereinigten Staaten" und Japan reichten, haben sich auf Kanada, Brasilien und Guatemala ausgedehnt. *Die Redaktion.*

*

DIE TONKUNST IM BAROCK

VON UNIV.-PROF. Dr. CURT SACHS, BERLIN

Unsere Väter hingen den Idealen der Hochrenaissance an. Sie bewunderten die klassische Würde, den zurückhaltenden Adel der künstlerischen Sprache, die Gemessenheit des Ausdrucks, das kraftvolle Insichruhen und die abgeklärte, feingeschliffene Form. Wir sind diesen Idealen ein wenig untreu geworden. Der Spirallauf der seelischen und geistigen Entwicklung des Menschengeschlechts, der sich gleichzeitig als ein Weiter auf der gleichen Richtungsachse und als ein Wechseln und Immerwiederkehren auf dieselben Punkte darstellt, zwingt uns in ein Mitfühlen derjenigen Geistesverfassungen hinein, die der Renaissance vor- und nachgelagert sind: die Anschauungs- und Empfindungsbereiche der späten Gotik und des Barocks.

In beiden bewundern wir ein freies Ausströmen, eine mitreißende Bewegung, eine ungehemmte Wucht, einen glühenden Rausch — gleichviel ob wir uns dem Eindruck der dichterischen, der bildnerischen oder der musikalischen Meisterwerke hingeben — und die Ideale der Renaissance erscheinen uns nüchterner, blasser und temperamentloser als unseren Vätern. Wir begeistern uns an der Auflösung der harten Umrißlinie in der Malerei des 17. Jahrhunderts, an der Entdeckung des freien Raumes mit dem Zauber des alles durchflutenden Lichts und der alles umschließenden Luft, wie ihn uns Rembrandt vorführt, wir geben uns dem heimlich pulsenden Leben, dem nie rastenden Flusse der schweren römischen Palastfassaden und der festlich-bunten Kirchenschiffe hin, wir überlassen uns dem himmelwärtsgerichteten Schwung der ekstatischen Heiligenfiguren und trinken die heißen, verzückten Worte der Mystiker.

Soviel der Wunder aber die großen Bildner und Dichter des Barocco schufen — die Riesentat des Jahrhunderts ist seine Tonkunst. Denn mit einem in der Geistesgeschichte vielleicht beispiellosen Radikalismus haben die Meister das Erbe der Vorfahren über Bord geworfen und den Grund zur modernen Musik gelegt.

Die ehrwürdigen Tongeschlechter der katholischen Kirche, die seit dem Altertum die Linienführung der abendländischen Kunstmusik bestimmt hatten, werden fallengelassen und in hartem Kampfe durch die heutigen Geschlechter Dur und Moll ersetzt: die Starre, die den alten

Kirchentönen wesenseigentümlich war, mußte der modernen Harmonik mit ihren „Funktionen" weichen, bei der die Noten nicht nur gut zusammenklingen, sondern sich gegenseitig bedingen, spannen und entspannen und so der ständigen Bewegung im Seelenleben Ausdruck geben. Damit tritt die bisherige kontrapunktische Polyphonie des Palestrinastils zurück und macht der neuen „Monodie" Platz, der wiedergefundenen Einzelmelodie, die, von einem eindeutigen seelischen Affekt bewegt, sich in weitem Bogen über der akkordischen Begleitung hinzieht. Diese neue Monodie, im Anfange noch rezitativmäßig sklavisch an das Textwort gebunden, wächst zu immer größerer melodischer Freiheit und Sanglichkeit, und das Tonwerk, das in ihr und unter ihr aufblüht, gewinnt Anstieg und Höhepunkt anstelle der ebenen Fortspinnung der Tonfäden im Kunstwerk der Renaissance. Erst jetzt kann die neuere Dynamik aufsprießen. Der Gegensatz zwischen Stark und Schwach, Laut und Leise, der aller außereuropäischen Tonkunst und aller Volksmusik fast völlig fremd ist, beginnt sich im 16. Jahrhundert eben erst anzubahnen. Die Barockzeit, der das Spiel von Licht und Schatten auf Bauwerken und Bildnereien hohes Ausdrucksmittel ist, stellt diesen Gegensatz in den musikalischen Sprachschatz ein. Der Registerwechsel gliedert und belebt die Kompositionen, aber er beginnt auch die Wirkung auf das Gefühl auszuüben, die in einem Maße angestrebt wird, wie es die objektivere Kunstgebarung früherer Zeiten nicht gekannt hatte. Denn im Barock scheidet sich zum ersten Mal in ganz modernem Sinne Podium und Saal, Künstler und Zuhörerschaft, Gebender und Genießender, und die Wirkung auf Gemüt und Tränendrüse, die uns die Zeitgenossen bezeugen, tritt als bezeichnendes Merkmal barocker Musikästhetik in die Erscheinung.

Kein Wunder, daß auch die Instrumente nach neuen Gesichtspunkten gebaut, ausgewählt und zusammengestellt werden. Der menschliche Gesang mit seiner Biegsamkeit und Eindringlichkeit wird das Vorbild. Der Akzent geht von den Blasinstrumenten auf die Streicher über, und unter ihnen drängen sich immer mehr Violine, Bratsche und Violoncello in den Vordergrund; denn sie haben den weitesten dynamischen Umfang und die vielseitigste Ausdruckskraft. Gleichzeitig schrumpft die riesige Menge der Blasinstrumente rasch zusammen; was von ihnen am Leben bleibt oder neu geschaffen wird, sind die sanglichsten, der Menschenstimme ähnlichsten, und ihre Fortbildung geschieht durchaus im Sinne größerer seelischer Ausdruckskraft; im Mittelpunkte stehen Flöte, Oboe und Fagott.

Unter diesen Auspizien wird im Barock die moderne Instrumentierungskunst geboren, die Farbenpalette und ihre sinnvolle Verwendung. Nach dem bunten Nebeneinander aller Farben in der Renaissance nimmt die Barockmusik eine Reinigung vor, die bis zur ausschließlichen Verwendung des Streicherchors geht. Zu ihm treten dann allmählich in neuer Weise die drei verbesserten Holzbläser und weiterhin Horn und Klarinette. Damit ist das moderne Orchester geschaffen. Und zugleich mit ihm die Kunst, Stimmungen, Empfindungen und Vorstellungen durch Orchesterfarben zu übermitteln. Das 16. Jahrhundert hatte die Instrumente nach den Gesichtspunkten verwendet, die einzelnen Stimmen scharf abzuheben oder von Stück zu Stück eine angenehme Abwechselung zu bieten. Das 17. entdeckt die Charakteristik der Instrumente; es empfindet

milde Trauer beim Tone der Flöten, Rührung bei dem der Oboen, Schauer bei den Klängen tiefer Posaunen, und es lernt, Unterweltszenen mit anderen Farben zu schildern als Hirtenauftritte und Freudentänze.

So hat das Barockzeitalter die moderne Tonsprache gebaut. Und mit der Sprache die Formen. Motette und Madrigal treten zurück. Der neue Stil beschert uns die Oper als ein Sinnbild seines dramatischen Bewegungstriebs und seiner Neigung, die Grenzen zwischen den Einzelkünsten zu verwischen, und zwar gleich in allen Spielarten: als Musikdrama mit ‚unendlicher Melodie' und als ‚Arienbündel', als Opera seria mit mythologischem, legendenhaftem oder geschichtlichem Stoff und als Opera buffa. Er beschert uns die Kantate und das Oratorium, das zwischen ihr und der Oper steht. Er formt aus den verschiedenen Tänzen die Suite und schafft die ersten grundlegenden Instrumentalformen; die Renaissance hatte einen Unterschied zwischen gesungenen und gespielten Stücken kaum gekannt. Es erstehen jetzt Sonaten für alle denkbaren Besetzungen, freie Vorspiele, Phantasien, Variationen, Konzerte, Ouverturen und Symphonien und endlich die selbständige Fuge.

Sie alle sind echte Barockkinder. Die enge Annäherung der Künste führt zur versteckten Programmusik der poetischen Orgel-Choralvorspiele oder gar zur offenen, erläuterten Programmusik dieser oder jener Sonate. Der entfesselte Individualismus des Zeitalters bringt als musikalischen Neuwuchs den eigenwilligen Virtuosen hervor, als dessen Hauptbetätigungsfeld das technisch aufs höchste gesteigerte Instrumentalkonzert mit Orchesterbegleitung zur Welt kommt. Der ungehemmte, den Dämmen der Renaissance entflohene Freiheitsdrang — capriccioso und stravagante sind im 17. Jahrhundert Ehrentitel! — lebt sich in den Phantasien aus.

In allem aber — das ist die große innere Kraft der Zeit — waltet ein bewundernswert starker ordnender Geist, der in der Freiheit und aus der Freiheit Formen von nie erhörter Einheit und zwingender Logik gebiert. Das tiefste Sinnbild dieser Kraft ist die Fuge, bei der, wie wir es einmal ausgedrückt haben, keine Stimme, kein Teilchen einer Stimme herausgenommen werden, keine Stimme hinzutreten kann; alles ist nach einheitlichem Plan angelegt; der Gehalt, der im Thema liegt, formt das Kunstwerk als unteilbares Ganzes, und dieses Ganze, nicht eine sklavische Imitation, diktiert den Ablauf der einzelnen Stimmen, die immer selbständig bleiben, ohne ein Eigendasein führen zu können, die den Hauptgedanken bald an sich reißen, bald loslassen, ohne sich über- oder unterzuordnen, die frei unter ihren Nachbarn stehen und doch unablösbare Teile sind und Geschöpfe eines Gesamtkunstwerks, das den Inbegriff aller künstlerischen Einheit verkörpert.

Und gerade hierin scheint mir für die Musik — wie für die andern Künste — der große Zauber, den der Barock ausübt, die mächtige Sehnsucht, die er entfacht, zu liegen. Die Ideale, um die heute alle unsere Schaffenden ringen, gleichviel auf welchem Flügel sie stehen, es sind die Ideale jener reichen Zeit zwischen 1550 und 1750: Kraft, Bewegung, Persönlichkeitsrecht, Freiheit, aber in großartiger Formvollendung und Einheit.

ZU MAX OPPENHEIMER'S GEMÄLDE „ORCHESTER"

GEORG KLAREN, WIEN

Kennt man die Anekdote vom alten Hellmesberger, dessen Primgeiger Grün geflissentlich oft danebengriff und der auf die Frage, was er vom Farben hören halte, entgegnete: „Gewiß gibt es das! Sooft ich falsch spielen höre, sehe ich grün!"? Das Thema ist nie besonders ernst genommen worden, obwohl sich sogar der Götze der prinzipiellen Ernstnehmer, Richard Wagner, damit beschäftigt hat. Und doch gibt es Dinge, Horatio, die weder in einer Harmonielehre nicht einmal in der von Schönberg, noch in einer professoralen Kunstgeschichte stehen. Glauben Sie nicht, daß unsere sämtlichen Musikreferenten verloren wären, wenn sie nicht bei dieser oder jener Symphonie von „farbigem Kolorite" sprechen könnten, und unsere sämtlichen Kunstsachverständigen, wenn es ihnen einmal nicht einfiele, daß ein Bild „gut komponiert" ist?

Ja, es gibt nämlich noch ein ganz anderes Phänomen, das dem nicht ernstgenommenen Farbenhören korrespondiert, es gibt auch ein Tönesehen und das ist keineswegs dasselbe, wenn es ihm auch ein wenig verwandt ist! Daß es Aussicht hat, noch viel mehr für einen Aberglauben gehalten zu werden, als das andere, das wenigstens den Sprachgebrauch für sich hat, zeugt nicht gegen die Tatsache, die überpersönliche Existenz hat, sondern gegen die Herren Erfahrungsengrossisten, die sie leugnen.

* * *

Warum empfindet man ganz im allgemeinen hohe Töne licht, je höher, desto lichter, tiefe dunkel, am tiefsten schwarz? Bitte, das ist unmöglich zu leugnen! Ich appelliere gar nicht an den Sprachgebrauch, der von tiefschwarz, tiefbraun, tiefblau spricht, dagegen hochgestimmte Lautäußerungen hell nennt, wie er es auch mit den höchsten Stufen der Farbenskala tut, wieder eine Namensanalogie! Also: hellrot, hellgrün. Ich berufe mich einfach auf die Erfahrung, die es jedem nicht farbenblinden Menschen unmöglich macht, bei einem abgründigen Baßgekrächze rosa zu fühlen. Ebensowenig, wie bei Violinen am Steg oder beim Einfallen der Celesta sepia. Diese Erfahrung mag, wenn man sie, umgekehrt, auf das Positiv bringt, individuellen Schwankungen unterliegen. Ich kann mir auch Menschen denken, die bei Kontrabässen grau, bei hohen Streichern beige fühlen. Wenn sie überhaupt Farben assoziieren. Denn, daß dies nicht jeder tut, ist klar. Zu behaupten ist nur, daß, *wenn* das Gefühl von Tönen auf Farben gelenkt wird, es absolut eindeutig reagiert, nämlich: auf hoch hell, auf tief dunkel.

Um ein Beispiel aus Wagner zu nehmen: Parsifal, Abendmahlshöhepunkt. Das Glaubensmotiv ist aufs Höchste geklettert. Ich glaube, es wird von schrillen Holzbläsern gehalten. Da fällt der weiße Strahl von oben ein. Hier ist einfach nur weiß zu denken. Rot, grün, blau wäre unmöglich, obwohl es sonst als Lichteffekt für magische Botschaften reichlich oft verwendet wird und gar nicht übel wirkt. Dagegen, das Orchestervorspiel zum zweiten Akt, mit seinen furiosen Baßgängen, läßt unbedingt grausige Finsternis in Klingsors Höhle erwarten. Ich las erst vor einigen Tagen den Bericht eines Bayreuther Referenten, der sich in beweglichen Worten darüber beklagt, daß die heurige Neueinstudierung

den Klingsorakt hell auffaßt, ohne daß der das Richtige Fühlende wußte, warum er es fühlt.

* * *

Wer sich in Oppenheimers geniales Bild vertieft, findet eine Farbenverteilung, die sich nicht immer mit der Lichtwirkung des dargestellten Orchesters vergleichen läßt, obwohl auch diese virtuos getroffen ist. Nein, da geistern Reflexe herum, vom satten Braun der gleichsam in den Raum fortgesetzten Geigenkörper über gelb, rot bis zu einem gellenden, satten Orange, das über dem Mittelpunkte des Gemäldes liegt und nirgends, auch nicht in den rötlichen Rampenlichtern begründet ist. Ich glaube, jeder Laie muß, wenn er den ersten Blick hinwirft, fühlen, daß hier eine jener ungeheuren, tumultuösen Steigerungen in die höchsten Oktaven dargestellt ist, wie wir sie bei den furiosen Finali der Beethoven'schen Symphonien finden, ein Unisono, vielleicht gerade der mauernzerfetzende Ton vor der letzten Fermate, der an die Posaunen des jüngsten Gerichtes gemahnt. Geht man dann auf die Details ein, so kann man sich, musikalische Übung vorausgesetzt, davon überzeugen, daß die Stellung des Dirigenten, die Fingerhaltung der Geiger, der Ansatz der Bläser diese Vermutung bestätigt. Das grelle Orange ist der adaequate Ausdruck der grellen Tonsteigerung, die den Inhalt des ganzen Gemäldes ausmacht.

Es kann mit Fug behauptet werden, daß es Oppenheimer als Erstem gelungen ist, einen musikalischen Eindruck restlos in Farbe umzusetzen. Er reiht sich darin würdig an Hodler an, dem es gelang, in seinen Lebensfiguren den Rhythmus zu verkörpern. Denn eigentlichen Rhythmus findet man in Oppenheimers Gemälde nicht. Die Situation ist gleichsam statisch aufgefaßt, meine Deutung von der Fermate dürfte schon stimmen. Es ist ein einziger Ton, d. h. ein einziger Akkord, von den unzähligen Instrumenten eines großen Orchesters gehalten, das hier für ewig auf die Leinwand gebannt ist. Wenn man ihn sieht, glaubt oder fürchtet oder hofft man, er würde jetzt und jetzt schmelzen, auftauen, wie das Lied in Münchhausens Trompete, und den Raum erfüllen, drohnen, gellen, schmettern, wie man es von den Konzerten gewohnt ist. Ein ängstlicher, gespenstischer Eindruck, wert, voll ausgekostet zu werden.

* * *

Eigentlich gibt es keine schwierigere Eselsbrücke für denjenigen, der sich mit der Psychologie der künstlerischen Wirkung und mit der Topographie, der Kompetenzabgrenzung der einzelnen Künste beschäftigt, um zur Synthese des künstlerischen Weltbildes zu gelangen, als diese Tatsache, daß die geistigste Kunst zur sinnlichsten und die sinnlichste zur geistigsten werden kann. Daß Farbe Ton und Ton Farbe werden kann, steht auf den ersten Blick in schreiendem Widerspruche zu dem Gefühlsdogma, daß die Musik gar nichts, die Malerei alles von der irdischen Schöpfung hat. Man ist gewohnt, in ihnen einen Gegensatz zu sehen, fast so auffällig, wie den mystischen zwischen himmlischer und irdischer Liebe, wie denn auch die Musik als einzige Kunst, trotz gelegentlicher Entgleisungen in das Programmatische der Tonmalerei, vollständig unabhängig von optischen Erfahrungen ist, auch von akustischen, denn es gibt kein wahrhaft musikalisches Naturgeräusch, während die Malerei, mag sie sich in noch so hohe Sphären begeben, trotz aller Verstiegenheiten der Aformalisten, auf die Erfahrung angewiesen ist. Das bekannte Beispiel:

sie hätte keinen Kentauren schaffen können, wäre nicht Mensch und Pferd gewesen. Die Musik ist beispiellos und autonom.

Aber, hier zeigt sich wieder die Größe des schöpferischen Geschaffenen, genitori genitoque, und es wäre ein treffliches Predigerthema, wenn die Herren nicht so hoffnungslos ungläubig wären, wie die zersplitterte, dualistische Schöpfung, der scheinbar nur mit Analysen beizukommen ist, bei näherer Betrachtung und im Zuge des menschgöttlichen Schöpfungswerkes doch zur Einheit, zur Synthese der eigenen Göttlichkeit findet. Wie Hund und Katze, wie Schwarz und Weiß, so stehen einander Musik und Malerei gegenüber. Wie Körper und Geist, wie Welt und Gott! Und doch gelingt es dem Menschen, Brücken zu schlagen, denn er ist ja Alles, in ihm laufen alle Gegensätze zusammen. So kann das Farbtonproblem auch zur Illustration der tiefsten, metaphysischen Fragen dienen.

* * *

Auch die Regisseure sollten sich damit beschäftigen. Was für die absolute Musik gilt, muß auch für die Oper Geltung haben. Es gibt Komponisten, die nach einer eigenen Farbe verlangen. Dies ist natürlich nicht so aufzufassen, als ob der eine vornehmlich hoch, der andere vornehmlich tief komponieren würde. Aber, fast jeder Komoponist bevorzugt eine gewisse Gattung von Instrumenten, der eine Blech, der andere Streicher, auch die Tonmischung ist verschieden, sonst gäbe es ja, horribile dictu, keine Entwicklung, keine Richtungen, keine Ismen, darauf müßte auch die Inszenierung Bedacht nehmen. Und auch im Schaffen eines und desselben Komponisten gibt es Mischungsvarianten, die sich auf die einzelnen Werke erstrecken, ja, oft verlangt jeder Akt einen eigenen, ganz bestimmten Farbton, was zwar instinktiv berücksichtigt wird, aber noch lange nicht genügend bekannt und bewußt ist.

Das sanfte, übersinnliche Lila des II. Tristan-Aktes in der Roller'schen Inszenierung der Wiener Staatsoper bleibt mir ebenso unvergeßlich wie ein absolut ungewöhnlicher, knallroter Horizont in der Pirchan'schen Ausstattung von Schmidt's „Fredegundis" in Berlin, der das blutige und doch so blutleere Werk zwar nicht zum Ereignis machte, die Hemmungslosigkeit der merowingischen Dubarry jedoch ebenso scharf symbolisierte wie die Vorliebe des Komponisten für das falsche Pathos, das sich besonders im Krönungszuge kundgibt. Wagner, Meyerbeer, Verdi verlangen im allgemeinen grelle Farben, Mozart ist sowohl in der primitivistischen Buntdrucktechnik, als auch gedämpft, nuanciert aufzufassen, je nachdem, ob man ihn als Puppenspiel oder als Dekadenzoper gibt. Weber, Lortzing sind ganz grün, Puccini rot, nie genug rot und die impressionistischen Franzosen mischfarbig, stets gedämpft. Von den Modernen sind Strauß und Schreker scharf akzentuiert, der erstere verlangt die verwegensten Mischfarben, halbedelsteinartig, nicht zu sanft. Chrysopras, Amethyst, geklärtestenfalls Topas, im „Rosenkavalier", wo er ganz gelb, schwarz-gelb ist. Schreker müßte Pojedajeff dekorieren. Er ist dunkelgrell, übergangslos, dick aufgetragen. Er hat das Kolorit der Zukunft, die für Nuancierungen zu beschäftigt ist und vor Nervosität überhaupt keine Nerven mehr hat. Die übrigen Modernen sind selbst noch zu ungeklärt, als daß sie Farbe bekennen könnten. Außer Schönberg,

der sich seine Farben selbst angibt. Hoffen wir, daß sie einmal daraufkommen.

* * *

Es ist natürlich auch möglich, der Sache physikalisch beizukommen. Da dürften die Schwingungszahlen eine Rolle spielen. Es ist durchaus möglich, daß die Lichtschwingungen und die Schallwellen in einem korrespondierenden Verhältnisse stehen. Dies läßt auch das eigentliche Tonsehen begreiflich erscheinen, das sich als Extrem in der Farbwirkung einer einzelnen, ganz bestimmten Note äußert. Hier gehen die individuellen Verschiedenheiten natürlich ins Ungemessene, und ich kann für meine Person nur sagen, daß ich das f, auf die erste Oktave bezogen, blau, das a braun, das h grün empfinde. Ziemlich allgemein dürfte das Normal-c weiß empfunden werden. Nichts erscheint begreiflicher, als daß die Schwingungsziffern der einzelnen Noten, je nachdem, wie sie der einzelne zu hören gewohnt ist, den Schwingungsziffern korrespondierender Farben entsprechen, je nachdem, wie sie der einzelne sieht. Objektiv bleibt das Verhältnis natürlich konstant. Daß wir dennoch nicht jeder dieselbe Farbe assoziieren, scheint mir darauf zurückzugehen, daß wir ja auch subjektiv jeder anders hören und das Gehörte anders empfinden, so wie wir auch die Farbwirkungen subjektiv verschieden aufnehmen. Wir dürften eben jeder unsere eigene Wellenlänge haben. Daß es auch Leute gibt, bei denen sich das strittige Phänomen überhaupt nicht zeigt, spricht durchaus nicht dagegen. Schließlich gibt es auch Leute, die farbenblind sind, und solche, die nicht das g vom a unterscheiden, sie mögen es noch sooft hören.

Bedenkt man, wie wenig differenziert die ursprünglichen Tonskalen, noch vor wenigen Jahrhunderten waren, mit wie wenigen Tönen selbst hochkultivierte Völker wie die Chinesen heute noch operieren, so erscheint es durchaus glaubhaft, daß die Erkenntnis der hier angedeuteten Zusammenhänge nur noch eine Frage der Entwicklung ist. An Haydn gewohnt, hat man sich in der Differenziertheit Beethovens nicht zurecht gefunden, an Beethoven gewohnt, hat man Wagner einen Kakophoniker genannt und an Wagner gewohnt, stehen wir beispielsweise dem Zwölftonsysteme hilflos gegenüber. Vielleicht wird es schon unseren Kindern einfach erscheinen. Unsere Vorfahren, in die heutige Zeit gesetzt, würden sich nicht einmal in der Musik des uns schon so gemäßigt erscheinenden Richard Strauß zurechtfinden. Nicht, weil sie nicht wollen, ganz einfach, weil sie nicht können. Es ist vielfach ungerecht, auf den prinzipiellen Verständnismangel älterer Jahrgänge zu schelten. Es ist vielfach nicht eine Frage der Bereitwilligkeit, sondern ein aufgelegter organischer Mangel, eine Zurückgebliebenheit, für die sie nichts können. Denn, der Weg der Kunst ist nichts anderes als die Entwicklung von Differenziertheit zu Differenziertheit, und was gestern nach kompliziert war, ist heute einfach, solange, bis sich alles in letzter, göttlicher Einheit, im großen Normal-c, auflöst.

* * *

Auch vom Farbhören wäre Einiges zu sagen. Es ist keineswegs immer phrasenhaft, wenn man ein Bild gut komponiert findet. Das, von dem uns Anlaß zu dieser Betrachtung wird, ist zum Beispiel grandios komponiert. Und, sieh da, dies liegt weniger an seinem Schöpfer, als

am dargestellten Objekte, das einfach nicht schlecht komponiert werden kann. Der ärgste Patzer könnte hier nicht fehlgehen. Die Raumverteilung ist einfach gegeben, durch das Orchester gegeben, respektive durch die Komposition, die das Orchester spielt. Es ist wie ein Spiegel im Spiegel und ein Michelangelo könnte hier an der Raumverteilung ebensowenig ändern wie ein Maler Klexel, ganz einfach, weil er die Symphonie, die gespielt wird, nicht komponiert, weil er die Aufstellung des Orchesters nicht erfunden hat. Aber, daß diese Aufstellung so sinngemäß, so gut komponiert wirkt, ist ein Beweis dafür, daß sie nicht nur musikalisch richtig, sondern auch malerisch proportioniert ist.

Versuchen wir, von den früher erörterten Farbwirkungen einzelner Stimmlagen wegzudenken und überlegen wir uns, ganz unbefangen, welche Tonwirkungen einzelne Farbenschattierungen ergeben. Ist nicht das hellste, grellste Gelb den Mittagsgeräuschen zu vergleichen, im Hochsommer, auf einer Wiese, wenn die Luft von einem unaufhörlichen, wahnwitzig hoher Tone bewegt wird, und man weiß nicht, ist es das Zirpen der Grillen oder sind es die scharfen Gräserrispen, die ihren Blütenstaub abwerfen? Aber, ist nicht dieser flüsternde, gellende Ton seinerseits wieder dem Tremolieren der Geigen zu vergleichen, wenn sie zur Begleitung eines, beispielsweise von den Celli durchgeführten Motivs, einen einzigen, hohen Ton halten? Wer hört nicht bei Purpurrot Posaunen, wem ist nicht beim Anblicke des merkwürdigen, blauen Marienmantels auf Stucks „Kreuzabnahme" sofort, unbedingt eine Orgelfuge eingefallen? Und, schließlich, wer hört nicht hüpfende, plätschernde Holzbläser, wenn er meergrün sieht, wer glaubt nicht, eine Flöte pfeifen zu hören, wenn ihm ein öliges Hellbraun begegnet?

Das mag zu weit gegangen sein. Es ist nur eine Frage der Routine, nachzufolgen. Wenn wir uns endlich gewohnen könnten, auf das zu sehen, was hinter den Dingen steht! Es ist immer eines das Gleichnis für das andere, was zwar schon Goethe gesagt, was man jedoch bis heute nicht begriffen hat. Die Schöpfung ist gar nicht kompliziert. Wir wollen sie nur á tout prix kompliziert haben. Wenn wir uns daran gewöhnen, die Dinge zusammenzufassen und in den unzähligen immer nur das Eine zu finden, das wir selbst sind, wird sich gar manches einfacher gestalten, das uns heute noch schwierig erscheint, weil wir den Zusammenhang übersehen.

* * *

Oppenheimers „Orchester" ist in Rom preisgekrönt worden. Ob man das Bild in Italien begreift, ist sehr fraglich. Denn, auch das geht aus dem Bilde hervor, daß es die deutsche oder sagen wir, wenigstens die nordische Musik zeigt. Ich kann mir als Unterlage zu der dargestellten Orchestersituation allenfalls noch das Finale von Tschaikowsky's „Pathetique", aber niemals ein Opernfinale Verdis vorstellen. Abgesehen davon, daß auch die Aufmachung Konzertsaal ist. Die Farbwirkung ist eben auf den germano-slawischen Ton eingestellt. Daß das Bild dessen ungeachtet auch in Italien den wohlverdienten Erfolg hatte, spricht für seine ungeheuren malerischen Qualitäten im allgemeinen ,widerlegt jedoch nicht, was zu behaupten ist, daß auch die nationale Färbung der Musik auf die allgemeine Farbwirkung zurückgeht.

Nietzsche spricht nicht umsonst von der Blauen-Meer-Musik Bizets, für die ihm das Verständnis unter dem Genueser Himmel aufgegangen ist. Ich habe Mascagni vor einigen Tagen seine „Cavalleria" dirigieren gehört. In Wien, in einem gepflegten, sommerlich reifenden, nachtblauen Garten, so, wie er im vorigen Jahre, auf der Hohen Warte die große Aida-Stagione dirigierte. Es war sehr hübsch, sehr kultiviert, sehr stimmungsvoll, ein paar Platanen trugen das Ihrige zu der angenehmen Wirkung bei. Aber, es war, obwohl er, wie gesagt, selbst dirigierte, nicht halb so flammend, so hinreißend, so eruptiv rot, wie es dort, wo das Werk geschaffen wurde, von der undiszipliniertesten Strandkapelle vorgetragen wirkt. Oder, besser gesagt, wirken muß, vielleicht führt man dort lieber Wagner auf. Es lag nicht am Orchester, die Symphoniker taten ihr Möglichstes, an ihm noch weniger. Es lag daran, daß unsere Bäume zu tiefgrün, unsere Nacht zu grau und unser sternklarster Himmel zu dunkel ist. Dagegen kann man nichts machen. Beethoven wirkt wieder unter der Sonne ungemütlich, weil man fürchtet, sie könnte vor seinem nächtigen, mächtigen Grimme ergrauen.

* * *

Entfernt man sich von dem Bilde, so scheint auch die Klangwirkung abzunehmen. Wie wenn man sich aus dem Konzerte entfernt. Die Konturen werden ungenau, die Farben verblassen. Es ist, als würde die Fermate ausgehaucht. So überträgt sich die Klangwirkung auch auf das Dynamische, das ebenfalls für beide Künste Geltung hat. Der Maler operiert mit den Schattierungen seiner Palette so, wie der Musiker mit den Crescendi und Diminuendi operiert. Er ist schaffender und ausübender Künsten zugleich, wenn man das Verständnis des Bildes nicht als Reproduktion auffaßt. Dies gilt nicht etwa nur für Oppenheimers gewaltiges Werk, an jedem guten Gemälde, auch an solchen, die sich nicht direkt mit Musik beschäftigen, kann man eine gewisse Musikalität des Schöpfers in der Gruppierung und in der Verteilung der Farben erkennen. So, wie man an jedem begnadeten Musiker den großen Bildner erkennt, der geschickt seine Farben mischt und sich in der Anordnung der Steigerungen, im Wechselspiele der Harmonien von plastischen Grundsätzen tragen läßt.

Es offenbart sich die Einheit des Schaffens, wohin man das Auge wirft. Denn, auch die Angleichung der beiden, disparatesten Künste wird etappenhaft, geht man weiter, vertieft man sich in größere Einheit des gesamten geistigen Lebens, das der Diskrepanz des körperlichen gegenübersteht, und gelangt zur größten, allumfassenden Einheit, zur tragenden Erkenntnis, daß, was gedacht und gelitten wird, mag es als Wort oder Ton oder Farbe, als skeptischer Gedanke oder gläubige Religion in die Schöpfung ausgehen, dazu dient, um diese, die scheinbar geschaffene, neu zu schaffen, nicht zum Lobe irgend einer fernen Gottheit, die sie seinerzeit verpfuscht hat, sondern, uns zu preisen, die wir sie seit jeher schufen.

ALBAN BERG

Nach der Wozzeck-Uraufführung an der Berliner Staatsoper

VON Dr. ERICH STEINHARD, PRAG

Die Erscheinung Alban Bergs trat zum erstenmal ins Licht, als seine Ansichtskarten-Symphonien eine erregte Resonanz erlitten. Dann kam die Pause. Nach Werken kleinen Formats überrascht er nun die Welt, die für musikalische Evolution ehrliches Empfinden und kritisches Verstehen hat, mit einer Oper, die zu einem turbulenten und transzendentalen Text den adaequaten musikalischen Ausdruck gefunden hat. Daß die Musiksprache in einer zerrütteten Zeit nicht geglättet und von Wohllaut triefend sein kann, daß sie bei so gesteigerten Vorgängen nicht in epischer Breite oder in süßer Lyrik schwelgerisch ausströmen wird, ist jedem ohneweiters begreiflich, wobei noch die Zurückhaltung des in der Schönbergschule Großgewordenen zu beachten ist, die in harmonisch-melodischer Beziehung und im Klange Krassheiten dämpft und stilisiert. Die Kraft einer seltenen Persönlichkeit, die über allem Technischen stehend sich großzügig der Gestaltung der Materie widmen kann, wird in ihrer Einmaligkeit auch in spätern Tagen gewürdigt werden.

Alban Bergs Phantasie hat sich an einem der problematischesten Schauspiele der Literatur entzündet. Aus der losen, unvollendeten Szenenfolge, die uns der Dichter und Revolutionär Georg Büchner hinterlassen hat, formten seine Jünger ein Drama, das thematisch, psychisch, sprachlich und technisch den expressionistischen Gebilden der Dramatik unserer Tage eng verwandt ist. Aus diesem Fragment wählte Berg fünfzehn Szenen, die geschlossen in einem unerhörten Tempo voller Explosionen Menschen aller Art vor die Rampe stellen. Idioten, Zyniker, Brutale, Erotiker, Alkoholiker und Huren durchwandeln wie im Traum und doch grell und mit Riesengefühlen durchtränkt den Raum. Sie stehen real da als Triebmenschen, sie sind aber mehr: Symbole der Menschheit. Ein Akkord von schauerlichem Realismus, von Vision, Roheit, Lyrik und Halluzination. Alle Gestalten stehen wie im Zwielicht. Auch Wozzeck ist nicht real gesehen.

In diesem Werk überrascht Alban Berg mit dem Impetus einer Überdramatik, wie sie seit der Straußschen „Elektra" nicht mehr gehört worden ist. Man muß diesen „Wozzeck" hören und erleben: seine reale und seine metaphysische Musik; sein reales und sein metaphysisches Orchester; seine Bühne als Theater und sein visionäres Geschehen (weltentrücktes Trance des Klanges, der in seiner höchsten Steigerung in einem völligen Aufhören der Musik sich verliert). In seiner realen Musik fesselt B. vor allem als Künstler des Affekts. Und da das Literarische aus einer Übereinandertürmung von Affekten besteht, ist der überwiegende Teil der

Musik erfüllt von realer Dramatik, die sich melisch, rhythmisch, dynamisch und koloristisch in den Rahmen der neuen Gefühlsintensität einspannt. Nach Art des Affekts gibt sich diese Musik als eine Mischung von größten Kontrasten, Steigerungen, Spannungen und Katastrophen. Hier sind noch nie gehörte Ausdrucksverwirklichungen im Gebiete der Quartenharmonik und der Klangfarbenharmonien zum erstenmale musikantisch erfasst. Es ist nun erstaunlich, wie er diese Art stürmischen Musizierens mit einer reflexiven Musik zu durchweben versteht, die die hintergründigen Ideen und Empfindungen des Stückes wiederspiegelt. Durch Orgelpunkte des Orchesters, durch Fluktuieren der Klänge, durch lapidare Dynamik, durch Zusammenraffen großer Formen, durch Abstrahieren im Schönbergschen Sinn bis zum Ausschalten des Klanges gelangt er zu dieser oft seltsamen Kunst. Und doch wird einem beim Hören der musikalische Dualismus nicht bewußt: so sehr sind diese beiden Gattungen von Musik miteinander in Kontakt, so fließen sie, — die eine Resonanz in der Szene finden — ineinander.

Eine riesenhafte weißgraue lastende Wolkenwand im breiten Bühnenausschnitt über einer schmal zusammengepreßten Landschaft, eine drückende Stimmung: wenn Wozzeck ins Rasen gerät, erglüht diese Szene: im Orchester aber nichts als sanftes Tremolo, oder — Schweigen, tiefste Stille; mit einem plötzlichen ritenuto schließt das Bild, und ein kurzes Zwischenspiel von ergreifender Feierlichkeit beginnt, um — in eine Militärmusik überzugehen. Oder: vor einer Kasernenszene ein gespenstischer Chor „schlafender Soldaten" bei geschlossenem Vorhang: der Vorhang geht hoch über einer dumpfen ununterscheidbaren Masse unter grauen Tüchern. Sind's Leichen? Da erhebt sich Wozzeck langsam mit einer halluzinierenden Musik, die in Wozzecks „Führe uns nicht in Versuchung" ihre Kulmination hat; drei Takte darauf — die gemeinste, rabiateste Musik beim Erscheinen des Tambourmajors — der Akt endet aber ganz klanglos, ohne Musik. Ohne Musik auch die anschließende Szene: Bibelvorlesung einer Sprechstimme, die zur Ekstase führt. Grell die Verwandlung, die den musikdramatischen Höhepunkt des Ganzen enthält: riesige, klobige Baumstämme van Goghscher Wesenhaftigkeit, die gespreizt drohend ihre kahlen Äste zum Himmel sträuben, um sich wieder zusammenzukrümmen. Grauenhaft schon das Bild. Blutig geht ein gigantischer Mond auf. Da ersticht Wozzeck sein Mädel: bei dröhnendem Paukenschlag, darauf in wenigen Takten ein zweimaliges atemraubendes Orchestercrescendo vom ppp bis zum ffff (auf einem Ton). Es ist seltsamerweise Nachspiel und gleichzeitig Einleitung zu einer — Tanzszene, einer Totentanzszene, die unter Trommelwirbel und beim Klang eines verstimmten Pianinos vonstatten geht, ein Tanz besoffener Dirnen und Landstreicher, die mit gereckten Armen und geballten Fäusten den davonstürzenden Mörder verjagen. Ein Trommelexzeß krönt die Groteske. (Während des atembeklemmenden Unisono-Orchestercrescendos gerät der Zuhörer

in einen Zustand hypnotischer Erregung, in dem er vermeint, das Haus stürze über ihm zusammen.)

Aber auch überfeinerte, verzückte und transzendentale Musik leuchtet auf, wenn die Spitzwegfigur des Medizindoktors über die gespenstisch erleuchtete Gasse tänzelt, oft hoffmannesk im Eindruck, oft meyrinkhaft während naturwissenschaftlicher Exegese. Nacht senkt sich über diese Bizarrerie. Hysterische, dramatische und gefühlsüberströmende Zwischenspiele verbinden die Begebenheiten.

Wie man sieht, ist die Bergsche Kunst aus dem Erlebnis geboren. Man darf sich nur nicht vom Klavierauzug beeinflussen lassen.) Man mag wissen, daß im ersten Akt die erste Szene eine regelrechte Suite darstellt, in der die Hauptpersonen der Tragödie sich vorstellen, daß eine andere Szene in eine Rhapsodie über drei Akkorde eingekleidet ist, daß die Doktorszene durch eine Passacaglia mit 21 Variationen geschildert wird. Es ist anregend zu sehen, wie der dritte Akt sich als eine Symphonie in fünf Sätzen auftürmt und der Schlußakt gegliedert ist in sechs Inventionen: über ein Thema, über einen Ton, über einen Rhythmus, über einen Sechsklang, über eine Tonart und über eine gleichmäßige Bewegung. Wozu aber Theorien. Es ist Musik, die an die Seele greift. Vier Orchester sind an der Arbeit: das große Orchester und szenenweise eine Militärmusik, Wirtshausmusik (zwei Fiedeln um einen Ton höher gestimmt, eine Klarinette, eine Ziehharmonika, eine Gitarre, ein Bombardon) und ein Schönbergsches Kammerorchester. Im Vokalen stehen neben der Gesangstimme Sprechgesang und Rede.*

Überflüssig nach all dem Geschilderten über die Theaterwirksamkeit und über die enthusiastische Aufnahme der Oper ein Wort zu sagen, wenn diese vom konservativen Teil des Publikums auch sehr bestaunt wurde. Bewundernswert die Meisterleistung Prof. Hörths, der im Geiste der Musik die Szenen ausbaute, und Aravantinos originelle Bilder. Erschütternd die lapidare Darstellung Wozzecks durch Leo Schützendorf, dem das Nachtwandlerische der Figur besonders gelang (er war der Fünfte, der sich an der Rolle versuchte, der Einzige, der sie erlernte), sowie Sigrid Johannsens Marie. Das Orchester eine Versammlung von Meistern. Für die unvergleichliche Gesamtleistung hat man dem jungen Generalmusikdirektor Erich Kleiber zu danken, dessen Tat in den Annalen des Berliner Opernhauses und in der Geschichte der Dirigierkunst unauslöschlich sein wird.

„Alban Berg" steht über diesem Essay. Er ist der Autor des Wozzeck, des Endes einer Entwicklungsphase der Gattung Oper.

---

*) Universaledition, Wien.

DER „MUSIKINGENIEUR" SCHÖNBERG

Niederländerkünste im „Pierrot Lunaire"

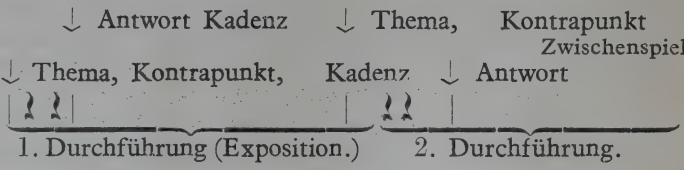
VON Dr. ROLAND TENSCHERT, WIEN

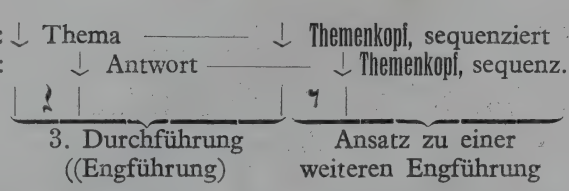
Die Abkehr von der Tonalität hat es mit sich gebracht, daß in der Moderne die *lineare* Gestaltung, die ihr hauptsächliches Betätigungsfeld in der Melodik und Kontrapunktik besitzt, gegenüber der rein vertikal gerichteten, also harmonischen, akkordischen Setzweise weitaus überwiegt. Die hat durch die Preisgabe der Tonalität zweifellos viel eingebüßt. Der Akkord wirkt in der atonalen Musik nur durch seine absolute Zusammensetzung, d. h. er ist ohne Beziehung auf ein natürliches Vorbild (Obertonreihe) und ohne Einstellung auf eine funktionale Bedeutung (im Sinne von Tonika, Dominante und Subdominante). Der ganze Beziehungsreichtum der tonalen Harmonik ging verloren, funktionale, sowie Vorhalts- und Antizipationswirkungen wurden illusorisch, selbst die Möglichkeit der Differenzierung eines Klanges durch eine bestimmte Umkehrung wurde außer Bereich gerückt. Kein Wunder, daß der atonale Komponist nun umso intensiver an der Bereicherung der Melodik und der Polyphonierung der Setzweise arbeitet, ja daß er bestrebt ist, die Harmonik durch die Melodik sozusagen neu zu befruchten, indem er Gesetze dieser in jene hineinträgt. Die Harmonik wird dadurch gewissermaßen erstarrte Melodik, melodische Gebilde werden durch ihre Projektion auf die „Vertikale", d. h. durch das simultane Erklingen aller ihrer Bestandteile zu Akkorden. Es tritt also gegen früher das umgekehrte Kausalverhältnis ein, wo die Harmonik viel melodiezeugend war. Man denke an die unzähligen klassischen Themen, die aus bloßer Akkordzerlegung entstanden sind!

Wie weit nun die Komplikation der Kontrapunktik in der Moderne geht, soll die Analyse eines der 21 Melodramen von Arnold Schönbergs Op. 21 „Pierrot lunaire" zeigen. Das Stück, betitelt „Mondfleck" kann, was kontrapunktische Pikanterie anbelangt, den canones der Niederländer getrost an die Seite gestellt werden.

Eine Sprechstimme wird hier von Pikkolo, B-Klarinette, Geige, Violoncello und Klavier begleitet, und zwar so, daß Pikkolo mit Klarinette und Geige mit Violoncello als zwei selbständige Einheiten dem Klavier als der dritten gegenübertreten. Wenn wir zunächst Pikkolo und Klarinette für sich betrachten, finden wir, daß sie eine Art zweistimmiger Quintfuge zum Vortrag bringen. Die Klarinette beginnt mit dem Thema, das Pikkolo bringt nach Ablauf von zwei Vierteln die Antwort. Diese erste Durchführung (Exposition) wird durch ein kadenzartiges Gebilde (Schönberg bemerkt hiezu: „quasi kadenzierend") in jeder Stimme gesondert abgeschlossen. Die zweite Durchführung vertauscht nun die Stimmen. Pikkolo beginnt mit dem Thema, Klarinette folgt mit der Antwort eine Quarte tiefer. Bis zum Abschluß der Antwort sind die Stimmen im Wesentlichen im doppelten Kontrapunkt geführt. Es folgt ein kurzes Zwischenspiel, das jäh abbricht (zu den Worten: „Plötzlich *stört ihn was* an seinem Anzug"). Bei der dritten Durchführung ist die Stimmenanordnung die gleiche wie bei der zweiten, nur wird hier Engführung angewandt, die Einsätze erfolgen in der Distanz eines Viertels, und die Stimmen rücken im weiteren Verlauf bis auf den Abstand eines

Achtels aneinander. Schließlich kommt es zu zwei Einsätzen des Themas im gleichen Abstand, die aber nur das Kopfmotiv bringen und einmal sequenzieren. Von der Hälfte des Taktes 10 an, die mit der Mitte des 19 Takte langen Stückes zusammenfällt, laufen die beiden Stimmen Note für Note im Krebsgang zurück, bis sie beim Ausgangston angelangt sind. Eine graphische Darstellung möge das Bild verdeutlichen helfen:

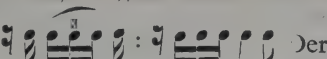


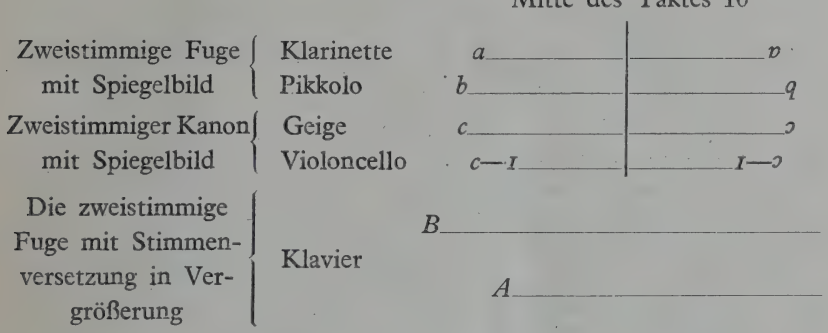


Die zweite Hälfte stellt das genaue Spiegelbild der ersten dar

Daneben vergnügen sich nun die beiden Streichinstrumente auf eigene Faust. Sie bringen einen Kanon in der Oktave. Die Geige beginnt, Violoncello setzt einen Takt später ein. Zunächst melodisch etwas gleichförmig, scheint die Stimme mehr oder weniger rein rhythmische Angelegenheit zu sein, später beginnen sich die glatten Wogen der Melodie ein wenig kapriziös zu kräuseln. Inmitten des Taktes 10 machen auch diese beiden Stimmen wieder kehrt und laufen krebsgängig dahin zurück, woher sie gekommen. Man beachte hier noch, daß nicht nur der Takt mit dem Wendepunkt (10) in zwei Hälften zerfällt, welche im Spiegelbildverhältnis zu einander stehen, sondern desgleichen Takt 9 und, dadurch bedingt, auch Takt 11.

Wie verhält sich nun der Klavierpart zu dem seltsam kunstvollen Gebahren dieser Instrumentalstimmen! Er bringt seinerseits die von den Bläsern vorgetragene zweistimmige Fuge, wie sie bis zur Mitte des Stückes verläuft, aber mit Versetzung der Stimmen, also im doppelten Kontrapunkt, und in der Vergrößerung neben ihrer eben geschilderten Originalform und deren Spiegelbilde, so daß sie sich infolge des doppelten Umfanges bis zum Ende des Stückes erstreckt. Wohl finden sich im Klavierteile einige Retouchen, denen aber im Hinblick auf die äußerst komplizierte Kontrapunktik keine Bedeutung zukommt. Sie betreffen streckenweise Oktavversetzungen, auch rhythmische Abänderungen, insoferne als die Vergrößerung bei den Pausen nicht strenge durchgeführt und überzählige Pausen eingefügt sind, was zur Folge hat, daß einzelne Bruchteile der Stimmen nicht in Vergrößerung sondern in der ursprünglichen rhythmischen Form auftreten und so die entstandenen Differenzen im Zeitablauf wieder ausgleichen. Auch werden daneben noch einige rhythmische Vereinfachungen vorgenommen, so Triolen fast immer vermieden, an Stelle von wird fast stets oder oder gewählt. Die weitestgehende rhythmische Variation erscheint

mir mit dem Kopfmotiv bei Engführung vorgenommen worden zu sein. Es entsteht hier aus der Normalform  Der Klavierpart begnügt sich aber nicht damit, die zweistimmige Fuge allein vorzutragen, sondern verstärkt markante Stimmenpartien akkordisch, besonders bei dem Kopfmotiv des Themas geschieht dies gerne; gleich zu Beginn werden die ersten fünf Töne durchgehends durch übermäßige Dreiklänge gestützt. Ferner finden sich im Verlauf häufig thematische Bruchstücke, besonders das Kopfmotiv (im Takt 12 auch einmal in seiner Umkehrung) eingestreut, in den Takten 3—6 zeigt sich ein Ansatz, die 1. Stimme kanonisch zu beantworten. Sehen wir von diesen kleinen Modifikationen und Zusätzen ab, so läßt sich dieses Stück seiner Form nach graphisch am besten folgendermaßen darstellen:



Dieses mit so viel Raffinement gearbeitete Musikstück bietet nun die Unterlage für die Rezitation eines kleinen, grotesken Gedichtes. (Die Texte zum Pierrot lunaire stammen von Albert Giraud und sind von Otto Erich Hartleben übersetzt.) Wiewohl der Komponist im Vorwort davor warnt, in eine „singende Sprechweise" zu verfallen, ist für die Rezitation doch Rhythmus und Tonhöhe genau festgelegt, letztere, um den Tonfall der Stimme genau zu regulieren. Nun ist kaum anzunehmen, daß unter diesen Umständen der „Sprechmelodie" eine musikalische Bedeutung im Sinne einer Anteilnahme an der Thematik zukommt. Die Intervallgebung der Sprechstimme ist zwar adäquat der der Instrumentalstimmen, doch scheint mir damit nur eine Übertragung der „secco-Rezitativmelodik" ins Atonale beabsichtigt zu sein. Während in anderen Melodramen des gleichen Opus gewisse Beziehungen zur Thematik des Instrumentalteils wenigstens angedeutet sind, ist dies in dem vorliegenden Stück nicht zu konstatieren.

Nach dem hier Gesagten würde der Schluß naheliegen, daß eine Musik wie die eben geschilderte auf den Zuhörer nur den Eindruck einer doktrinären, erklügelten Tüftelei machen könnte. Gerade das Gegenteil trifft zu. Der „Pierrot lunaire" ist das erste, der tonalen Schreibweise völlig abgekehrte Werk Arnold Schönbergs, das auch auf den konservativen Hörer — dies bestätigen mir viele Urteile von Menschen, die im übrigen für atonale Musik nicht zu haben sind — unmittelbar wirkt. Mag diesem eine solche Musik zunächst unverständlich bleiben, so hat er doch den bestimmten Eindruck, daß hier eine schöpferische Potenz wirksam ist.

die sich mit gleicher Frische und Ursprünglichkeit wie Neuartigkeit mitteilt. Und selbst wenn man den frühen Schönberg, den Schönberg der „Verklärten Nacht" und der „Gurrelieder" nicht kennen würde, müßte man beim Anhören des „Pierrot lunaire" die Überzeugung gewinnen, daß hier nicht ein — wie in letzter Zeit gerne der Ausdruck für Neutöner gebraucht wird — „Musikingenieur" an der Arbeit ist, sondern ein echter Künstler, dem also Technik, mag sie noch so meisterhaft und blendend, ja verblüffend sein, immer nur Mittel zum Zweck (Schönberg gebraucht hier gerne den Ausdruck „Handwerkszeug"), nie aber Selbstzweck sein kann.

BUSONIS RASSE

VON JÓN LEIFS ‹ISLAND›

Viele Verehrer des Meisters wird es befremdet haben, wie manche Nachrufe ausgefallen sind, die ihm die Presse gewidmet hat. Hätte doch der Tod eines solchen Künstlers keine geringeren Wirkungen in der Musikwelt auslösen müssen als etwa Nikischs Tod vor zweiundeinhalb Jahren. Wenn es aber nicht so gekommen ist, so scheint der Grund dafür in erster Linie der zu sein, daß keine Partei, kein Kreis und sogar kein Volk sich zu sagen wagte: „Busoni war ganz der Unsrige." Sein weitumspannendes Wesen konnte von niemandem weiter als bis zu einem oft sehr geringen, manchmal auch etwas größeren Grade erfaßt werden. Was an seiner Kunst jeweils nicht verstanden wurde, schrieb man, je nachdem von welchem Standpunkt der Bequemlichkeit er beurteilt wurde, seinem zwiespältigen oder vielspältigen Wesen oder Beurteiler seinem artfremden Wesen zu. Diese Weise zu urteilen artet aber noch mehr aus, wenn sie von einer zeitgemäßen Partei- oder Volkspolitik beeinflußt wird. Die Erkennung der völkischen Eigenart geschieht dann nicht mehr aus einer sachlichen, künstlerischen und kulturellen Einstellung. Die nationalen Arten werden so vielmehr überhaupt nicht, auch oft nicht einmal ihren primitivsten Grundelementen nach, erkannt. Man beurteilt nicht die Artkultur und Kunst an sich, sondern fragt erst nach ihrer materiellen Umgebung und der Familienabkunft der Erzeuger, um dann danach die Klassifizierung zu treffen. Diese Art der Beurteilung verhindert u. a. auch vielfach das Verstehen von Busonis Künstlertum. Man konstatiert da einfach die „Unzulänglichkeit" seiner Kunst infolge seiner südlichen und nordischen, romanischen und germanischen oder wer weiß noch welcher Abstammung, ohne dabei auch daran zu denken, wie *schwer oder gar unmöglich* es ist, die Rassenabkunft eines Mittel- oder Südeuropäers einwandfrei festzustellen.

So läßt man Busonis Kunst Ungerechtigkeit widerfahren. Deshalb ergreift hier der Verfasser dieser Zeilen das Wort, indem er als Angehöriger des wenig bekannten isländischen Volkes, das von allen germanischen Völkern sich Rasse, Sprache, Kultur und Art am reinsten bewahrt hat, sich berechtigt fühlt den Versuch anzustellen in dieser völkischen Kunstbeurteilung einige sachliche Klarheit zu schaffen. In Wirklichkeit hat man in Deutschland allgemein recht unklare Begriffe davon, was nordisch oder germanisch ist. Die sehr übliche mitteleuropäische Sentimentalität und Romantik bezeichnet man vielfach als typisch deutsch

und germanisch. Zur Informierung über die germanische Art muß der Untersuchungsgegenstand bei der Urwurzel gefaßt und eingehend betrachtet werden. Dies geht natürlich über den Rahmen unseres Aufsatzes hinaus, aber die sicherste Quelle zu einer solcher Untersuchung bieten uns die völlig und annähernd heidnischen isländischen Eddas und Sagas und ihre Sprache. Hier begnügen wir uns damit, festzustellen, daß Mitteleuropa und zum Teil auch Skandinavien bereits von ihrem germanischen Urwesen mehr oder weniger entfernt sind. Auch die europäische Kunstmusik ist dementsprechend in gewisser Hinsicht ungermanisch. Busoni ist aber in seiner Kunst Germanischen in vieler Beziehung so nahe gekommen wie kaum ein zweiter. Seine Bachauffassung war von einer männlichen Geistigkeit, die weder früher noch später übertroffen wurde. Sein Entschluß für den ungebrochenen Akkord ist ein Symbol nordischer Gefaßtheit. Als ungermanisch darf man dagegen seinen manchmal zu starken Gebrauch des Klavierpedals, was namentlich in den letzten Jahren mehr beobachtet wurde, bezeichnen. Mit welcher Geschlossenheit spielte er aber dafür die „ungermanischen" Komponisten, z. B. etwa Chopin; erinnert sei nur an dessen von jedermann abgedroschenen kleinsten Praeludien, in denen Busoni vielleicht am deutlichsten seine nordische zu dem Üblichen kontrastierende Auffassung zeigt. — Busonis schriftstellerische und tonschöpferische Tätigkeit entspringt, wenn auch mit Abweichungen, derselben künstlerischen Einstellung wie sein ganzes Nachschaffen. Seine oft besprochene „schwankende Haltung" den verschiedenen Richtungen gegenüber ist die *Inkonsequenz des Genies* und der Phantasie, was bei so manchen Großen, z. B. Nietzsche, auftritt. — Selbst wenn man nachweisen würde, daß Busoni keinen Tropfen germanisches Blut in sich gehabt hätte, so wäre das nur ein Beweis dafür, wie doch der Geist über den Körper Herrschaft gewinnen kann. Uns kümmert in erster Linie seine Kunst und wir müssen das Germanische an ihr erkennen und anerkennen. Busonis Aufenthalt im hohen Norden und seine Verheiratung mit einer Nordländerin mögen trotzdem nicht unwichtige Anzeichen sein.

Zweifelsohne könnte die Wissenschaft solche Untersuchungen völkischer Geistesarten viertiefen. Doch wird sie nie den so ausschlaggebenden künstlerischen Instinkt der Beurteilung ersetzen können. Zu dem Fall Busonis gibt es noch eine bekannte Parallele. Wohl dem berühmtesten heute lebenden deutschen Dirigenten, der der älteren Generation angehört, spricht man eine semitische Abstammung zu. Wie dem auch sei; er ist in seiner Kunst wohl der germanischeste aller heutigen Dirigenten. Man sieht hier aus, daß der Mißbrauch, den man mit den Wertbezeichnungen der völkischen Eigenart betreiben kann, heute gefährlicher ist denn je. Deshalb ist die sachliche Erkennung der Geistesarten und Volksarten nicht weniger wichtig, sondern nach wie vor die Grundbedingung für die Wertung und Entwicklung ursprünglicher, wirklich schöpferischer Kunst. Die verschiedenen geistigen Kristallisationen, die das Volkstum und seine Artkultur und Artkunst hervorrufen kann, zeigen uns eben mit welcher Vorsichtigkeit eine solche Abschätzung vor sich gehen muß.

VOLKSMUSIK AUF DER INSEL KRK

VON FELIX PETYREK, ABBAZIA

Am Tag der Heiligen Peter und Paul, der Schutzheiligen von Castelmuschio, hatten wir Gelegenheit, das Volk der jugoslavischen Insel Krk (Veglia), seine Sitten, seine Volkstänze und seine Musik kennen zu lernen. Es ist ein seltsamer, düsterer Menschenschlag, der zähe an seinen Gebräuchen festhält und obgleich die jungen Männer fast alle für Jahre auswandern, seine alten Sitten bewahrt.

Castelmuschio, ein kleines Städtchen auf Krk, liegt überaus malerisch auf steilen, hohen Felsen und erinnerte uns in seiner Lage etwas an Salzburg. Als wir, meine Schüler und ich, uns mit der Motorjacht dem Hafen näherten, waren wir sehr erstaunt, alles wie ausgestorben zu finden. Man ist in Italien gewohnt, wenn ein Schiff anlegt, den Molo voll Neugieriger zu finden, die sich lebhaft bewegen. Wir wunderten uns noch mehr über die Totenstille, die im Ort herrschte. Die Frauen und Mädchen saßen, mit ihrer schönen Tracht geschmückt, schweigend an den Fenstern oder auf den Stufen der Türen, die Männer standen unbeweglich auf den Plätzen oder saßen in langer Reihe wie Statuen auf den niedrigen Mauern. Plötzlich ertönen aus dem Gasthaus seltsam schrille, langgezogene, klagende Töne: die Musik beginnt. Zwei alte Männer, verwitterte Gesichter wie aus Stein, blasen auf schalmeiartigen Instrumenten eine ungemein prägnante Melodie und schlagen den Takt mit den Füßen dazu. Sie sitzen auf einem kleinen, dreieckigen hohlen Holzpodium. Sie nennen ihr Instrument „pive" oder „sopilna", es soll nurmehr auf Krk zu finden sein. Die sopilna ist eine konische Röhre, mit Rohrblatt-Mundstück und 6 Anblaselöchern, einem klarinettartigen Trichter, in dem sich ein loser Holznagel befindet. Die Musiker erzählten, daß man früher eine Art Dudelsack dazu gespielt hätte, den könnte aber nurmehr ein alter Mann auf der Insel spielen. Bisweilen hätte er auch auf einer Harmonika dazu begleitet.*) Mir scheint es, als würde die letztere Art der Begleitung den ursprünglichen Charakter eher trüben, denn die Musik ist durchaus nicht auf unser Halbtonsystem gestellt, sondern benützt schärfere und engere Schritte. Dies war aber nicht der einzige Grund, daß wir kein größeres Stück zu Papier bringen konnten, und daß hier nur ein Phonograph etwas aufnehmen kann: mehr liegt dies noch an der Art des Musizierens. Die Musik macht absolut den Eindruck einer Improvisation, die bestimmten Gesetzen unterliegt, es sind keine „Stückel", die etwa den einen Tanz von anderen unterscheidbar machen können. Es kehren bestimmte Elemente in gewisser Gesetzmäßigkeit wieder, aber nicht alle in einem und demselben Stück. Kein Tanz war als ein von einem andern verschiedener zu bezeichnen, aber auch keiner die Wiederholung des anderen. Es scheint vielmehr eine rhythmische (Bewegungs-)Vorlage vorzuliegen.

Jeder Tanz beginnt mit einer Art feierlicher Sonata, die zuweilen länger ausgesponnen wird, stets ohne „Schlagwerk". Bei dieser Introduktion stehen die Tanzpaare unbeweglich nebeneinander. Es gilt als grober Verstoß, sich dabei zu rühren oder zu unterhalten. Selbst die Kinder, die von etwa fünf Jahren an mittanzen, fügen sich mit verblüf-

*) Man hätte dann tatsächlich vom Musizieren dieser 3 Leute den Eindruck eines „Quartetts" gehabt.

fender Selbstverständlichkeit diesem Brauch. Das Einsetzen des „Schlagwerks" bringt mit einem Ruck Bewegung in die Menge. Die einzelnen melodischen Elemente werden reicher und reicher verziert. Es liegt eine packende, bezwingende Steigerung darin, trotz der geradezu ekstatischen Monotonie. Das merkwürdigste sind jedoch die kontrapunktischen Gesetze, die dieser Zweistimmigkeit zu Grunde liegen. Oktavenparallelen fehlen fast ganz, Fortschreitungen in parallelen Terzen oder Sexten kommen überhaupt nicht vor. Dagegen finden sich vorübergehend parallele Septime (meist große), seltener Quarten. Im übrigen wird *ausschließlich* kontrapunktiert, u. zw. entweder in Gegenbewegung (aus 8 in 7, oder aus 8 in 9) oder die untere Stimme imitiert die obere (die Nachahmung meist in der Oktave). Stets ist die untere Stimme etwas weniger notenreich.

Der weitere Verlauf des Kirchtages bringt die Männer zum Singen. Stehend, an den Tischen, singen sie laut, schreien sie, in den gleichen Zwischentönen, wie wir sie in den Tänzen hörten. Die Frauen singen an den Festen nicht. Sie drängen sich in einen besondern Raum zusammen; wenn der Tanz zu Ende ist, muß sie der Mann dorthin zurückführen. Daß eine Frau am Wirtshaustisch sitzt oder gar etwas verzehrt, gilt als unanständig; das tun nur die barbarischen Fremden. Man hat nichts dagegen, wenn die Fremden mittanzen, ja ein junger Krkoser holt sich gerne eine Fremde zum Tanz. Doch ist es dem Fremden verwehrt, eine Einheimische zum Tanz aufzufordern oder zu berühren. Die Schmach wird gerächt und endet niemals gut, versicherte der Wirt warnend.

Einige charakteristische Motive der Musik habe ich in Noten aufgezeichnet. Ein erschöpfendes Bild können sie so wenig geben wie eine Beschreibung. Wenn sich wieder einmal eine mit Phonographen ausgerüstete Forschungsexpedition auf den Balkan begibt, soll sie der Insel Krk nicht vergessen, auf der es, wie man mir versichert, noch manche andere musikalische Werte gibt. Denn die geschilderte Art des Musizierens ist nur im gebirgigen Nordteile beheimatet.

MUSIKWISSENSCHAFT IN FRANKREICH IM JAHRE 1925

Die franz. musikwissenschaftl. Arbeiten haben sich dieses Jahr ebenso wie im vergangenen reichlich vermehrt und der Ansporn, der durch den im Jahre 1921 in Paris abgehaltenen Kongreß für Kunstgeschichte geboten wurde, übt glücklicherweise auch weiterhin seine Wirkungen aus.

Die Akten des Kongresses sind soeben veröffentlicht worden: Der 3. Band enthält die musikwissenschaftlichen Denkwürdigkeiten. Wir wollen aus diesem reichhaltigen Sammelwerk die Studie von Barclay Squire erwähnen, der den Vorschlag macht, in allen Ländern eine ikonographische Sammlung aller Musiker zu begründen, ferner die Studie von Pincherle über die Harfe; Gastonè schreibt über einige alte Meister der franz. Polyphonie; Bonelli über die Avignonensischen Flötenspiele, die in den Dienst des Republik von Sienne getreten waren; Van den Borren über 2 Motettensammlung Orlandos di Lasso, Nef über den Einfluß der franz. Musik auf die Entwicklung der „Suite", Premiéres über den

röm. Komponisten Lorenzani, der sich einige Zeit am Hofe Ludwig XIV. aufhielt.

Pirro hat über die Clavecinisten eine kleine Arbeit veröffentlicht, die trotz ihrer Kürze an Genauigkeit nichts zu wünschen übrig läßt und in der alle bis zum heutigen Tage diesbezüglich gesammelten Ergebnisse vereinigt sind. Mit rascher Feder zeichnet er die Silhouette der kleinen Meister so wie auch der Frohberger, der Frescobaldi und der Couperains auf, indem er gleichzeitig die musikalischen Formen und die äußeren Einflüsse untersucht.

Die Geschichte der Organisten hat Felix Raugel Gelegenheit gegeben, äußerst nützliche *Untersuchungen über einige alte Meister des französ. Orgelbaues* anzustellen, besonders derer, die im 18. Jahrhundert im Süden Frankreichs lebten. Er studiert speziell die Familie l'Epine und Jean-Pierre Cavaillé, welch letzterer der Großvater des berühmtesten Orgelbauers des 19. Jahrhunderts war. André Raugel, oder der Obgenannte, den wir unglücklicherweise heute aus unserer Mitte verloren haben, hat eine wichtige Arbeit über die *großen Orgeln und die Organisten der Basilika St. Quentin* hinterlassen.

Rousard, dessen 400. Jahresfeier man vergangenes Jahr feierte war auch weiterhin die Veranlassung, vergleichende Studien zwischen Musik und Literatur anzustellen. Die von Constantin Photiadès, *Rousard und seine Leier*, ist eine der besten, die noch über die Frage der Beziehungen zwischen Rousard und der Musik geschrieben worden ist. Der Autor weist mit überzeugender Klarheit und Eindringlichkeit nach, wie die Eingebung Rousard's rein musikalischen Ursprungs gewesen ist, wie seine Verse fast beständig unter der gleichzeitigen Beschäftigung mit einem lyrischen Psalmengesang entstanden sind, und wie der Dichter diese innige Verbindung zwischen Musik und Poesie im Geiste sah.

Von einem allgemeineren Gesichtspunkt aus entwirft uns Pierre Champion in einem großen Werk das den Titel *Rousard und seine Zeit* führt, ein bemerkenswert lebensvolles Bild des Hofes Karls IX. und Heinrichs III., wo die Musik auf den Maskaraden und Balletten, die einander fast ohne Unterbrechung ablösten, eine erstklassige Rolle spielten.

Einen interessanten Beitrag für die religiöse Musik lieferten der schwervermißte Kanonikus Clément Besse und der Abbé J. Legrand in ihrem Buch *Alte Gesänge, neue Romanzen.* In diesen „Beitrag zur Erneuerung des religiösen Volksgesanges" übergibt Kanonikus Besse, den ein verfrühter Tod einige Tage nach dem Triumph, den sein Franziskanerchoral in den Chören des *Königs David* davongetragen hatte seinen Freunden seine letzten Gedanken über Musik. Seine leidenschaftliches Feuer bricht sich überall freie Bahn. Er greift seine Gegner mutig an und besonders die Urheber des *Gregorianischen Gesänge.* In dem Kampf des Gregorianischen Gesanges und des Volksgesanges, einem Kampf, der in Frankreich in den letzten Jahren eine gewisse Schärfe angenommen hat, verteidigte Abbé Besse immer die Partei des Zweiten, indem er keinen Anstand daran nahm, die Worte eines Gesanges einer profanen Melodie unterzulegen. Während er in den Gregorianischen Gesängen (deren entschiedener Vincent d'Indy ist) nur das Feuerwerk eines archaischen Stiles sah, dessen Auferstehung er für unmöglich hält.

Ein dicker Band von Joseph de Marhane studiert die *Quartette von Beethoven*. In dem Vorwort, welches er für diese Arbeit geschrieben hatte, lobt Gabriel Fané den Reiz des inneren Erlebnisses, der dieser Studie lebensvolle Wärme verleiht.

Die Bibliographie über Mozart ist um ein Werk reicher geworden. J. G. Prod'homme hat sich das wohlbekannte Buch von Arthur Schurig über *Mozart* zu eigen gemacht. Aber es handelt sich nicht um eine bloße Übersetzung, wie z. B. um die, die derselbe Prod'homme von den vollständigen R. Wagners soeben vollendet hat, sondern um ein fast neues Buch. Der französische Historiker hat vom Deutschen Buch nur den Rahmen beibehalten. Er hat einige Kapitel gekürzt und andere erweitert, besonders dort, wo die ersten Aufführungen und Aufnahmen Mozart'scher Werke in Frankreich, Belgien und England zu untersuchen sind. Er konnte auf diese Weise einige noch dunkle oder noch schlecht beleuchtete Tatsachen klarstellen.

Derselbe unermüdliche Forscher hat über die *Pariser Oper*, deren Inauguration vor kurzem ihren 500jähr. Bestandfeste, ein äußerst lehrhaftes Buch geschrieben, das auch auf das gewissenhafteste die gesamte Geschichte dieser lyrischen Bühne erzählt. Er unterrichtet uns im Besonderen mit allen auf das Genaueste festgestellten Daten über die 878 dramat. Werke, die dort aufgeführt wurden, sowie über die Namen und Daten der 75 Direktoren, welche einander ablösten, über die 70 Kapellmeister und 600 Sänger und Tänzer, die dort angestellt waren. Nicht am wenigsten Interresse beansprucht schließlich das Kapitel über die Preise, welches z. B. zeigt, daß ein Orchesterfauteuilsitz, der 1815 7 Fr. 50 kostete, heute auf 42 Fr. 50 gestiegen ist.

Die Geschichte der Romantik hat einige neue Dokumente gewonnen, dank dem begeisterten Buch von Eduard Gauche: In den *Erinnerungen an Fr. Chopin* ist Gauche, welcher sein Leben dem Buche Chopins gewidmet hat, nach dem übereinstimmenden Geständnis der hervorragendsten polnischen Musiker, der beste und verständnisvollste Kenner des Autors der *Walzer*. Sein Buch enthält unter anderem sehr interessante Enthüllungen über bisher ungeahnte Entstellungen zahlreicher Chopin'scher Werke, deren Manuskripte er mit den bestehenden Ausgaben, die alle fehlerhaft sind, verglichen hat. — Auf psychologischer Basis aufgebaut, scheint uns das Werk von Pitron über *Schumann*, einer Synthese der Werke und der Seele des Künstlers.

Die Wagner-Literatur kann auf einigen Zuwachs hinweisen. Ein Werk, das den Namen Louis Barthon trägt, erzählt das *Liebesleben Richard Wagners*. Mit Hilfe der Liebesbriefe, des *Tagebuchs* und *„Mein Leben"* rekonstruiert er nach dem Versuch von Julius Kapp, den Liebesroman Wagners, eines Films mit mannigfachen Episoden, von denen allerdings einige, besonders die deren Heroin Judith Gautier gewesen ist, hätte anders entwickelt werden können. Doch hatte der Autor den guten Geschmack, Minna Planer nicht mit allzu leichten Sarkasmen zu erdrücken, was man nur allzu leicht zu tun geneigt ist. Judith Gautier, die Tochter Theophil Gautiers, wird in einem Band Henri de Régniers *Proses datés* aufs Tapet gebracht, worin der Autor daran erinnert, wie Judith auf einem Marionettentheater Wagner-Aufführungen veranstaltete, die ihre Wohnung in ein Miniatur-Bayreuth verwandelte. Man

genau über die Konstruktionsmöglichkeiten des Vierteltonflügels und über die spezielle Lösung der Firma August Förster unterrichtet worden.

Ich habe auf Grund meiner Vorarbeiten und Überlegungen konstatiert, daß es prinzipiell 3 konstruktive Möglichkeiten für den Bau eines Vierteltonflügels gibt:

1. Die primitivste und unzureichendste, d. i. zwei nebeneinanderstehende Flügel, von denen der eine um einen Viertelton höher gestimmt wird, mit einer Vierteltonklaviatur durch Hebelführung zu verbinden und spieltechnisch zu beherrschen.

2. Zwei normale Resonanzkasten mit 2 Saitenrahmen übereinanderzustellen, einen Resonenzausgleich zu schaffen und die kürzeste Verbindung der Vierteltonklaviatur mit der Mechanik so zu gestalten, wie es beim normalen Flügel der Fall ist.

3. Einen neuen einzigen Resonanzkasten für die notwendige doppelte Anzahl von Saiten zu konstruieren und die Verbindung der Vierteltonklaviatur mit der Mechanik so einfach herzurichten, wie es beim normalen Flügel üblich ist.

Für die Verwirklichung dieser Ideen war vor allen der Grad ihrer Brauchbarkeit wichtig und der Umstand, die passenden konstruktiven Ideen zu finden, welche die allgemein formulierten Ideen in die Praxis umsetzen könnten.

Die gemachten Erfahrungen zeigten, daß sich auf der unter 1. skizzierten Basis keine brauchbare Lösung des Vierteltonflügels verwirklichen läßt.

Die Firma August Förster prüfte zuerst die prinzipielle Brauchbarkeit der erwähnten 3 Ideen. Die Ideen 2. und 3. garantierten eine günstige Lösung, und auf diesen zwei allgemeinen Grundlagen wirkte sich die schöpferisch-technische Tätigkeit der genannten Firma aus.

Im vorigen Jahre trat diese mit ihrem ersten Viertelton-Konzertflügel vor die Öffentlichkeit, welcher die Realisierung der erwähnten Idee 2. darstellt. Dieses Instrument ist nicht nur spielbar, sondern entspricht auch den klanglichen Anforderungen, die man im allgemeinen an einen Konzertflügel stellt. Davon haben sich auch die Zuhörer in eingangs erwähnten Städten überzeugt.

Der einzige Umstand, der diesem Instrument die Verbreitung erschweren könnte, ist der etwas größere Umfang, welcher notwendigerweise durch die Übereinanderstellung von 2 normalen Resonanzkasten entstand.

Vier Monate nach der Fertigstellung dieses Vierteltonflügels, den als erstes Instrument dieser Art das tschechoslowakische Kultusministerium für das Staatskonservatorium gekauft hat, begann Förster an der Konstruktion eines neuen Vierteltonkonzertflügels zu arbeiten, welcher die Idee eines einzigen Resonanzkastens für die doppelte Anzahl der Saiten verkörpern sollte. Bei dieser Lösung war die Möglichkeit gegeben, den Umfang des Vierteltonflügels demjenigen des normalen Flügels anzupassen und eine ideale Einheitlichkeit der Klangfarbe der 24 Vierteltöne in allen Oktaven zu erreichen.

Förster hat dieses Problem so gelöst, daß ein Resonanzsperrkasten zwischen zwei Saitenrahmen gestellt wurde. Der obere Saitenrahmen hat die Saitenbespannung nach oben, der untere nach unten. So entstand

weiß, daß Judith in Begleitung von Villiere de l'Isle-Adam die Gastfreundschaft Wagners zu Triebschen 1869 erfuhr. Sie hat uns die Erzählung des dortigen Aufenthaltes in einem ihrer Erinnerungsbände *le Troisième Deang du Collier* hinterlassen. Wagner hat ihr etliche 30 Briefe, die vor Leidenschaft glühen, geschrieben; sie werden zweifellos bald veröffentlicht werden (diese Briefe sind französisch geschrieben). Der wichtigste Beitrag zu den Wagnerstudien aber führt den Titel: *Die ersten französischen Freunde Wagners:* das Buch führt den Namen von Maxim Leroy, dessen Vater Léon Leroy einer der vertrauten Freunde Wagners in Paris gewesen ist.

Alle Freunde der ersten Stunden ziehen an uns vorüber in diesem Buch, das das literarische und musikalische Paris von 1859—1860 lebensvoll wiedererstehen läßt. Man sieht so sich die Wagner-Gruppe bilden mit Léon Leroy, Auguste de Gaspérini, Schuré und Beaudelaire. Man sieht, wie Wagner Saint-Simonist wird durch den Umgang mit seinen neuen Freunden, man sieht, wie sich eine geistig erlesene Gesellschaft um den Musiker schart, dessen Genius sie anspornen, und wie sie kämpfen, um ihn der großen Menge aufzudrängen.

Für die gegenwärtige Zeit müssen wir ein gut fundiertes Werk von Georges Servières über *Eduard Lalo* erwähnen (der dem Autor persönlich bekannt ist und für dessen Werke die seinerzeit umstritten waren, er schon 1887 eingetreten ist), ferner die *Erinnerungen eines Musikverlegers* (dieser Verleger ist Jacques Durand) und die Erinnerungen van Willy, welche von Anekdoten über die Musiker des letzten halben Jahrhunderts strotzen.

Unter den enzyklopädischen Arbeiten kommt die Palme dem großen Werke, das von Lionel de la Laurencie bei Delagrave veröffentlicht ist, zu, der *Enzyklopädie der Musik*, deren sechster Band, ebenso monumental wie die vorhergehenden, die allgemeinen Tendenzen der Musik auseinandersetzt. Er enthält besonders zwei wirklich bemerkenswerte Studien von Charles Koechlin: Die eine behandelt die Entwicklung der französischen Musik der Gegenwart mit einem Reichtum an Belegen und einem Überfluß an Tatsachenmaterial und Analysen, dessengleichen man schwer irgendwoanders auffinden dürfte; die andere ist ein Exzerpt auf 200 Seiten, über die *Entwicklung der Harmonie seit Bizet und César Franck bis auf unsere Tage;* diese technische Studie ist die vollständigste, die über die Richtung der modernen Harmonisation, in welcher Sprache auch immer bislang veröffentlicht worden ist; es ist ein wirkliches Lexikon der Harmonisationskenntnisse im Jahre 1925. *André Coeuroy.*

DIE ENDGÜLTIGE LÖSUNG DES PROBLEMS DES VIERTELTONFLÜGELS

VON ALOIS HÁBA

Die europäische Musik-Öffentlichkeit ist im vorigen Jahre durch die Vorführung des ersten Viertelton-Konzertflügels (beim internationalen Musikfeste in Prag, Juni 1924, Dresden, Juli 1924, Dortmund, Oktober 1924, Leipzig, Oktober 1924), welchen die Firma August Förster gebaut hat, und durch meine Vorträge, sowie einige schriftliche Berichte ziemlich

eine symmetrische innere Konstruktion des Vierteltonflügels zum Unterschied von der parallelen Konstruktion des ersten in Prag beim internationalen Musikfeste 1924 vorgeführten Vierteltonflügels mit zwei Resonanzkasten.

Je größere Aussichten auf eine in jeder Hinsicht gute Lösung vorhanden waren, desto größere Schwierigkeiten stellten sich in den Weg. Die technischen Schwierigkeiten waren ungeheuer, und die Gefahr, daß der Versuch scheitern könnte, sehr groß. Wir müssen bedenken, daß diese symmetrische Konstruktion eine gänzlich neue Konstruktion des Resonanzkastens und aller anderen Bestandteile der Gesamtkonstruktion beanspruchte.

Diejenigen, welche ein wenig in die Probleme des Klavierbaues eingeweiht sind, wissen, daß die Stabilisierung des Resonanzkastens im normalen Flügel erst auf Grund der jahrhundertlangen Erfahrungen und verschiedener nacheinanderfolgenden Verbesserungen durchgeführt wurde und daß alle gegenwärtigen Klavierfirmen gewisse Grundsätze (bezüglich der Form, der Größe, der Konstruktionsart usw.) beachten. Außerdem existieren für alle großen und kleinen Bestandteile der normalen Klavierkonstruktion verschiedene Modelle, nach denen die einzelnen Bestandteile in großer Anzahl leicht hergestellt werden können.

Diese erwähnten Voraussetzungen, welche heute die Herstellung der normalen Flügel wesentlich erleichtern, waren für die Verwirklichung der symmetrischen Konstruktion gar nicht vorhanden. Es mußten neue Berechnungen, neue Experimente aufgestellt werden, auf Grund deren die passende Konstruktion einer neuen Form des Resonanzkastens gewählt und durchgeführt werden sollte. Es mußten erst neue Modelle für die Bestandteile des Resonanzkastens und der Gesamtkonstruktion hergestellt werden, nach denen man dann die einzelnen Teile der Vierteltonkonstruktion anfertigen lassen konnte. Auch für die Herstellung der Saiten mußten neue Berechnungen aufgestellt werden.

Trotz aller dieser prinzipiellen und anderen Schwierigkeiten gelang es in 8 Monaten, den Bau des neuen Vierteltonflügels durchzuführen. Dies konnte sich nur eine Firma leisten, die mit den modernsten technischen Hilfsmitteln für den Klavierbau ausgerüstet ist.

Das wichtigste Ziel, das die Firma August Förster vor Augen hatte, war das Bestreben bei dem neuen Viertoltonkonzertflügel denselben eigenartigen Charakter und dieselbe erstklassige Tonqualität zu erreichen, welche sie bei den normalen Konzertflügeln auf Grund langjähriger Erfahrungen und der sehr regen experimentellen Arbeit in den letzten Jahren verwirklicht hatte.

Dieses Ziel hat sie bei dem neuen Vierteltonflügel völlig erreicht. Das Instrument hat alle Qualitätsvorzüge der Försterschen normalen Instrumente, sowohl in Bezug auf die konstruktive Sicherheit und Sauberkeit, als auch was die Kultur des Klanges betrifft. Die wichtigsten Vorteile der Försterschen Instrumente: der eigenartige Charakter des höchstkultivierten, vollen Tones, der ausgeglichene Anschluß der Klangregister in Bezug auf ihre Klangfarbe und dynamischen Stärkenverhältnisse, die ungewöhnlich starke Tragweite des Tones in allen Lagen und bei jedem dynamischen Stärkengrade, sind jetzt nicht nur die Merkmale

der normalen Försterschen Instrumente, sondern auch des Vierteltonkonzertflügels.

Dazu kommt der Umstand, daß der Klang beinahe noch etwas saftiger ist, als auf den normalen Instrumenten, weil die Saiten der beiden Saitenrahmen (des oberen und des unteren) beim angeschlagenen Ton teils mitschwingen und die Fülle des Tones unterstützen. Man darf nicht vergessen, daß einige Töne aus dem Vierteltonsystem auch in den aliquoten Tönen und dem sogenannten Naturtonsystem enthalten sind, und es ist anzunehmen, daß sich diese Tatsachen in dem Mitschwingen unterstützend auswirken, weil auch die Verteilung des Kommas (des Unterschiedes zwischen dem Umfange von 12 Quinten und 7 Oktaven) auf 24 Vierteltonstufen größere Annäherung der temperierten Töne an die Aliquottöne verursacht.

So reiht sich der Vierteltonflügel den normalen Försterschen Instrumenten als ebenbürtiges Qualitätsinstrument an. Außerdem bedeutet der Vierteltonflügel eines der wichtigsten Ereignisse im Instrumentenbau aller Zeiten, durch die endgültige Lösung der inneren Konstruktion und die Kultivierung des Klavierklanges auch für die Vierteltonmusik.

Durch alle genannten Tatsachen hat sich Förster eine erste Stelle unter den Klavierfirmen der Welt erobert.

Da es möglich ist, auf einem Manual des Vierteltonflügels auch die diatonische und chromatische Musik zu spielen, repräsentiert das Vierteltön-Klavier die praktische Grundlage zur Vereinigung der 7-, 12- und 24-Töne-Musik in unabsehbaren Variationen.

Weil außer dem erstklassigen Klang sich sowohl die Form als auch der Umfang des Vierteltonflügels den bis jetzt üblichen Typen des normalen Flügels angepaßt hat, wird der Vierteltonflügel in absehbarer Zeit den Halbtonflügel in Musikakademien zu Studienzwecken ersetzen und unparteiisch der Halbton- und der neuen Viertelton-Musik dienen. Dies läßt sich auch deswegen erwarten, weil die Bestrebungen, Vierteltonmusik zu schaffen, auch zur Zeit in Amerika und Rußland immer stärker werden.

Das erste Ausprobieren des Vierteltonkonzertflügels Konstruktion 1925 hat der bekannte Komponist und Pianist Eduard Erdmann in meiner und einiger Gäste Anwesenheit am 28. März 1925 durchgeführt. Eduard Erdmann spielte den IV. Satz aus meiner bereits in der Universal Edition Wien gedruckten Suite für Vierteltonklavier op. 16 vom Blatt, trotzdem er sich erst knapp vor dem Spielen die neuen Notenzeichen angesehen und auf dem Vierteltonflügel gar nicht klaviertechnisch geübt hatte. Dies ist ein Beweis, daß meine Vierteltonmusik spielbar ist und daß auch der Vierteltonflügel sich auf Grund der traditionellen pianistischen Ausbildung sofort spielen läßt.

So kann die Firma August Förster zum 25. Jubiläum des Bestehens der Klavierfabrik in Georgswalde (Tschechoslowakei) nicht nur die erstklassige Qualität ihrer Instrumente betonen, sondern sich auch in Bezug auf die Lösung des Vierteltonflügels einer Leistung rühmen, die schon allein ihr einen ersten Platz unter den Weltfirmen sichert und außerdem eine bedeutende, musikgeschichtliche Tat darstellt.

Der neu erbaute Vierteltonflügel wurde während des am 20. Mai anläßlich des internationalen Musikfestes in Prag stattgefunden Viertel-

tonkonzertes von dem bekannten Pianisten Erwin Schulhof meisterhaft vorgeführt und kam mit seinen Vorzügen der verschiedenen konstruktiven Verbesserungen ganz hervorragend zur Geltung.

NOTIZ ZUM ITALIENISCHEN MUSIKLEBEN

VON Prof. Dr. A. WEISSMANN

Italien, das Land der Opernstagione, hat kein Musikleben. Was Betrieb heißt, ist im letzten Grunde auf Italien gegründet. Dort ist zuerst der Impresario gewachsen. Aber das Theater verschlingt alles. Die Versuche, ein Konzertleben nach norddeutschem oder gar amerikanischem Muster aufzubauen, sind, für das ganze Land wenigstens, vorläufig mißlungen. Es ist sonderbar, daß inmitten der europäischen Gleichmacherei Italien seinen Sonderstandpunkt beibehält. Man mag das ebenso als Vorzug wie als Schwäche deuten. Zweifellos wirkt in dem größeren Bruchteil der Bevölkerung eine Abneigung gegen das, was als abstrakt gilt und sich nicht genügend an die Sinne wendet: das Konzert. Das Virtuosentum, und mag es auch nur ein Schatten des früheren sein, fesselt noch am ehesten die öffentliche Aufmerksamkeit . . .

Gegen diese allgemeine Anschauung, gegen die Neigung zur Banalität richten sich seit langem die Bestrebungen der Besten. Es wird eine Vergeistigung des öffentlichen Musikbetriebes gesucht. In den Konservatorien einzelner Städte, so in Rom, Florenz, Mailand, Turin, Venedig, Pesaro und anderen ist Streben und Können aufgespeichert. Ein Mann wie Ildebrando Pizzetti denkt tief über musikalische Erziehung nach und fördert sie. Die hohe, große Musik hat ihre Anwälte und Kenner. Pizzetti, heute in Mailand, ist einer der wirksamsten Faktoren für den Aufbau eines Musikpublikums in unserem Sinne. Quartettvereinigungen haben sich in einzelnen Städten gebildet. Für die Symphonie ist im Augusteo Roms unter Bernardino Molinaris Leitung, unter der M twirkung fremder Dirigenten von Ruf ist auch in anderen Städten ein Publikum herangewachsen. Toscanini, der Feuergeist unter den italienischen Dirigenten, hat an dieser Entwicklung Anteil. Zugleich gräbt die Musikwissenschaft, durch Namen wie Torchi und Torrefranca vertreten, nach den Schätzen der Vergangenheit. Ein Schaffender wie Ottorino Respighi, der Vergangenheit wie der Gegenwart eng verknüpft, zeigt, zu welcher Höhe symphonische Kultur aufsteigen kann.

Während so das Urteil über das Was und Wie im Klassischen und Romantischen sich schärft, wird lebhafte Aufmerksamkeit für die neue Musik beansprucht: die Corporazione delle Nuove Musiche, unter der Leitung Casellas, sammelt hiefür alle Kräfte.

Aber es ist deutlich zu spüren, daß in Italien die verschiedenen Strömungen nebeneinander herlaufen, ohne sich zu einem organischen Musikleben zu vereinigen. Es besteht, als die machtvollste, noch immer die Liebe zum Belcanto. Neuerdings wird die Oper vom Kino abgelöst, und die sensationelle Trivialität feiert ihre Siege. Dieser Grundcharakter mag überall in der Walt festzustellen sein, aber nirgends wie in Italien setzt er sich gegen die Entwicklung. Zwischen dem Publikum für ältere symphonische Musik und dem für die neue gewonnenen klafft eine stärkere Lücke, als es sonst überall der Fall ist. Konzertsäle, die diesen Namen verdienen, gibt es nur wenige. Anfänge von Betrieb mögen sich da und dort zeigen, aber man scheint weder seine Entfaltung noch seine Ausartung zu befürchten.

Daß große Energien in dem musikalischen Italien gesammelt sind, daß hier, bei fortschreitender kontinentaler Übermüdung des Betriebes, eine Zukunft des Musiklebens winkt, ist nicht zu übersehen. Allmählich, es dauert lange, bilden sich ständige Orchester und Chöre. Allmählich wird das Konzert als Einrichtung eine Notwendigkeit. Die Veranstaltungen häufen sich nicht nur, sie verfeinern sich auch. Es ist zu hoffen, daß die jenseits der Oper liegende Musik sich umso reicher in der Öffentlichkeit entfaltet, als ja die opernhafte sich im Abstieg befindet.

Italienisches Musikleben: es ist noch nicht, aber es wird.

DER ROSENKAVALIER IM FILM

Uraufführung in der Dresdener Staatsoper

Das stolze Haus der Dresdener Staatsoper hatte seine mehrfache Sensation. Richard Straußens Rosenkavalier auf der anstelle des Vorhangs hängenden Leinwand, der Komponist selbst an der Spitze des Orchesters. Bekanntlich hat Hugo von Hofmannsthal sein Opernbuch selbst für den Film bearbeitet. Er hat dies, indem er nicht nur die Handlung beträchtlich erweiterte, sondern auch — zumal im letzten Akte — stark umänderte. Die *wesentlichsten* Unterschiede zwischen den Fassungen der Musikkomödie und des Films bestehen in den folgenden Feststellungen: Oktavian lernt Sophie schon vor der Überreichung der Rose — bei seinem Gartenfeste — kennen; mit den spionierenden Intriganten Anina und Valzacchi tritt eine ganze Sittenkommission auf, die von der ruchbar gewordenen Untreue der Marschallin dem Gatten ins Kriegslager Nachricht erstattet; weitläufige Lager-, Kriegs- und Siegesszenen werden gezeigt, und dann erst eilt der Marschall nach Wien zurück; Oktavian läßt die Duellszene von der Truppe des (historischen) Hanswurstes Prehauser — zum Ärger des Lerchenauers — auf dem Mehlmarkte parodieren. Und schließlich vor allem: die Fäden der Handlung werden gegen den Schluß hin, der ein glänzendes *Maskenfest* im Park des Belvedere-Schlosses bringt, zuerst noch ganz heillos *verwirrt*, um schließlich durch eine Düpierung des Marschalls entwirrt zu werden. Freilich geht doch unendlich viel von dem Reize der Marschallin, ebenso durch das Fehlen der Dichtung, wie durch die starke musikalische Beschneidung, verloren. Der sonstigen Gelegenheiten für kinodramatische Wirkungen — sie wurden von Hofmannsthal und seinem Filmregisseur Robert Wiene weidlich ausgenützt — sei hier nicht erst gedacht. Nur noch soviel davon, daß die ganze Handlung in — schätzungsweise — über zweihundert Bildern von mitunter nur wenigen Sekunden Dauer abläuft; gegen Ende des letzten ihrer zwei Teile vielleicht nicht immer ohneweiters so unmittelbar verständlich, wie für einen richtiggehenden Film eigentlich wünschenswert.

Bei der musikalischen Einrichtung der Angelegenheit hat Strauß natürlich die Musik zu seiner Oper so viel als möglich benutzt. Oder vielmehr vorwiegend — benutzen *lassen*, denn von einigen immerhin ausgiebigen Zutaten abgesehen, stammt die Bearbeitung, die, soweit zu ersehen, wesentlich in Kürzungen, Umstellungen, Einbeziehung von Stimmen, Überleitungen bestehen, nicht von Strauß selbst, sondern von *Otto Singer*, dem bekannten Bearbeiter der Straußschen Klavierauszüge, und dem Wiener Kapellmeister *Karl Alwin*. So hat die Musik einen Stich ins Potpourriartige bekommen. Und was Strauß an Neuem dazu tat — es beschränkt sich hauptsächlich auf die Ausgestaltung der Marschallszenen durch Marsch- und Kriegsklänge — ist anscheinend nicht mit besonderer Liebe geschrieben und nicht so bedeutungsvoll, daß es die künstlerische Zurechtstutzung des Ganzen vergessen machte. Wenn nun das Filmwerk die Ursache dazu bildete, daß sich viele, denen die „Komödie für Musik" noch unbekannt ist, veranlaßt sehen würden, auch diese kennen zu lernen, so könnte man sich damit abfinden, daß es überhaupt geschrieben worden ist.

Man gestatte uns, hier von einer ins einzelne gehenden Kritik der Darsteller abzusehen; diese vielmehr mit einem Gesamtlobe zu bedenken und lediglich die Namen anzuführen (Marschall: Paul Hartmann; Marschallin: Huguette Duflos; Oktavian: Jacques Catelain; Ochs: Michael Bohnen; Faninal: Carl den Forest; Sophie: Felicie Berger; Valzacchi: Friedrich Féher; Anina: Carmen Cartellieri). Die Bauten und Kostüme stammen, soweit sie nicht lebendige Landschaft sind, von Alfred Roller, dem Architekten St. Wessely und Hans Rouc. Der Erfolg des dirigierenden Tondichters war durchaus nicht zu groß und nicht einhellig: besonders nach dem letzten Teile machten sich allerhand „Widersacher des Helden" durch Widerspruch bemerkbar. Und der war durchaus nicht unberechtigt; denn wenn es schon eine Film-Musik sein mußte, dann wenigstens eine gute. Und vor allem möchte man das Opernwerk, das einem von Strauß das liebste geworden ist, nicht sozusagen in den Dreck gezogen sehen. Auch vom Tondichter selbst nicht. *M. U.*

NEUE BÜCHER UND NOTEN.

„BRUCKNER"

Zwei Bände von Ernst Kurth, Prof. d. Univ. Bern
Max Hesse Verlag, Berlin

Die Kraft des Namens Richard Wagner überwand dessen nähere und weitere Umgebung. Daß eine musikalische „Hochrenaissance" sich neben Wagner in einer fundamental angelegten absoluten Musik äußere, hat man in der Wagnerzeit übersehen, später aus Gründen des Konservativismus nicht begreifen wollen. Erst unsere Epoche die bei Beurteilung großer Kunstwerke entschiedener vorgeht, hat Br. auf eine selbständige Basis gestellt und ihn als mächtige Persönlichkeit von besonderer musikalischer Eigenart erfaßt. Die zahlreichen Brucknerbücher der letzten Jahre haben dies bewiesen. Und gerade diese Bücher haben gezeigt wie weit zurück wir in der Brucknerforschung sind. Eine ganze Reihe konnte sich erst mit Bausteinen zur Lebensgeschichte befassen, andere dienten bloß der Analyse, wieder andere haben die mystischen Hintergründe seines Schaffens zu durchleuchten versucht, doch wertvolle Zusammenfassungen blieben vereinzelt. Aber es sind unter den heutigen Musikwissenschaftlern auch kaum fünf Köpfe, die imstande wären von Grund auf in monumentaler Weise die Figur eines Künstlers aus der Athmosphäre der Zeit zu entwickeln. Kurth ist einer von ihnen. Mit seinen grundlegenden Büchern vom „Linearen Kontrapunkt" und über die „Romantische Harmonik" ist er der Forschung ein Führer geworden. Abert hat in seinem Mozartwerk die großartigste Synthese gegeben, die die Biographistik seit einem halben Jahrhundert gesehen hat, auch Bekker (die Zunft verzeihe mir mein Ketzertum!) bewies in seinem Wagnerbuch, daß Konzentration, tiefes Denken und die „Idee" wertvoller sind als akademische Darlegungen. Ernst Kurth, von Haus aus ein genialer Methodiker, hat die theoretischen Erfahrungen seiner früheren Bücher dazu benützt, um Bruckner nach einer neuen Richtung hin zu durchleuchten. Er hat — und das scheint mir wesentlich — in dem über 1300 Seiten starken Werk — unbekannte Gesetze der Gestaltung bei Bruckner entdeckt, formdynamische Wege, in denen er die Form als etwas Werdendes ansieht, als „Übergang von Kraft in Form". Wenn er dann mit solchen Gesichtslinien die Genesis des Bücher-Werkes von zwei Entwicklungspolen aus, der 4. und 9. Symphonie, betrachtet, kommt er zu wirklich überwältigend großartigen Ergebnissen. Aber auch die Fassung der Persönlichkeit von besonderen psychologischen Blickpunkten beobachtet, stellt einen eigenartigen Bruckner auf. Nun ist diese glänzend geschriebene Brucknerbiographie aber nicht nur ein Buch, das sich mit diesem Meister beschäftigt. Sie ist vielmehr gleichzeitig eine Geschichte der Mystik und der romantischen Geisteskultur, und mehr als das: eine Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, ein Standwerk der Weltliteratur, wie es deren auch bei anderen Nationen nicht viele gibt. *Erich Steinhard.*

ALTPRAGER ALMANACH. *Herausgeg. von P. Nettl. Verlag: Die Bücherstube. Dr. Paul Steindler-Julius Bunzl-Federn, Prag.*

Bei der geistigen Luft, die in Prag von jeher weht, ist eine Sammlung literarischer Stimmen dieser Stadt sehr verlockend. Wenn die einheimischen Literaten sich zudem zur Historie und Kultur Prags zu äußern haben oder verschollene Beiträge über vergessene Stätten und Künstler ausgraben, kann ein amusantes Buch entstehen, wie es im vorliegenden Fall auch infolge der fleißigen Bemühung des Herausgebers geschehen ist. Historiker, Musikhistoriker, Schöngeister, Bürger, Liebhaber finden hier eine Menge aparter Studien. Mitarbeiter waren: Alfred Klaar, Karl Bayer, Hedda Sauer, Heinrich Teweles, Egon E. Kisch, Franz Werfel, *Ernst Rychnovsky (Beethoven)*, Oskar Baum, *Rob. Haas (Kindermusik)*, Otto Pick, Anne Turnwald, Guil. Apollinaire, *Ad. Koczirz (Lautenkunst)*, H. Salus, Osk. Wiener, Fr. Adler, *Rud. Procházka (Mozart)*, Max Brod, P. Krasnopolski, *Erich Steinhard (Tomaschek)*, *Johannes Haase (Ketzertheater)*, Joh. Urzidill, J. Bergl, *P. Nettl (Musikerakten)*, O. Kraus.

Vdl.

ALBAN BERGS WOZZECK UND DIE „MUSIKKRITIK" *in „Musik d. Gegenwart" Flugblatt No. 9 Univ. Edition, Wien.*

Eine verdienstvolle Tat der Universaledition. Es ist wichtig in solchen Fällen ein Exempel festzulegen und von besonderem Interesse, die Stimmen der

Gegner und der Objektiven zu vergeichen. Vom Fanatismus macht sich nru derjenige einen Begriff, der diese Schrift liest. Vom konstruierten „Generalprobenskandal" bis zu diesen „Rezensionen", in denen es von Worten wi- „Kanalgeruch", „Spucknapf", „das Werk eines Chinesen aus Wien", „Rülpsen", „Grunzen", „Aschanti", „Kurpfuschertum "wimmelt, führt ein kurzer Wege Das Heftchen ist ein Kulturdokument, dem man weite Verbreitung wünscht, es ist gleichzeitig ein Lehrgang für den unvoreingenommenen Laien, der sich der modernen Musik nähern will, denn er kann sich dort in 17 Musikkritiken über die neue Kunst unterrichten: Oskar Bie, W. Schrenk, Adolf Weissmann, Karl Holl, Adolf Aber, Eugen Schmitz, Rudolf Kastner, Kurt Singer, Hermann Springer, Max Marschalk, E. Pisling, H. Stuckenschmidt, Erich Steinhard, Ernst Viebig, Paul Stefan u. a. sind in diesem Flugblatt vertreten. | *Vdl.*

P. HINDEMITH: KAMMERMUSIK No. 4. (Violinkonzert.) Schott's Söhne.

Ein vortreffliches Werk, echter und bester Hindemith. Der erste Satz, Signal genannt, soll nur Spannung erregen, und ist in dieser Hinsicht ein Meisterstück. Die Solovioline setzt erst im zweiten Satz ein, dessen Grundlage ein prägnantes Dreiklangsthema (!) bildet. Der melodische dritte Satz ist als Nachtstück bezeichnet. Daran schließt sich ein kerniger vierter, von prachtvollem Elan und ein leichtbeschwingtes Perpetuum mobile. Die Solovioline wird getragen von einem eigenartig besetzten Kammerorchester. *Vdl.*

LOUIS GRUENBERG: VIER INDISCRETIONEN für Streichquartett op. 20. Univ. Ed.

Vier amüsante kurze Stücke voll geistsprühender, humorvoller Musik.

A. JEMNITZ: STREICHTRIO op. 21. Kistner & Siegel.

Jemnitz ist ein ungemein phantasiebegabter Tonsetzer von scharfem Profil. Jeder der drei Sätze des vorliegenden Trios hat seine besonderen Reize.

A. JEMNITZ: SONATE für Violine und Klavier op. 22. Kistner & Siegel.

Das Werk leidet an einer Hypertrophie der rhythmischen Phantasie und macht darum den Eindruck des Verstiegenen. *Vdl.*

H. AMBROSIUS: Trio op. 47. Kistner & Siegel.

Bis auf den eigenartigen und darum fesselnden langsamen Satz ist die Komposition sehr reizlos.

A. RICCI-SIGNORINI: FANTASIA BURLESCA für fünf Blasinstrumente, Xylophon und Klavier zu vier Händen. Carisch & Co. Mailand.

Die Phantasie ist nicht reich genug und die Burleske zu zahm. Als munteres Scherzo könnte man das Stück eher gelten lassen.

E. TOCH: STREICHQUARTETT op. 34. Schott's Söhne, Mainz.

Toch spricht eine eindringliche Tonsprache und verfügt über eine starke Ge staltungskraft u. straffe musikalische Logik. Hervorgehoben sei das schöne Adagio.

H. MARTEAU: STREICHQUARTETT op. 9. Simrock.

H. MARTEAU: STREICHTRIO op. 12. Simrock.

Marteau zeigt sich in diesen beiden Kammermusikwerken von seiner besten Seite. Insbesondere lassen sich dem Trio Frische der Erfindung und Beweglichkeit der Phantasie nachrühmen. Auch an Temperament und Laune fehlt es nicht. *Vdl.*

P. WARLOCK: Serenade für Streichorchester. Oxford University Press.

Liebenswürdiges, melodisches Stück.

DEUTSCHE TÄNZE AUS DEM SUDETENLAND für Klavier zu vier Händen frei bearbeitet von Rudolf Kunerth. Breitkopf.

Sehr geschickte, nur etwas allzu effektvolle Bearbeitung Schönhengster Volksweisen. Freunden vierhändiger Klaviermusik sehr zu empfehlen. *Vdl.*

WEIGLS HARMONIELEHRE

Es war nicht die Absicht des Autors, seine Harmonielehre in der vorliegenden Gestalt, wie sie bei Schott's Söhne in Mainz herausgekommen ist, erscheinen zu lassen. Die Inflationszeit in Deutschland hat nicht nur das Erscheinen des Werkes um drei Jahre verzögert, sondern auch den Verfasser (bezw. den Verleger) genötigt, das Werk um ein volles Drittel seines Umfanges zu kürzen

und alle Motivierungen seiner besonderen Anschauungen sowie alle polemischen Stellen zu streichen. Das ist gewiß sehr bedauerlich, allein dieses Unglück dürfte dem Werk zum Heile ausschlagen, denn gerade dadurch wurde diese Harmonielehre von allem entbehrlichen Ballast befreit, und wir besitzen nun ein wirklich praktisches Lehrbuch — was es, wie der Verfasser in der Vorrede betont, auch sein soll. Was haben schließlich die langen und breiten Erörterungen bei Louis und Thuille wie auch bei Schönberg für einen Zweck? Der Lehrer braucht sie nicht, und der Schüler liest sie nicht oder, wenn er sie liest so behält er sie ja doch nicht. So liegt also in der erzwungenen Kürze und Knappheit von Weigls Harmonielehre gerade ihr größter Vorzug gegenüber den beiden anderen genannten Werken. Daß hingegen der moderne Komponist Weigl den Schwerpunkt seines Werkes in den Kapiteln über die moderne Harmonik erblickt scheint mir nicht ganz stichhältig, denn damit hat sich ja Schönberg auch schon befaßt. Überdies ist die Aufstellung von Undezimen- und Terzdezimenakkorden längst nichts Neues mehr, und die atonale Harmonik in ein System zu bringen, konnte ihm natürlich auch nicht gelingen, da es auf diesem Gebiete nur solche Gesetze gibt, die dem Komponisten der eigene Klangsinn diktiert. Unbegreiflich ist, daß sich Weigl die Mühe genommen hat, sämtliche Umkehrungen der Sechs- und Siebenklänge nach Art der arithmetischen Permutationen darzustellen. So füllt die Tabelle der 5040 möglichen Umkehrungen des Akkordes g h d f a c e nicht weniger als vierzehn Seiten.

Wenn schon gestrichen werden mußte, dann hätte man zunächst hier einsetzen müssen. Was die Anordnung des Stoffes betrifft, so weicht der Verfasser von der herkömmlichen Art und Weise, wie sie auch bei Louis und Thuille vorherrscht, nicht wesentlich ab. Nur daß er, wie soeben erwähnt, die Fünf- und Mehrklänge (Undezimen- und Terzdezimenakkorde) und deren Alterationen mit aller Ausführlichkeit behandelt. Eine dankenswerte Neuerung scheint mir die Aufnahme des homophonen zwei-, drei- und fünfstimmigen Satzes zu sein. Dagegen fehlt eine Anweisung über die Harmonisierung der Kirchentöne und des Chorales. Höchst bemerkenswert ist Weigls Unterrichtsmethode: er gibt dem Schüler keine Melodien zum Harmonisieren, er läßt auch keine Akkordskelette à la Schönberg aufstellen, sondern er lehrt den Schüler sich die Melodien, die er harmonisieren soll, selbst erfinden, und wenn Weigl auf Grund seiner Erfahrungen behauptet, daß auch unter dem Durchschnitt begabte Schüler es bald erlernen so muß man ihm glauben. Auf diese Weise wird die Harmonielehre mit der Elementarkomposition verbunden, was zwar Schreyer schon versucht hat, jedoch in anderer Art.

Jedenfalls kann diese Methode Weigls nur fruchtbringend sein, und vielleicht liegt gerade darin sein größtes Verdienst. Wünschenswert wäre für eine Neuauflage, wenn er die Reimannschen Funktionszeichen in der von Grabner vereinfachteren Form nebenbei mitverwenden würde. Dadurch würde der Wert des Buches wesentlich erhöht. Aber auch so darf man es als die praktisch verwendbarste und in diesem Sinne als eine der besten Harmonielehren der Get gewarnt bezeichnen. *Dr. Veidl.*

TAGEBUCH

VON ERICH STEINHARD

„DIE HEILIGE ENTE", OPER VON HANS GÁL, *Erstaufführung am Prager Deutschen Theater.*

Man erfährt, daß das Werk über zwölf Bühnen gegangen ist und der Operettenfreund wundert sich gar nicht darüber, wenn er diese „heilige Ente" gehört hat. (Wir wollen doch nicht Gesellschaftskritiken schreiben). Umsomehr staunt der Musiker, der weiß, daß Hans Gál ein geistiger Mensch ist; denn schließlich: bloße Handwerklichkeit, wie sie diese Oper aufweist, Mangel an Geschmacklosigkeit, Kenntnis der verwandten Opernliteratur des In- und Auslands — genügen nicht, um ein wertvolles Kunstwerk zu schaffen. Noch viel weniger angenehm ist es aber zu sehen, wie da ein junger begabter Mann eine Sprache spricht, deren konventionelle Eleganz den musikalischen Zeitgenossen seiner Vorfahren alle Ehre gemacht hätte. Es lohnt sich nicht in den Tagen des Alban Berg'schen „Wozzek" über diese Harmonik zu schreiben.

Was man ansonsten über das Gehäuse solcher Opern zu sagen pflegt, darüber wird man so wie so in der „Prager Chronik" des nächsten „Auftakt" einige nette Worte finden. Es gehört sich so.

„ZEBAOTH", BIBL. ORATORIUM VON GERHARD v. KEUSSLER, *Erstaufführung durch den Deutschen Singverein.*

Überflüssig zu wiederholen, daß das Ethos in der Persönlichkeit Keusslers außerordentliches Format hat und daß er der einzige zeitgenössisch fühlende Oratorienkomponist unserer Tage ist. Man hat im „Zebaoth" die Möglichkeit, Keusslers Gegenwartsstil mit seiner Art vor zwanzig Jahren zu vergleichen. Und da stellt sich heraus, daß der Geist seiner Kunst wohl derselbe ist und die Ausdrucksweise im Rahmen des Eigenpersönlichen der letzten zehn Jahre haften blieb. Dieses physiologische Orchester, die polyphonen und dramatisch bewegten Chöre mit weiten Ebenen lyrischer Besinnung, die Rezitationen der Solosänger, ein der Bibel entnommener Text, den man mit großer Bewunderung eines stark Inspirierten entgegennimmt. Die Gliederung der vom Laien oft als amorph empfundenen Musik macht allerdings Schwierigkeiten, man wird deswegen auf das Werk hier noch zurückkommen.

ALEXANDER TCHEREPNIN, ein blutjunger russischer Komponist und Pianist, der als Emigrant in Monte Carlo lebt, verblüfft durch die Überfülle seiner Werke. Er hat die Stücke natürlich für seine Hand geschrieben, hat drei Weltverleger ((Universaledition, Schott, Durant) gefunden und reist nun klavierspielend über den Kontinent. Virtuosenkompositionen. Aber doch *mehr* als solche. Aus der Zeit empfundene, aus der Tastatur ersonnene transparente Kunstwerke, die Temperament, Stilgefühl und Esprit (Geistigkeit) verraten.

H. W. STEINBERG. Ein Mann, ein Feuerkopf, wie wir ihn hier brauchen können. Er hat in kürzester Frist fast das ganze Repertoire an sich gerissen. Und hat mit Energie von gleichmütigen Vorgängern verschlampte Werke — soweit ihm Probezeit „geschenkt" wurde — prachtvoll lebendig herausgebracht. All dies kein Grund gegen die Kunst des Opernchefs zu sprechen, der, wie es scheint, durch musikfremde Mächte gehemmt wird, das zu geben, was er plant.

FRITZ BUSCH. Eines von den Dirigiergenies, wie sie in Deutschland blühen. Einer, der gar nicht durch dieMahlerschule gehen mußte. Ganz natürlich, gesund und frisch musiziert er die Mozartvariationen von Reger, und doch merkt man gleich, daß er nicht Nur-Musikant ist. Daß er als echter Deutscher die Musik oft erst nach tiefster Reflexion hergibt. Daß er das Problematische liebt und auch im Über-Akzentuieren den Geist unserer Zeit miterlebt. Solche Beifallsrasereien hat man in der Philharmonie schon Jahre nicht erlebt.

PHILHARMONIE. Die Tschechische Philharmonie, dieser außerordentliche Orchesterkörper, hat in wenigen Wochen eine ganze Reihe von berühmten Dirigenten an der Spitze gesehen und mit unerhörter Musikalität Beethoven klassisch, zünftig, kalt oder seelenhaft, romantisierend und aus stürmischem Blut wiedergegeben . . . Der Russe *Saradscheff* war ein pflichtbewußter Dirigent, der im Auftrag der Kulturpropaganda seines Landes zunächst zwei Symphonien von *Nikolaj Mjaskovskij* zu spielen hatte. Die siebente Symphonie wird durch ihre Düsterkeit, ihre Melancholie und Verkrampftheit definiert. Der knappe konzise Ausdruck fesselt, die Stimmung ihrer beiden Andantesätze hat etwas Spannendes in sich, aber auch etwas Unnatürliches, etwas von dem Hauch der Revolution Vergiftetes. Man konnte sich diesem Eindruck nicht entziehen, trotzdem die konservative Sprache hiezu kontrastierte. Die nachher gespielte Symphonie Nr. 6 verstimmte schon durch ihre Ausdehnung, ihre Musik ist bedeutend flacher und gewinnt, trotz verschiedentlicher Steigerungen, erst Interesse beim Erklingen russischer Volksthemen oder bei der Intonation des „Dies irae" im Chorfinale des Schlußsatzes. Im ganzen, trotz der Menge der Musik eine kleine Enttäuschung, wenn man bedenkt, daß Mjaskowskij von den Russen immer an erster Stelle genannt wird.

SERATO UND TELLER-DENHOF. Ein Geiger, der neben *Vivaldi Pizzetti* mit Elan und großartiger Stilkraft zu geben vermag, nötigt Hochachtung ab. Pizzettis Sonate ist italienisch im besten Sinne, Pizzetti musiziert mit verblüffender Hemmungslosigkeit bald rein musikantisch, bald stark parfümiert, ohne die Grenzen des Geschmacks zu verletzen, bald mit einer weinerlichen Sentimentalität, die beinahe polizeiwidrig ist, bald mit modischer Grandezza

und der dazugehörigen Disharmonik — kurz Pizzetti ist nicht langweilig und trägt allerhand Werte in sich. Den Klavierpart dieser Violin-Sonate, die eigentlich eine Klaviersonate mit überlegter Violinstimme ist spielte, Dr. Rudolf *Teller-Denhof* bravourös und mit großem Verantwortungsgefühl. Seine Kunst, die auch bei Brahms und Debussy sich zeigte, sollte einmal an einem selbständigen Klavierabend hervortreten.

MUSIK IN KARLSBAD

Uraufführungen lösen immer ein Interesse aus. Ist aber eine Uraufführung gleichzeitig mit einem neugesponnenen Fädchen eines musikgeschichtlichen Ereignisses verknüpft, dann lohnt es sich, auch das winzige Ereignis festzuhalten. Der Isländer Jon Leifs, von hervorragenden Musikern (Paul Graener, Herm. Scherchen, u. v. a.) als Künstler hochwertig eingeschätzt, brachte mit dem städt. Orchester in Karlsbad seine symphonische Trilogie zur Uraufführung. Leifs hat mit dieser Komposition als Erster den Versuch unternommen, isländische Volkslieder in eine veredelte Form zu gießen und einen „isländischen Musikstil" zu schaffen. Isländische Musik? Zur Erklärung muß man weiter ausgreifen. Die Volkslieder Islands weisen ein tausendjähriges Alter auf. Mit der Geschichte Islands sind sie innig verknüpft. Ebenso wie der Isländer die heidnisch-germanische Literatur bewahrte, erhielt er auch die tausendjährige Sprache und die altnordischen Volkslieder. Nach den ersten Versuchen einer Mehrstimmigkeit der Wikingerzeit in Nord-West-Europa entwickelte der Isländer einen nordisch-herben zweistimmigen Gesang in Quintenparallelen (ähnlich dem „Organum"), der mit starrer Hartnäckigkeit bei diesem Volke erhalten wird. In den isländischen Volksliedern tritt oft ein Taktwechsel ein, auch bei gleichen Tonfiguren, so daß der wechselnde rhythmische Akzent ein charakteristisches Merkmal wird.

Aus uralten isländischen Volksliedern nahm Jon Leifs den Unterbau für seine symphonische Trilogie (bestehend aus: Präludium, Intermezzo und Finale) und hüllte sie in ein ganz modernes Gewand. Wie der Isländer in seinem Wesen, ist auch Leifs Musik geartet: kernig, herb, kurz in der Form. Der Isländer liebt das Weitschweifige nicht und auch Leifs gibt jedem Satze der Trilogie eine bemessene Form ohne Durchführung. Leifs, ein noch junger Musiker, der sich in den großen Städten des Deutschen Reiches als sehr begabter Dirigent einen guten Namen errungen hat, bringt uns jedenfalls mit seiner symphonischen Trilogie die isländischen Volksweisen näher. Generalmusikdirektor Robert *Manzer* nahm sich der Komposition mit Liebe und Wärme an und brachte das nicht leichte Werk in sauberster Durchführung zu erfolgreicher Wiedergabe.

Das Karlsbader Konzertorchester (Leiter: Konzertdirektor Bruno *Pleier*) gestaltete seine Programme vielseitig. Durch die Aufstellung einer neuen Konzertorgel im Prunksaale bei „Pupp" konnten große Orchesterwerke mit Orgel zur Aufführung gelangen. Die verflossene Konzertsaison brachte auch eine Revue der namhaftesten Organisten. Den Reigen eröffnete der famose Prager Organist Prof. Nowakowsky, dem Prof. Wiedermann, Rhodes, Prof. Fischer u. a. folgten. Besonderes Interesse löste die tschechoslowakische Erstaufführung der „Variationen über ein Kinderlied" (für großes Orchester mit konzertantem Klavier) von E. v. Dohnány, aus. Für den schwierigen Klavierpart war Frl. Irene *Koch* verpflichtet, welche für die Wiedergabe ein virtuoses, reifes technisches Können, strotzende Kraft, Wärme in der Phrasierung und eine bewegliche Lebendigkeit in der rhythmischen Gestaltung mitbrachte. Daß ein Teil dieses Werkes zur Wiederholung kommen mußte, ist in vorderster Reihe dem temperamentvollen Spiele Irene Koch's zuzuschreiben gewesen.

Bartok's „Tanzsuite" wurde kühl aufgenommen. Mit etwas Wärme Ravels rhythmisch straff gestaltetes Orchesterwerk „La Valse".

M. Kaufmann.

VARIA

FELIX PETYREKS „FREIE KLASSE" IN ABBAZIA: In den Hauptferien, in den Weihnachts- und Osterferien versammelt der bekannte Komponist Petyrek in seinem Heim regelmäßig eine Gemeinde von jungen Komponisten und Virtuosen, die sich hier zur weiteren Ausbildung und zu Aufführungen zusammenfinden. Auf den Programmen der vorigen Saison finden wir u. a. die Komponisten (Petyrekschüler): *Trantow, v. Statzer, Schüler, Kipmann, Muhr, Ploner,* Robert und Heinz *Scholz;* gespielt wurden u. a. *Bartok, Casella, Strawinsky, Skriabin, Ravel, Reger, Krenek, Rameau, Pachelbel, Galuppi; Vorträge über die:* Geschichte der Klaviertechnik; über das Wesen des Buddhismus; Vorlesung der 51. Sure (Kandarako) aus dem Palikanon; über des Wesen der Sprache; über die Grundlagen der Harmonik; Methodik der Formenlehre; die Einsteinsche 19-Stufen-Theorie; die musikalische Linie; Arbeitslieder chinesischer Kulis; rhythmische Gymnastik. *Kompositionen Petyreks* zu Dichtungen des Dichterphilosophen Hans Reinhart.

HERMANN VON SCHMEIDEL, der neue Prager Singvereinsdirigent, brachte mit dem Düsseldorfer Lehrergesangverein *Z. Kodálys* Trinklied und Zechengesang in Düsseldorf erfolgreich zur Erstaufführung. Im nächsten *„Auftakt"* erscheint eine Studie über Schmeidel.

FIDELIO FINKES neue *Geigensonate* wird in einem Konzerte des *Vereines für moderne Musik* (Spolek) in Prag uraufgeführt werden. Im *Kammermusikverein* wird das *Klaviertrio* gespielt (Februar); außerdem wird ein *Finke-Kompositions-Abend* im *Deutschen literar.-künstlerischen Verein* in Erwägung gezogen.

THEODOR VEIDL hat eine dreiaktige abendfüllende Oper geschrieben, deren Instrumentation er in den letzten Wochen beendete.

ERWIN SCHULHOFF. Bei der *Ogelala-Première* in Dessau äußerten sich die bei der Aufführung anwesenden auswärtigen Tänzer: Schulhoffs Musik sei vom Standpunkt des Tänzers aus geradezu eine Entdeckung. *Berliner Börsenkurier:* „Sch. schreitet bewußt auf dem Wege weiter, eine neue Tanzmusik zu schaffen".

HANS KRASAS *„Pastorale* "und *„Marsch"* für Kammerorchester wird am diesjährigen *Musikfest* der *„Internationalen Gesellschaft für Neue Musik"* in Zürich gegeben.

ERICH WACHTEL hat Musiken zu *Dietzenschmidts „St. Jakobsfahrt"* geschrieben (Aufführung Februar 1926).

IN ZÜRICH (*Internat. Ges. f. Neue Musik*) gelangen Werke folgender Komponisten im Rahmen des *Musikfestes* zur Aufführung: *Geiser, Schönberg, Jacobi, Caplet, Petyrek, Walton, Hindemith, Casella, Legy, Webern, Ferroud, Tansman, Mjaskowsky, Hoerée, Weill, Krasa, Kodaly, Honnegger, Falla.*

K. B. JIRÁK hat einen neuen Liederzyklus vollendet.

EMIL AXMAN hat eine viersätzige *Symphonie* geschrieben.

DIE DRITTE SYMPHONIE VON FRIEDRICH DEM GROSSEN im ersten Philharmonischen Konzert zu Leipzig unter Leitung von Prof. Laber.

DER KÖLNER KOMPONIST UND MUSIKSCHRIFTSTELLER *Dr. Hermann Unger* wurde als Dozent an die neugegründete *Rheinische Hochschule für Musik* berufen.

J. KALLENBERGS Pantomime „Das Buch der Tänze" gelangt Ende Februar am Stadttheater *Osnabrück,* sowie am *Rostocker Theater* mit Ami *Schwanninger* und Sascha *Leontjew* zur ersten deutschen Aufführung.

VÁŠA PŘIHODAS Bearbeitungen älterer Meister für Violine und Klavier erscheinen bei *A. Fürstner,* Berlin.

ARNOLD SCHÖNBERG wurde von der *Academia di Santa Cecilia* in Rom zum Ehrenmitglied ernannt.

FREIBURGER TAGUNG FÜR DEUTSCHE ORGELKUNST 8.—10. April 1926.

PAUL HINDEMITHS neue Oper heißt *„Cardillac"*.

BERNHARD SCHUSTERS erfolgreiche komische Oper *„Der Dieb des Glücks"* ist von der Berliner Staatsoper (Erich Kleiber) angenommen worden.

KARIN DAYAS und das VASKAQUARTETT spielen heuer in den Vereinigten Staaten eine Reihe von Kompositionen *Erwin Schulhoffs.*

DIE STÄDTISCHE MUSIKSCHULE IN PRESSNITZ veranstaltete ein Konzert, in dem neben Kompositionen von Joh. Strauß solche von E. F.

Richter, G. Vierling, Th. Gouvy, Ph. Scharwenka etc. aufgeführt wurden außerdem einen *Orgelabend* unter Mitwirkung von Direktor Jovita *Richter*, Frau *Richter* und Fachlehrer Emil *Müller*.

LEO FRANZ hat in Aussig ein *Collegium musicum* gegründet, in dem er seltene historische Musik aufzuführen gedenkt; der Ertrag des ersten Konzertes war der *Deutschen Musikakademie* in Prag gewidmet.

DER DEUTSCH-PRAGER KOMPONIST HANNS SCHIMMERLING wurde als Klavierbegleiter Michael *Bohnens* zu einer Amerikatournee verpflichtet.

MAX R. ALBRECHT, dessen abendfüllendes Chorwerk „Heroische Ballade" bei der Aufführung in Dresden sehr starken Erfolg hatte, hat einen Operntext „Neros Ende" des Berliner Librettisten Paul Rolff zur Vertonung angenommen.

MARGARETE HÖNEL, die bekannte Geigerin, hat in einem Karlsbader Konzert viel Erfolg geerntet.

MASCAGNI wurde das Ehrendoktorat der Budapester Universität verliehen.

FRITZ BUSCH wird 12 Symphoniekonzerte in Buenos Aires dirigieren.

DIE TÄNZERIN YVONNE GEORGI wird in Gera *Petyreks „Arabische Suite"* und *Wellesz „Persisches Ballett"* auf die Szene bringen.

DIE TSCHECHISCHEN STAATSPREISE FÜR MUSIK erhielten heuer Leos *Janáček* für die Oper „Das listige Füchslein", J. *Suk* für die „Legende von den toten Siegern", R. *Karel* für sein Geigencapriocio, J. *Kvapil* für eine Kantate, und der Geiger Karl *Hoffmann* für die Wiedergabe der Bachschen Solosonaten.

VIT. NOVÁKS Oper *„Großvaters Erbe"* erlebte seine erfolgreiche Uraufführung im Stadttheater zu Brünn.

AMERIKANISCHES INTERNATIONALES PREISAUSSCHREIBEN. Höhe der Gesamtpreise: *9500 Dollars* (!!) Opern, Symphonien, Vokalwerke, Ballette, Chöre. Termin 1. April 1926. Adresse: *Henry S. Fry*, care of the Sesqui-Centennial Association, Independence Hall, Fifth and Chestnut Streets, Philadelphia, Penna. Das Preisausschreiben ist *international*.

DAS PREISAUSSCHREIBEN für eine *slowakische Oper* (Preis Kč 30.000) wurde bis 1 Jänner 1927 verlängert.

DEUTSCHER LITERARISCH-KÜNSTLERISCHER VEREIN IN PRAG

(Neuwahlen)

Nach dem Abgange des bisherigen Vorsitzenden, Dramaturgen des Prager deutschen Landestheaters, Hans Demetz, der zum Direktor der Vereinigten deutschen Theater in Brünn ernannt wurde, ist von der Vollversammlung der folgende Vorstand gewählt worden:

1. Vorsitzender: Musikschriftsteller Dr. Erich *Steinhard*; 2. Vorsitzender: Schauspieler Friedrich *Hölzlin*; Vorsitz.-Stellv.: Emil Ronald *Schramek*; 1. Geschäftsleiter: Paul *Berstl*; 2. Geschäftsleiter: Redakteur Hans Regina *Nack*; 1. Kassier: Dionys *Paulus*; 2. Kassier: Rechtsanwalt Dr. Paul *Stein*; 1. Revisor: Kapellm. Erich *Wachtel*; 2. Revisor: Redakteur Otto *Pick*; Rev.-Stellv.: Maler Georg *Jilowsky*. *Beisitzer*: die Komponisten: Fidelio *Finke*, Erwin *Schulhoff*, Viktor *Ullmann*, Hans *Krasa*. Weiter: Presse-Attaché *Urzidil*, Redakteur Rudolf *Thomas*, Redakteur Dr. Franz *Bacher*, Schauspielerin Tilde *Ondra*; Frau Annie *Brod-Demetz*; Karl *Schluderpacher*. — Der Verein umfaßt bekanntlich die Prager deutsche Subsektion der „Internat. Gesellschaft für Neue Musik" (London).

Redaktionsschluss des Januarheftes: 20. Januar.

DER AUFTAKT

MUSIKBLÄTTER FÜR DIE TSCHECHOSLOWAKISCHE REPUBLIK
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VI. JAHRGANG 1926. HEFT 2

IDEEN ZUR INSZENIERUNG VON FIGAROS HOCHZEIT

OBERSPIELLEITER DR. LOTHAR WALLERSTEIN, FRANKFURT A. M.

In keiner Oper Mozarts ist die Grundidee der Inszenierung so eindeutig wie in „Figaros Hochzeit" gegeben. Text und Musik vereinigen sich zum „dramma giocoso", *zum musikalischen Lustspiel*, das in reinster Form lebendig und glaubhaft erstehen zu lassen, eine der dankbarsten Aufgaben des musikalischen Spielleiters ist.

Das Prinzip, aus dem wirklichen Leben geschöpfte Opernstoffe, die den Verstand zum Vergleiche mit dem real Möglichen wecken, von „angeborenen" und mit der Zeit „erworbenen" Widersprüchen zu befreien, wird Einiges am traditionellen „Figaro" abändern.

Der Entstehungszeit unseres Werkes war im allgemeinen die hier geforderte „Wahrscheinlichkeit" der Handlung bis in einem gewissen Grade gleichgültig. Das Theater stand über dem gewöhnlichen Leben, hatte die Berechtigung, sich eigene Gesetze der „Wahrscheinlichkeit" zu geben, und wo der Verstand nicht zulangen konnte, half die Phantasie. Die Oper vollends durfte auf das größte Wohlwollen in dieser Beziehung rechnen. Es wird sich wohl niemand Skrupeln darüber gemacht haben, wie es möglich sei, daß mehrere Personen zugleich singen und doch einander nicht hören dürfen. Besonders in der „opera buffa" sahen und hörten die Acteure nichts, was sie nicht hören und sehen sollten. Man kam zum „Spiele", wollte schön singen und gut „agieret" sehen, und fragte wenig nach der Möglichkeit dessen, *was* da oben gespielt wurde. Kein Wunder also, wenn selbst der für damalige Zeiten unerhört lebenswahren Durcharbeitung des Beaumarchais'schen Revolutionsspieles einige (wenige) Unwahrscheinlichkeiten anhaften, die unser heutiger kritisierender Verstand erkennt und beseitigt wissen will, um ungestört genießen zu können. Jede Zeit stellt eben andere nur ihr eigentümliche Forderungen an die Form, mehr noch als an den Inhalt der ihr dargebotenen Bühnenwerke.

Viel mehr Schuld als die wenigen „angeborenen" Unwahrscheinlichkeiten (z. B. Verkleidungsszene im letzten Akt) tragen die „Regieführenden", wenn manche berechtigten „Aber . . ." den Genuß dieses herrlichen Kunstwerkes beeinträchtigen. Die Oberflächlichkeit des Textstudiums hat zu manchem Unsinn geführt, die Bequemlichkeit der Regie ließ Übertreibungen und Mätzchen zu, die den klaren musikalischen und dramatischen Willensäußerungen der Autoren entgegenlaufen (z. B. Auslegung der Figaro-Arie am Schluß d. I. Aktes, Charakteristik Cherubins).

Da unsere Zeit von einem realistischen Werk Wahrscheinlichkeit verlangt, so hat neben allem anderen der Regisseur als Vermittler zwischen Werk und Publikum die Aufgabe, nicht nur Leben auf der Bühne zu

wecken, sondern auch den Glauben an dieses Leben bis zur Überzeugung zu steigern. Mit welch erstaunlich geringen Mitteln das bei eingehendem Studium des Werkes möglich ist, wenn man die Disposition der Räume und das Spiel der Sänger von störender und falscher Tradition freigemacht hat, beweisen die Neuerungen, die Sinn- und Stilwidriges beseitigen konnten, ohne dem Geiste und dem Erfolge des Werkes in irgend einer Weise zu schaden.

Sooft man an Mozart-Neuinszenierungen geht, wird man dankbar an die Münchener Einrichtungen E. v. Possarts denken. Und doch hat er, teils durch seine Größe, teils durch die Unbedeutendheit der ihm folgenden Spielleiter eine und manchem fragwürdige Tradition begründet.

Mit Vorliebe wird sein erstes Zimmer kopiert, das im Hintergrunde einen weit offenen Bogen mit Treppe zum Zimmer der Gräfin aufweist, wo doch der Graf bei der Zuweisung der Wohnung an das junge Paar gewiß dafür gesorgt haben dürfte, daß seine mit Susanne geplanten Schäferstunden hinter wohl verschließbaren Türen ungestört blieben. Aber auch das Korridorzimmer, das man oft sieht, dürfte nicht dem — wenn auch übertreibenden — Worte Figaros vom „schönsten Zimmer im ganzen Schlosse" entsprechen. Richtig dürfte ein den Herrschaftszimmern ähnlicher Wohnraum sein, der, wenn auch noch nicht eingerichtet, so doch gewiß keinen verwahrlosten Eindruck machen dürfte. Die Wand, an der Figaro so eifrig mißt, muß durch ihre knappe Länge seinen Zweifel glaubhaft machen, ob das Brautbett an ihr Platz findet. Für die Stellung des in diesem Akte so wichtigen Sessels, der meist unvermittelt in der Mitte des Zimmers steht, fand sich eine einfache Erklärung. Figaro, der mit Schachteln und Kleidern bepackt, in den ersten Takten der Introduktion auftritt, rückt ihn erst von der Wand, die er messen will, an die eben bestimmte Stelle. Auch Susanne kommt erst mit ihrem Motiv herein und setzt sich vor einen großen verschiebbaren Spiegel.

Vor-, Zwischen- und Nachspiele der Duette und Arien, so wunderbar aus der Handlung und Bewegung konzipiert, müssen auch entsprechend rhythmisch angedeutet werden. Der Fluß der Aktion, wie er in der Musik gegeben ist, muß auf der Bühne Gebärde werden. Besonders bemerkenswert ist da die Arie Bartolos, der ruhig überlegen beginnt und dann immer heftiger wird, bis die Aufregung in der dreimaligen Wiederholung des „Er oder Ich" ihren Höhepunkt erreicht. Marzelline muß zum Mitspielen angeregt werden, um das Konzertante der Arie auch hier zu vermeiden. Der in W. auf München zurückgehenden Auslegung der Figaro-Arie mit dem ganz unmöglichen Kose-Spiel zwischen Cherubin und Susanne darf man nicht Gefolgschaft leisten. Was für ein Dirnchen würde sonst aus der „keuschen" Susanne, was für Liebesritter aus dem eben erst zum Liebesleben erwachenden und eben sogar traurigen Pagen, was für ein Tölpel besonders aus dem klugen Figaro, der gerade mit dieser Arie das ganze „ancien regime" ironisieren will. Solch ein „Regieeinfall" lenkt die Aufmerksamkeit der Zuhörer in jene falschen Bahnen und verkehrt den Sinn der Arie bis zur Unkenntlichkeit. Will man den ironischen Charakter der Arie noch steigern, so lasse man Susanne bei der Wiederholung des Hauptteiles mit der Uniform und dem Degen Cherubins auftreten. Beim Einsatz der Blechbläser übergibt Figaro mit ironisch-großartiger Geste Kleider und zuletzt Degen dem traurigen Pagen. Dieses

Arrangement, richtig eingeteilt, ergibt einen dramatischen Höhepunkt, der auch den Charakteren des Stückes Rechnung trägt. Figaro geleitet und komplimentiert zuletzt Cherubin zur Tür und bleibt mit Susanne allein zurück.

Der II. Akt muß m. E. notwendig der „kleine Salon" der Gräfin sein. Der erhöhten Pikanterie wegen wird an manchen Theatern das Schlafzimmer der Gräfin gezeigt. Man vergißt dabei, daß die Erregung des Grafen beim Geräusch des fallenden Stuhles sowie die Angst der Gräfin vor der Dienerschaft eine tiefere Bedeutung erhalten, wenn das Schlafkabinett neben der Bühne angenommen werden kann. Auch wäre der eifersüchtige, auf gute Form bedachte Graf kaum einverstanden damit, daß Bartolo, Basilio und Marzelline so ohne weiteres in das Schlafzimmer der Gräfin eindringen.

Die übliche Verkleidung Cherubins mit dem Morgenrock der Gräfin ist ebenso bequem wie falsch. Figaro erklärte soeben, der Page solle statt *Susanne* in den Garten gehen und Susanne mißt *ihre* Größe mit der des Pagen. Daher muß Susanne nur die Haube aus dem Kabinett der Gräfin, ein ihr gehöriges Kleid aber aus ihrem eigenen Zimmer holen. Das Ankleiden Cherubins geht ganz leicht vonstatten, wenn Susanne ein vorn zu schließendes Kleid mit Schürze nimmt und Cherubin — während der Arie anzieht. Durch diese richtige Verkleidung fällt auch das possenhafte Spiel des Pagen, das Stolpern über das allzulange Kleid der Gräfin weg, und die so leicht übertreibenden Pagen können die Grenzen ihres liebenswürdigen Charakters leichter wahren. Cherubin muß in seiner schüchternen Verliebtheit drollig, in seiner knabenhaften Befangenheit sympathisch, keineswegs aber frech und aufdringlich wirken.

Ein alter Brauch gestattete es, Susanne während ihres Terzetts mit Graf und Gräfin im Hintergrunde zu postieren und so über die Köpfe ihrer Mitspieler singen zu lassen, die ja doch von ihr nichts hören dürfen. Dem Vorwurf dieses Opernunfugs entgeht man dadurch, daß Susannes Zimmer vorn dem Kabinett der Gräfin gegenüber liegt, und dorthin ein Ofen mit Ofenschirm gestellt wird, hinter dem sie dann, vom gräflichen Paare ungesehen und weit entfernt, der Vorschrift gemäß ganz zart singen kann. So bekommt die Szene Wahrscheinlichkeit und den von Mozart gewollten Ausdruck.

Das folgende Duett (Susanne-Cherubin) ist so geheimnisvoll wie möglich wiederzugeben und in Schritt und Gebärde rhythmisch genau der Musik anzupassen.

Im Finale ist darauf zu achten, daß Figaro so isoliert steht, daß seine Verständigung durch die beiden Frauen fast unmöglich wird. Das Erkennen des Patentes, das Einflüstern der helfenden Ausreden muß deutlich, doch sehr diskret geschehen, sonst erscheint der angeführte Graf allzusehr als Dümmling, ein Eindruck, der unbedingt vermieden werden muß.

Im Anfang des III. Aktes würde ich einer kleinen Umstellung des Rezitativs das Wort reden und den Grafen erst auftreten lassen, nachdem Susanne und Gräfin ihren Plan besprochen haben, von dem der Graf natürlich nichts wissen darf. Des musikalischen Anschlusses wegen muß nur ein Tonart-Wechsel eintreten. Die ominösen Worte „ohn Advokaten ist der Prozeß schon gewonnen" würde das schlaue Zöfchen gewiß

nicht sprechen, wüßte sie den Grafen noch im Zimmer. Ein Ausweg zeigte sich dadurch, daß Susanne diesen Satz bereits hinter einer geschlossenen Glastüre (einer Art Windfangtüre) spricht, die vom Korridor in das Zimmer führt. Der Graf geht nach dem Duett bis dicht an seine Zimmertür seitlich vorn und hörte eben noch Susannens Worte. Die folgende Szene der Hochzeitsfeier darf weder durch Dunkelheit — wenn man im Garten spielt — noch durch Menschenaufwand die Hauptvorgänge undeutlich machen. Der Graf muß den durch die bedeutungsvolle Nadel verschlossenen Brief gewissermaßen von den anderen unbemerkt öffnen können. Dafür muß die Disposition des Bühnenbildes sorgen. Das Liedchen der Bäuerinnen „Ihr treuen Geliebten . . " ist nicht an das Grafenpaar, sondern an die Brautleute gerichtet!

Ein im W. bisher unbeachteter dramaturgischer Fehler wurde im letzten Akt beseitigt.

Wenn man auf logische Entwicklung der Intriguen Wert legt, so muß der Kleidertausch zwischen Gräfin und Susanne erst *nach* der Rosenarie erfolgen, während der ja Figaro seine Susanne erkennt und belauert. Wenn sie hier schon, wie üblich, das Kleid der Gräfin trüge, wäre es unmöglich, daß sie Figaro später als Gräfin anspricht. Er erkennt sie, wie er selbst singt, an ihrer Stimme, also kann ihn nur das Kleid der Gräfin. das er jetzt zum ersten Mal an ihr sieht, täuschen. Denn so dunkel, daß wirklich nichts zu sehen ist, soll und kann man die Bühne nicht lassen. Umso begründeter ist dann seine Freude, als Figaro seine Braut als treu erkennt. Da die Verkleidungsszene noch während des Festes spielt, ist es selbstverständlich, daß die Gräfin das Brautkleid Susannes, Susanne das Festkleid der Gräfin nimmt. Natürlich müssen zu diesem Zwecke je zwei gleiche Kleider angefertigt werden, um die üblen Maskeraden mit Bolerojäckchen und Tüchern zu vermeiden.

Da aber zwischen der Arie Susannes und dem Finale keine Zeit zum „Umzug" ist, wurde die Arie Figaros hinter die Rosenarie gelegt. Das geht dem Sinne nach ohne jeden Zwang. Anstatt des Recitatives: „Schändliche, mich so schnöde zu hintergehen," das ja die Stimmung seiner Arie nur wiederholt, quittiert Figaro den vermeintlichen, durch die Rosenarie scheinbar bewiesenen Betrug seiner Braut durch Rezitation und Arie: „Alles ist richtig." Nur ein Wort muß geändert werden. Im einleitenden Rezitativ singt Figaro anstatt „*Sie* ist es . . ." „*Wer* ist es . . ."

Durch diese Umstellung werden auch die Arien des Basilio und Figaro durch die Susannenarie getrennt und dadurch eine angenehme Abwechslung geschaffen. Das Publikum wird es auch als wohltuend empfinden, daß die Dunkelheit auf der Bühne nicht allzulange dauert, da bis zum Eintritt des Finales nichts zu verbergen ist.

DER FRANKFURTER „SIEGFRIED"

Neugestaltung im Opernhaus

VON Dr. KARL HOLL

Das Erneuerungswerk an Wagners „Ring des Nibelungen", über das hier fortlaufend berichtet wurde,*) hat mit der Aufführung des „Siegfried" zur Weihnacht 1925 seine dritte, abermals bedeutsame Etappe erreicht.

*) Siehe 1925, Heft 4 und 9.

Wieder saß man vor diesen Riesenakten musikalischen und szenischen Geschehens und sog mit allen Sinnen in gleichbleibender Hochspannung ihre formvolle Maßlosigkeit in sich ein. Wieder war man benommen von einer dramatischen Ausdruckswelt, die nach ihrem gefühlshaften Kern wie dem daraus erwachsenen Gesetz uns ferner und ferner rückt und doch durch ihre imposante Einheit und Einmaligkeit weiter wirkt. Wieder wurde man von der Gewalt ihrer Brennpunkte erfaßt und von der Ungewalt ihrer Hilfskonstruktionen mindestens zur Auseinandersetzung aufgerufen. Das alles auf Grund einer Sammlung und Stoßkraft des Stilwillens, wie sie bei der Mannigfaltigkeit der hier in Frage kommenden Ausdrucksmittel und der Verschiedenheit des individualen Leistungsniveaus der personalen Einzelfaktoren nur durch ebenso verantwortungsbewußtes wie beharrliches und liebevolles Zusammenwirken aller Beteiligten gelingen konnte. Sein Ziel hatten wir schon gelegentlich der Erneuerung von „Rheingold" und „Walküre" bekannt und bezeichnet: „sinnlich geläuterte und geistig verdichtete, also zugleich deutliche und bedeutsame Illusion". Ihre Verwirklichung im „zweiten Tag" der Tetralogie bleibt als Diagramm einer gestalthaften Leistung im Folgenden zu umreißen.

*

Ludwig Sievert ist nach wie vor Gebieter des dekorativen Elements und hat die wiederum eindrucksstarke, in jedem Betracht praktische szenische Räumlichkeit geschaffen. Mimes Höhle stellt sich als folgerechte Projektion des aus dem „Rheingold" bekannten Nibelheim-Stollens in die erdnähere Waldatmosphäre dar. Sie hat nur einen einzigen, seitlich hoch gelegenen Zugang, auf dessen Rampe sich die Gestalten in bildhafter Bewegung nähern und entfernen können. Der größeren Konzentration auf die Träger der Handlung dient auch die Anordnung des Ambos in der Mitte der Bühne; ihrem Spiel seine erhöhte Aufstellung auf gestuftem Fels. Treten hier die Farben gegenüber der musikgegebenen rhythmischen Kontur zurück, so ist das Bild des zweiten Aufzugs, Ausschnitt einer von der mächtigen Linde gekrönten Senkung des Urwaldes, gemäß dem impressionablen Grundzug der Partitur eine Symphonie in Grün. Fafners Drachennest wird in der Mitte des Vordergrundes, etwa vor dem Souffleurkasten, angenommen, nicht gezeigt; was zwar nur eine bescheidene Sicht des aufwärts gierenden Hauptes zuläßt, dafür aber spielerisch und gesanglich größere Klarheit schafft. Am Rande der Kluft führt als eine Art natürlicher Brücke ein Laufsteg hin, auf dem sich das Keifduett Alberich-Mime mit schlagender Drastik abwickelt. Die „Wilde Gegend" im dritten Akt knüpft in der Motivik der Linien an das „wilde Felsengebirg" des zweiten „Walküre"-Aktes an. Erda wächst, wie im Vorspiel, aus ihrem Element herauf. Der Walküren-Fels ist in seiner hochgereckten, zackigen Plastik selbstverständlich beibehalten. Für den mystisch gedachten, doch allzu real hervortretenden Schleier vor der visionären Wotan-Erda-Szene und für die bei offenem Vorhang vorgenommene feuertrunkene Verwandlung dieses Schauplatzes zu dem von Brünnhilds Erweckung trägt wohl der Spielleiter mit seinem technischen Helfer die Verantwortung. Im letzteren Falle ist die Kombination der beim Feuerzauber erprobten, von unten luftig bewegten Flatterbänder mit den von oben kommenden, aber kaum bewegten Bandstreifen trotz

Dampf und Licht nicht zur überzeugenden Illusion gediehen. Man sollte hier verzichten oder verbessern. Abgesehen von dieser Unvollkommenheit und einem leichten Mangel an Belichtung im zweiten Aufzug, also eine wertvolle und vorbildliche Lösung der gesamten Inszene. Nicht der letzte ihrer Vorzüge ist die durch die Schallwand-Anlage aller Hintergründe erreichte Steigerung der Akustik der bei Wagner doch sonst so gebundenen und gehemmten Singstimmen.

*

Mit dem Wunsche nach freierer Nacharbeitung des in Kleidung und Bart-Tracht etwas künstlich stilisierten Wanderers und nach besserer Artikulation seiner verschwommenen Wahrsprüche nähern wir uns dem eigentlichen Arbeitsbereich des Spielleiters Dr. Lothar Wallerstein, das sich auch diesmal wieder zum Bezirk einer durch rastlose gemeinsame Arbeit gewonnenen spielerischen Freiheit entwickelt hat; einzig bestimmt durch den Willen von Wagners musikalischer Konzeption, einzig begrenzt durch das künstlerische Maß der Darsteller. Einer für alle, alle für einen, lautet die Devise solcher Herrschaft über die lebendig bewegte Szene. Wobei der „eine", der Regisseur, sich unter Verzicht auf jegliche Eigenbrödelei nur wieder als Vollstrecker eines größeren Einen, des Schöpfers, fühlt und ausweist. Man muß sich die organisierte Langeweile der alten Wagnerdarstellung, die durch langen Gebrauch verflachte Schablone ihrer Gebärden und Stellungen ins Gedächtnis zurückrufen, um den Wert, den befreienden Fortschritt dieser neuen, auf tieferer Erfühlung des musikalischen Ausdruckswillens und seiner Formgesetzlichkeit, sowie auf den Möglichkeiten der modernen Terrain-Technik fußenden Panto-Mimik voll zu erkennen. Auftritte wie das Rätselspiel Wotans und Mimes im ersten, das Neidspiel der beiden Nibelungen im zweiten Akt und das Duett des Wunschpaares Siegfried und Brünhilde in der letzten Szene sind bewegungsmäßig und gestisch in einem Grade aus früherer Starrheit gelöst, aus Klang und Rhythmus in Sichtbarkeit übersetzt, wie man ihn zuvor kaum für möglich gehalten hat. Von den feineren, gleichsam seelischen Nuancen der Gebärde, wie sie namentlich das Spiel des sinnenden Siegfried unter der Linde und der zum Licht und zu irdischer Liebe erwachenden Brünnhild bereichern, ganz zu schweigen. Gerade diese letzte Szene, die im Bayreuth von 1925 und nicht nur dort, so leicht in konventionelles Opernpathos verflachte, erfährt in der Frankfurter Neugestaltung die ergreifende innere und äußere Dynamik, die die Wirkung der vorangegangenen Aktschlüsse spannungsmäßig überhöht, den tieferen musikalischen Stilunterschied zwischen den zwei ersten Aufzügen und dem letzten des „Siegfried" überbrückt, die dramatische Bedeutung des Geschehens im engen Konnex von Schau- und Hörspiel neu statuiert. Dank diesem Spielleiter!

*

Und abermals Dank und Bewunderung dieser Brünnhilde Beatrice Sutter-Kottlar, die, im Banne solch sachlichen Stilwillens zur reifsten Entfaltung ihrer eminenten Doppelbegabung entzückt, die Gestalt der dem Stern Siegfrieds verfallenen Wunschmaid an Auge und Ohr so unnachahmlich offenbart! Was die Zucht des Regisseurs aber auch an einem technisch weniger souveränen, an die Rolle instinktiv hingegebenen Solisten zu wirken vermag, zeigt diesmal die Bewältigung der Titelpartie durch Otto Fanger.

*

Von Prof. Clemens K r a u ß, dem Dirigenten des in allem und jedem zu hervorragender Disziplin gelangten Orchesters sei erst am Schluß dieses Querschnitts die Rede. In seinen Händen ruht die klangmaterielle Sicherheit und Kultur dieser Aufführung, der mächtige rhythmische An- und Auftrieb, dem gerade für den Stil des „Siegfried" entscheidende Bedeutung zukommt. Finesse des Lyrischen, die bis zu kammermusikalischer Ausdrucksform ziseliert wird, Wucht, Klarheit und weite Disposition des dramatischen Freskos, all das wird in sorglich registrierten Übergängen und im Flusse der durchweg absichtsvoll belebten, auch in der Breite nie stockenden Zeitmaße zum einheitlichen zeugenden Klanggrunde der sogenannten Handlung verschmolzen. Die Liebesszene ist unbeschadet ihres melodischen Willens zum rhythmischen Dithyrambus gesteigert. Das Orchester bestimmt die Bühne; die Bühne bestätigt und befeuert rückläufig das Orchester. Das Gesamtkunstwerk wird über all seine Fragwürdigkeit hinweg für einige Stunden theatralisches Ereignis.

*

Bezeichnend für die Wirkung, daß nach jedem der so anspruchsvollen Akte unmittelbarer Beifall ausbrach und am Ende die Künstler, Führer und Geführte (einschließlich des technischen Oberleiters Walter D i n s e) ohne Unterschied der Person und Funktion in lang anhaltender Ovation gefeiert wurden. Man huldigte dem Genius des Werks und dem Gemeingeist der ihn neu beschwörenden Darstellung.

SMETANA UND SEINE LEHRER

VON Dr. ERNST RYCHNOVSKY

Zweierlei Art von Ausbildung erhält der Musiker, eine praktische und eine theoretische, seine Lehrer sind Praktiker oder Theoretiker. Es ist ein Glück, wenn der Praktiker theoretisch, der Theoretiker praktisch geschult ist. Auch Smetana hat in seinem Leben Praktiker und Theoretiker zu Lehrern gehabt. Den Praktikern gebührt der zeitliche Vorrang, denn auch Smetana wurde, wie dies allgemein üblich ist, zuerst der praktischen Musik zugeführt, und es dauerte gerade bei ihm länger als bei anderen, ehe ihm Gelegenheit geboten wurde, sein praktisches Wissen um die Musik von der Theorie rechtfertigen zu lassen. Wie aus einer Versenkung tauchen heute die Namen seiner Lehrer auf. Das Interesse, das da dem Schöpfer der tschechischen nationalen Musik von der ganzen Musikwelt dargebracht wurde, strahlte auch auf sie, vom Tisch des Reichen fielen reichliche Brosamen auf die, so einst vom Schicksal ausersehen waren, fruchtversprechende Keime in der Brust des Knaben der Entwicklung entgegenzuführen.

Viel Wissenswertes über ihre Persönlichkeit, ihre Methoden, ihren Geschmack entzieht sich heute noch unserer Kenntnis. Lückenhaft nur ist, was wir über Johann Chmelik, den ersten Lehrer Smetanas in Leitomischl wissen, der dem Knaben das Klavierspielen beibringen sollte, nachdem ihn der Vater in die Anfangsgründe des Violinspiels eingeführt hatte. Mehr, allerdings noch lange nicht alles, was zu erfahren von Interesse wäre, wissen wir von Franz Ikavec, Smetanas Lehrer in Neuhaus,

bei dem Smetana außer Violine auch Gesang, Klavier und Viola lernte. Ganz im Dunkeln tappen wir, wenn die Rede von Smetanas Iglauer Lehrer Matucha ist. Und nicht viel besser ergeht es uns, wenn wir nach jenem Batka fragen, bei dem Smetana nach seiner Selbstbiographie bis zum Juni 1840 „Fortepiano" lernte. Wir wissen nicht, ob dieser Batka ein Sproß der zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts in Prag schon ansässigen Familie Batka war, die sich um Naturwissenschaften, Kunst und Literatur in gleicher Weise interessierte und aus der Johann Batka, der verdienstvolle Stadtarchivar von Preßburg und Freund des Polyhistors August Wilhelm Ambros, stammte und schließlich auch der Prager Musikhistoriker und Kritiker Richard Batka, der als das letzte männliche Glied dieser Familie vor wenigen Jahren in Wien an den Folgen einer unheilbaren Krankheit verstorben ist. Wir wissen nichts Näheres über Leben und Schicksale all dieser Männer, dürfen aber, wenn wir vom Spätern auf das Frühere zurückschließen, überzeugt sein, daß der nachmalige Klaviervirtuose Smetana vorwiegend auf autodidaktischem Wege die Stufe der Vollendung erreicht hat, und bestimmt gehen wir nicht fehl, wenn wir annehmen, daß Schliff und Eleganz, die in späteren Jahren immer ohne jede Einschränkung an Smetanas Spiel gepriesen wurden, ja daß das Künstlertum in seinem Spiel überhaupt auf das große Vorbilds Liszt zurückgeführt werden kann. Bis zum Juni 1840 hat Smetana „beim Batka", wie er selbst notiert, Klavierspielen gelernt. Um diese Zeit aber war das große Ereignis seines Lebens bereits eingetreten, hatte er Liszt schon spielen gehört. Es ist hier nicht der Platz, ausführlicher auseinanderzusetzen, wie der Klavierspieler Liszt den Klavierspieler Smetana beeinflußt hat. Aber gewiß gilt als Wegweiser für die Beantwortung dieser Frage das alte Wahrwort: Verba docent, exempla trahunt.

In einer viel günstigeren Lage befinden wir uns, wenn wir die Erinnerung an Smetanas einzigen Lehrer in der Theorie wachrufen, die Erinnerung an Josef Proksch.

Wer war dieser Proksch?

Seine Wiege stand in Reichenberg, wo er am 4. August 1794 als der Sohn eines musikalischen Leinwebers zur Welt kam. Im achten Lebensjahre erblindete er auf dem rechten Auge, im dreizehnten auf dem linken. Als Vollblinder kam er 1809 in das Prager Blindeninstitut. Hier wurden seine Lehrer im Klavierspiel Wenzel Koželuh, auf der Klarinette Wenzel Farnik, der als „Kammerdiener Sr. Exzellenz des Herrn Grafen Pachta" der erste Lehrer für Klarinette am neugegründeten Prager Konservatorium war. Zwanzig Jahre alt, wird Proksch über eigenes Ansuchen aus der Anstalt entlassen, und es wird von der Anstaltsleitung allen Menschenfreunden empfohlen, „ihm in seinen Unternehmungen geneigten Vorschub angedeihen zu lassen, jedoch auch nicht zu gestatten, daß er sich mit dem sogenannten Almosensammeln zur Unehre des Instituts abgebe." Bald darauf unternimmt Proksch Konzertreisen. Groß ist die Zahl der Städte, in denen er als Klavierspieler und Klarinettist auftritt. Er spielt vor dem Erzherzog Rudolf, dem Olmützer Fürsterzbischof, Schüler und Freund Beethovens, er lernt in Wien die blinde Klavierspielerin Maria Theresia *Paradies* kennen. Manchen der „*Paradiesischen Tempelgenossen*" verdankt er wichtige Anregun-

gen so dem Dichter Zacharias Werner, der auf Proksch' Frage, wer ein Künstler sei, folgende Antwort wußte: „Nicht derjenige, welcher durch ein Chaos von Regeln, Studien und Rücksichten eingezwängt ist, sondern derjenige, der sich und sein Inneres wie eine Aeolsharfe dem schönen Sausen der harmonischen Schöpfung darbietet und sich von ihm durchströmen läßt." Hier liegt der Anfang der später so fruchtbaren Beziehungen Proksch' zur Romantik.

Auf seinen Konzertreisen war Proksch der „überall gleiche Mangel einer eigentlichen musikalischen Schulbildung" aufgefallen. Es zeigte sich ihm in allen Städten „ein plan- und zielloses Musikmachen, das anstatt zur Bildung und Veredlung bloß, wie etwa das Kartenspiel zum Töten der Langweile, meist aber zur Pein der Mitmenschen betrieben wurde." Proksch begibt sich mutterseelenallein nach Berlin zu Logier, dessen neue Klavierunterrichtsmethode die pädagogischen Kreise in nicht geringe Aufregung versetzt hatte, und wird dessen Schüler,verläßt den Meister mit der Anerkennung in der Tasche, daß Logier noch keinen sehenden Schüler gehabt habe, der ihn so verstanden hätte, wie der blinde. Ausgerüstet mit den neuen Kenntnissen, errichtet Proksch in Reichenberg eine Musiklehranstalt und im Zusammenhang mit ihr, d. h. um den Geschmack seiner Mitbürger durch das Ensemblespiel zu fördern, einen „Musikalischen Verein". 1829 übergibt er die Anstalt, die überraschend schnell aufgeblüht ist, seinem Bruder Anton, dem renommierten Organisten der Stadt, und übersiedelt nach Prag, um hier einen neuen, weitern Wirkungskreis zu finden, selbst auf die Gefahr hin, „von den erbgesessenen Tonmeistern über die Achsel angesehen zu werden." Die Gefahr stellt sich denn auch sofort ein, da es dem Konservatoriumsdirektor Friedrich Dionys Weber und dem Musikpädagogen und Komponisten Johann Wenzel Tomaschek nicht gleichgültig bleiben konnte, daß sich ihnen eine Konkurrenz auf den Hals setzte.

Im März 1830 wurde die Musiklehranstalt im Täubelhause in der jetzigen Melantrichgasse eröffnet, — auf Grundlage der Logierschen Methode, die Proksch in der Zwischenzeit nach seinen eigenen Erfahrungen verbessert hatte. Das Wesen dieser durch Proksch modifizierten Logierschen Lehrmethode bestand darin, daß sie die gewöhnlichen abschreckenden Hindernisse des Lernens beseitigte und neben gediegenem Spiel schnellere Fortschritte ermöglichte; daß sie den Schüler vor musikalischer Oberflächlichkeit bewahrte, indem er angeleitet wurde, das musikalisch Gedachte durch schulgerechte Bearbeitung sich und anderen zu Gehör zu bringen; daß sie das Taktgefühl, das Gedächtnis und vor allem die Selbständigkeit sich entwickeln ließ. Als Proksch 1843 seinen „Versuch einer rationellen Lehrmethode im Pianofortespiel" herausgab, machten ihm, dem „Landschulmeister", die erbeingesessenen Musikmeister einen Prozeß, weil er angeblich ohne Berechtigung musikalische Werke aufgelegt, gedruckt und verkauft habe. Und sie setzten in wiederholten Hausdurchsuchungen die Beschlagnahme der Platten und der vorhandenen Exemplare durch, bis schließlich die unleidliche Angelegenheit, die Proksch viel Unannehmlichkeiten und Aufregungen bereitet hatte, zugunsten des Autors entschieden wurde.

Schon in den ersten Jahren seines Prager Aufenthaltes gelang es Proksch, enge Beziehungen zu führenden Männern der Kunst und Wissen-

schaft anzuknüpfen. Zu seinem nähern Umgang gehörten Professor Max Schottky, den wir als den Verfasser der Paganini-Biographie kennen, der Aesthetiker Anton Müller, der geistige Führer des jungen Prag, dessen Vorlesungen über Aesthetik auch Proksch eifrig besuchte, der Maler Josef Führich. Bei diesem wurde fleißig musiziert, in der Fastenzeit wurden Palestrina, Lasso, Allegri, Marcello aufgeführt. Führich schuf dazu einen Zyklus von Transparentbildern, durch welche die musikalische Idee veranschaulicht wurde, Müller gab ästhetische Aufklärungen. Proksch spielte, der Gesangmeister Gordigiani sang. Das Führichsche Kollegium löste sich auf, als Führich 1834 an die Akademie der bildenden Künste nach Wien berufen wurde. Aus diesen Abenden erwuchsen die „Musikalischen Abendunterhaltungen", deren Programme die Zöglinge Proksch' bestritten, um das Lampenfieber zu verlieren, und die „Kammermusikexerzitien", in denen die damals in Prag noch unbekannten Kammermusikwerke Beethovens vornehmlich gepflegt wurden. Zu Ehren der Schutzpatronin der Musik führt Proksch am 22. November 1839 die Cäcilienfeier ein. Die zweite ist das erste historische Konzert in Prag. Auf dem Programm steht ein Passionsgesang von Jacobus Gallus, ein Konzert von Arcangelo Corelli, eine Sonate von Domenico Scarlatti, ein Fragment aus dem Stabat Mater von Pergolese, das d-moll-Konzert von J. S. Bach, Ouverture, Rezitativ, Arie und Chor aus Händels „Messias", das d-moll-Konzert von Mozart, Lied nach Shakespeare mit Klavier in As-dur von Haydn, das Konzert für zwei Klaviere opus 63 von Dussek, Variationen über Rule Britannia von Cramer, *Hummel, Moscheles und Kalkbrenner*, das Divertissement in f-moll opus 7 von Thalberg. Dieses Konzert und die Konzerte der folgenden Jahre haben den Ruf der Prokschschen Anstalt festgegründet. Und doch kam mit den Pragern der offizielle Friedensschluß erst im Jahre 1852 zustande. Die „Musikalischen Abendunterhaltungen", zu denen später jährlich drei Matineen kamen, wurden das Stelldichein der musikalischen Notablen Prags. Dort lernte man nicht nur den bisher in Prag vernachlässigten Beethoven gründlich kennen, sondern auch die jungen Romantiker, die um diese Zeit in Prag Einlaß fanden, und deren kleinere Werke man in mustergültigen Aufführungen bei Proksch hören konnte. Die Orchesterkompositionen bearbeitete Proksch für mehrere Klaviere und ließ sie von seinen besten Schülern und Schülerinnen vortragen, so daß man sie dort begreiflicher Weise schon kennen lernte, bevor sie sich noch den Konzertsaal erobert hatten. So versteht man es auch, daß selbst Berlioz, der 1846 in Prag nicht alltägliche Triumphe feierte, den blinden Klavierpädagogen und Förderer der neuen Musik in seiner Lehranstalt aufsuchte und in das Gedenkbuch Worte schrieb, die gewiß mehr als eine bloße Äußerung der Höflichkeit waren.

Auch gesellschaftlich trat der blinde Proksch wieder mehr hervor. Schon 1849 war er Mitglied des von den Brüdern Josef und Leopold Hasner gegründeten konservativen Dienstag-Kränzchens, das dann später, als Leopold Hasner, die Grafen Franz und Leo Thun Minister geworden waren und auch noch andere Mitglieder Prag verlassen hatten, zu einem jour fix für Künstler, Gelehrte und Literaten wurde. Die Professoren Brinz, Esmarch, Herbst, Höfler und Löwe, die Bildhauer Josef und Emanuel Max, der Dichter Karl Egon Ebert u. a. gehörten diesem Kreise an.

Neben einer ausgedehnten Tätigkeit als Lehrer hat Proksch, der leidenschaftliche Arbeiter, Zeit für zahlreiche pädagogische Werke gefunden, von denen sein „Versuch einer rationellen Lehrmethode im Pianofortespiel mit Anwendung *des Handleiters*" sein bedeutendstes ist. Es ist auch heute noch in zahlreichen Musiklehranstalten des In- und Auslandes eingeführt, wie im Mozarteum in Salzburg, in der Sing- und Musikakademie in Budapest, im Konservatorium der Musik in Stuttgart, in der Kullakschen Akademie in Berlin. Groß ist die Zahl seiner Schüler, die in der Heimat und fern von Prag als Lehrer wirkten, auch Katerine Kolář, später die erste Frau Smetanas, steht in ihrer Reihe. Von seinen Schülerinnen war Wilhelmine Claus-Szarvady eine beachtete Konkurrentin Klara Schumanns. Als sie in Paris ein Konzert gab, erregte sie Bewunderung durch ihr Programm, auf dem neben den Klassikern die Romantiker standen, während die virtuosen Modekomponisten, wie Henselt, Herz, Kalkbrenner e tutti quanti ganz in den Hintergrund traten. Als Musikhistoriker hat Proksch eine Studie zur Geschichte der Musik in Böhmen verfaßt, die auch heute noch nicht alle Bedeutung verloren hat, als Komponist, Sammler und Arrangeur fremder Kompositionen für zwei und mehrere Klaviere hat er sehr viel geleistet. Am 20. Dezember 1864 ist er gestorben, der Wolschaner Friedhof ist seine letzte Ruhestätte.

Aus der Lebensgeschichte Smetanas wissen wir genau, unter welchen Umständen der achtzehnjährige Jüngling Smetana zu Proksch kam. Nach Beendigung der Gymnasialstudien in Pilsen widmet er sich der Musik als Lebensberuf. Im Oktober 1843 kommt er nach Prag, zwanzig Gulden in der Tasche, die ihm sein Vater, mit dem Entschluß des Sohnes gar nicht einverstanden, mit auf den Weg gegeben hat. Die Not in Prag ist groß. Als Retterin naht ihm die Mutter seiner angebeteten Katharine, Frau Anna Kolář, die ihn Proksch vorstellt, damit er ihn durch Zuweisung von Unterrichtsstunden fördere. Zu den Schülerinnen Proksch' gehört ihre Tochter Katharine, die sogar bei Proksch wohnt. Frau Kolář bewegt schließlich Proksch, Smetana als Schüler in der Theorie anzunehmen. Proksch fragt den jungen Musikus, von dem er sich einiges vorspielen läßt, nach seinen bisherigen Studien und belächelt, wie Smetana seinem Tagebuch anvertraut, mißbilligend seine allzu naive Auffassung über die theoretische zukünftige Ausbildung als Autodidakt. Mit Rücksicht auf Smetanas Talent stimmt Proksch zu.

Vier Jahre unterwirft sich Smetana, der in der Zwischenzeit durch Vermittlung des Konservatoriumsdirektors Kittl Musiklehrer in der Familie des Grafen Leopold Thun-Hohenstein geworden ist, den Lehren Proksch'. Mit einer Gewissenhaftigkeit, die vorbildlich wirkt, beginnt Smetana ab ovo, um bei den schwierigsten Kunststücken der Formenlehre zu landen. In der Zeit von 1844 bis 1847 bringt Smetana Jahr um Jahr ganze Stöße beschriebenen Notenpapiers, seine Aufgaben, von den Sommersitzen der gräflichen Familie Proksch nach Prag zur Revision. Smetana hat diesen Studien bei Proksch die größte Bedeutung für seine Technik beigemessen und selbst erklärt, wenn er „ganz fließend, spielend" schaffe, so sei das nicht die Folge eines vom Himmel gefallenen Talents, sondern die Folge dessen, „daß ich Federkauen, Streichen und Korrigieren absolviert habe, als ich Komposition studierte." Smetana lernt

1844 chromatische Gänge modulieren, den harmonischen Stammbaum der Tonika zusammenstellen, Vergrößerungen und Sequenzen und dies alles in derselben Zeit, da er seinen Klavierzyklus „Bagatelles et Impromptus" beendet. Er harmonisiert einfache Melodien und studiert die Grundgesetze der Harmonie. 1845 lernt er instrumentieren, übt sich in der Kombination gemischter Chöre, Orgel, Blasinstrumente und Timpani, in den Ferien beschäftigt er sich mit Modulieren und untersucht die harmonischen Grundlagen der Etüden Chopins und der Präludien und Fugen Johann Sebastians Bachs. Nach den Ferien beginnt er musikalische Formenlehre und Kontrapunkt. Eine dieser Übungen ist in der Abschrift vierzig Seiten lang. Fast fünf Monate arbeitet Smetana an ihr. Sie betrifft den Bau von Perioden. Das Motiv ist diatonisch absteigend a g. Es entwickelt sich zu Perioden und dann zu umfangreichen Kompositionen, von denen an erster Stelle fünf Märsche stehen, darunter ein Kriegermarch, ein ländlicher Marsch und ein Triumphmarsch. Nicht jede kontrapunktische Übung macht Smetana Vergnügen, aber seine Gewissenhaftigkeit läßt ihn alle Hindernisse besiegen. „Wenn dieser Kontrapunkt der None nicht schönere Resultate hervorbringt, so wünschte ich ihn lieber dorthin, wo der Pfeffer wächst."

Nur wenig von diesen Aufgaben ist bisher der Öffentlichkeit zugänglich. Wir sind daher, soweit die Aufgaben Smetanas noch nicht im Druck vorliegen, auf das Urteil derer angewiesen, die Gelegenheit hatten, in die Manuskripte Einsicht zu nehmen. Helfert konstatiert in einem soeben erschienenen Buche über die schöpferische Entwicklung Smetanas, daß sich aus ihnen die musikalische Entfaltung Smetanas herauskristallisiere, und er erklärt geradezu, daß die Formstudien der Jahre 1845 und 1846 eine bisher nicht genügend gewürdigte Quelle für die Erkenntnis der künstlerischen Entwicklung Smetanas sind und ein Beweis dafür, wie reiche Früchte das systematische Studium bei Proksch trug. „Durch sie vor allem arbeitet sich Smetana aus der Periode des „wilden Talentes" heraus, wo er bloß auf Grund eines gesunden Musikempfindens komponierte, aber zum Bewußtsein seiner eigenen Kompositionsmethode nicht gelangte und auch nicht gelangen konnte."

Proksch hat auf Smetana auch einen sehr wohltätigen Einfluß durch seine Ansichten über Musik und Kunst überhaupt ausgeübt. „In Proksch fand er", sagt Helfert, „gerade in der kritischesten Zeit seiner Entwicklung einen über alle gebildeten, umsichtigen Führer und modernen Geist." Sein Verhältnis zu Kunst und Künstlern hinterläßt in Smetana die tiefsten Spuren. Proksch lehnt die Virtuosität als Selbstzweck ab, und wenn er bei seinen Schülern erreichen will, daß der ganze Mensch eine Personifikation der künstlerischen Idee bilde, und wenn ihm die Kunst ein Element ist, bestimmt, dem ganzen Menschen Schönheit zu verleihen, so kennen wir noch aus späteren Jahren Aussprüche Smetanas, in denen diese und ähnliche Gedanken mit der Kraft der eigenen Überzeugung vorgetragen werden. Helfert hebt auch hervor, welchen Einfluß die Ansichten Proksch' über einzelne Komponisten zu Smetana hatten. Wir begegnen ihnen in den Sechziger Jahren in den Kritiken Smetanas. „Bei Proksch öffneten sich Smetana so allseitige und dauernde Gesichtskreise, wie er sie anderwärts, weder in Prag noch im Auslande um diese Zeit erlangen konnte und zu denen er ohne Proksch' Hilfe sich viel langsamer

hätte durcharbeiten müssen." Dasselbe gilt auch von den pädagogischen Ansichten Smetanas. Wenn wir den Aufruf, den Smetana im Jahre 1848 vor der Eröffnung seiner eigenen Musiklehranstalt an den Straßenecken in Prag affichieren ließ, mit den Ausführungen Proksch' im Jahresbericht seiner Lehranstalt auf das Jahr 1847 vergleichen, stoßen wir auf Analogien, die keinen Zweifel darüber aufkommen lassen, daß sich Smetana in der Gedankenrichtung Proksch' bewegte.

Die Beziehungen zwischen Proksch und Smetana hörten nicht auf, als Smetana seine Studienzeit beendet hatte. Nach vorübergehender Entfremdung, die damit zusammenhängt, daß auch Smetana sich ein Musikinstitut errichtet hatte, kamen sich die beiden Künstler wieder näher. Und das Verhältnis blieb auch aufrecht, als Smetana nach Göteborg übersiedelte. Von dort schickt er Proksch über dessen Aufforderung sein Arrangement der Tannhäuser-Ouvertüre für vier Klaviere zu sechzehn Händen, das denn auch in der Prokschschen Anstalt aufgeführt wurde, und gibt in dem Begleitschreiben sehr interessante Aufschlüsse über die Prinzipien seiner Arrangiermethode. Auch später werden bei Proksch öfter Kompositionen und Bearbeitungen Smetanas aufgeführt. Wie nahe der alte Josef Proksch noch in den letzten Jahren Smetana gestanden ist, — noch in den Jahren, da Smetana wieder nach Prag gekommen war, um seiner Heimat inbrünstig alle seine künstlerischen Kräfte zu weihen, — das können wir nicht ohne tiefe Ergriffenheit in dem Aufruf lesen, den Smetana verfaßt hat, um die Freunde des im Dezember 1864 verstorbenen Proksch zu Beiträgen für ein Grabdenkmal des Meisters zu ermuntern. Dieser Aufruf, mitunterfertigt von Pozděna, Michel und Kavan, hat sich in einem Exemplar im Archiv der Musiklehranstalt Proksch erhalten. Es gilt bei der von Smetana angeregten Aktion, „die Verdienste dieses Ehrenmannes, dessen Leben so still, so einfach, so bescheiden und doch so bedeutungsvoll für unsere Musikzustände sich gestaltete, auch äußerlich zu würdigen", „dem verewigten, körperlich erblindeten und geistig doch so hellsehenden Meister an seiner letzten Ruhestätte ein würdiges Denkmal zu setzen und so den Namen Josef Proksch, der so vielen tief ins Herz geschrieben ist, auch in Stein gegraben der Nachwelt zu erhalten."

„SGANARELL"

VON PROF. Dr. ARTHUR SEIDL

Daß es besonders geschmackvoll gewesen wäre, am Vorabende zum „Totensonntag" eine „ausgelassene" Opern-Neuheit (mit übermütigem Spielvorhang) als Uraufführung anzusetzen, läßt sich nicht eben behaupten; man mag sich in solchen Dingen noch so sehr als Kultur-Träger gebärden oder fühlen — dgl. ist und bleibt im letzten Grunde doch Anti-Kultur, „Barbarentum" im Hölderlin'schen Sinne.

Die frisch zugreifende Inszenierung des Stückes durch unseren Intendanten Dr. Georg *Hartmann* (wir sprechen vom Dessauer Theater) hat das Ganze durchaus beherzt auf „buffa" eingestellt; sie leistete sich dazu allerhand muntere Regie-Einfälle, die teilweis allerdings nach — Kiel 1925 schmeckte und so etwas wie ein Familien-Theater schon in Sicht stellen wollte. (Vielleicht können wir die derzeitige Bezeichnung unseres ehemaligen Hoftheaters späterhin dann einmal in den solennen Namen „Hartmann-Theater" umtaufen!) Um so klaffender aber war der Widerspruch im Ganzen. Das Orchester, in Franz v. *Hoeßlins* umsichtig eingreifender Hand, musizierte symphonisch-beladen drauf los, als gelte es irgend eine Nachwagnerische „Erlösungs-Oper"

herauszuholen; die Sänger auf der Bühne ließen, mit ganz verschwindenden Ausnahmen, jede durchsichtige Verständlichkeit der Textaussprache in der sonst doch so übersichtlichen Handlung leider sehr vermissen und der dem Korngold-Kreise nahestehende bzw. der Linie R. Strauß-Puccini zugehörige Komponist Wilhelm *Groß* schwelgte beim persönlichen Zuhören in der Intendantenloge ganz ersichtlich mit ordentlichem Behagen in seinen, stellenweis arg in's Sentimentale gehenden — blühenden und sangesfreudigen, doch allzu dicklich belasteten — lyrischen Weisen, *ohne* die von ihm (angeblich) „beabsichtigte leichte Eleganz des Spielerischen" irgend auch richtig zu treffen. Von dem gescheiten Musikhistoriker zumal und fachkundigen Schüler Guido Adlers hätte man sich ein gewandtes Einstellen auf den besondern *Zeitstil* doch gewärtigen mögen; obendrein schien ihm das „dramatische" Problem noch gar nicht einmal aufgegangen zu sein, daß er sich bei *dieser* stofflichen Voraussetzung als Musiker gerade *nicht* „hineinknien" dürfe, sondern unentwegt-überlegenen Geistes, mehr ironisch-persiflierend und die betreffenden Sphären in „schwebender Temperatur" gleichsam — jedenfalls im Spannungs-Zustande losesten Scherzes — nur haltend, als Autor flott allzeit *darüber* stehen müsse. So blieb's denn zwar das lebendig-bewegliche, stellenweis auch geistvolle Musizieren eines gewiß Begabten — „allen zeitgemäßen Verlockungen zum Trotz" mit „eindeutigem und kräftigem Bekenntnisse zur tonartlichen Gebundenheit vertikaler Harmonik", „nie anders als tonal, geradezu protestierend tonal, justament tonal" (wie der Einführer in den „Blättern des Dessauer Fr.-Th." Dr. R. St. Hoffmann ausdrücklich betont) — im Grunde doch aber keinerlei Spur etwa von eines Busoni feinkultiviertem Edelstreben und strengem Stilwillen im artistischen Verstande der musikalischen „Comedia dell' arte"! Das Publikum schien sich jedoch — dank vielleicht jenem „sentimentalischen" Einschlage? — trotzdem recht gut dabei zu gefallen und unterhielt sich so weit ganz köstlich an diesem ihm Überraschend-Neuen.

BÜCHER UND NOTEN.

Folgende Werke werden u. a. in den kommenden Heften besprochen:

25 JAHRE NEUE MUSIK, JAHRBUCH 1926 DER UNIV. EDITION. Herausgegeben von *Hans Heinsheimer* und *Paul Stefan.*

EMANUEL GATSCHER: DIE FUGENTECHNIK MAX REGERS. Verlag J. Engelhorns Nachf. Stuttgart.

IRMGARD LEUX: CHRISTIAN GOTTLOB NEFFE. Leipzig Kistner u. Siegel.

FRITZ CASSIRER: BEETHOVEN UND DIE GESTALT. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

RICHARD STRAUSS BRIEFWECHSEL MIT HUGO VON HOFFMANNSTHAL. Paul Zsolnay Verlag, Wien.

OTTO IRO: DIAGNOSTIK DER STIMME. Verlag Die Stimmbildung, Wien.

RUDOLF KASTNER: ZU BUSONIS „DOKTOR FAUST". Katz Verlag Dresden.

JULIUS FLESCH: BERUFSKRANKHEITEN DES MUSIKERS, Niels Kampmann Verlag, Celle.

LUDWIG SCHEMANN: CHERUBINI. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart.

HANS MERSMANN: MOZART. Verlag Jul. Bard, Berlin.

CECIL GRAY: A SURVEY OF CONTEMPORARY MUSIC. Oxford University Press, London.

CARL SCHLUDERPACHER: THEATERALMANACH 1926, Prag.

BACH-JAHRBUCH 1924. Verlag Breitkopf und Härtel, Leipzig.

ADOLF WEISSMANN: DER DIRIGENT IM XX. JAHRHUNDERT. Propyläen-Verlag, Berlin.

BLANKA GLOSSY UND ROBERT HAAS: WIENER COMÖDIEN-LIEDER AUS DREI JAHRHUNDERTEN. Verlag Anton Schroll, Wien.

ROLF CUNZ: DEUTSCHES MUSIKJAHRBUCH. Verlag Th. Reismann-Grone, Essen.

JULIUS WINKLER: DIE TECHNIK DES GEIGENSPIELS. Rikola-Verlag, Wien.

H. V. WOLZOGEN: E. T. A. HOFFMANN. (Sammlung „Die Musik", herausg. v. Prof. A. Seidl. Siegels Musikalienhandlung, Leipzig.

ALFRED POLGAR: AN DEN RAND GESCHRIEBEN. Verlag Ernst Rowohlt, Berlin.

KARL BLESSINGER: GRUNDZÜGE DER MUSIKAL. FORMENLEHRE. Verlag Engelhorns Nachf. Stuttgart.

FIGAROS HOCHZEIT. *Eulenburgs Kl. Partiturausgabe.* Revis. und *Einführung Herm. Abert.* E. Eulenburg Verlag, Leipzig.

LEOŠ JANÁČEK: CONCERTINO F. KLAVIER. Partitur. Verlag Hudební Matice, Prag.

LEOŠ JANÁČEK: AUF VERWACHSENEM PFADE. Klavier. Verlag Hudební Matice, Prag.

EGON KORNAUTH: STREICHQUARTETT op. 26. Wiener Philharmon. Verlag.

ERWIN SCHULHOFF: I. STREICHQUARTETT. Univ.-Edition, Wien.

HANS KRASA: STREICHQUARTETT. Max Eschig, Paris.

E. W. KORNGOLD: DREI GESÄNGE. Schott, Mainz.

E. T. A. HOFFMANN-FEIER

Den 150. Geburtstag ihres größten Dichters und eines der größten Künstler (im romantischen Sinne) überhaupt beging Königsberg festlich in zwei über lokale Bedeutung hinausreichenden Feiern des Goethebundes, ihres treuesten Hüters geistiger Interessen. Es traf sich glücklich, daß zwei mit der Hoffmann-Forschung verknüpfte Königsberger, Erwin Kroll und Walter Harich, die festlichen Veranstaltungen betreuen konnten. In ihrem Mittelpunkte stand nachdem Ludwig Goldstein, der Vorsitzende des Goethebundes, die Beziehungen des Dichters zu seiner Vaterstadt aufgedeckt hatte, der *Musiker* Hoffmann. Erwin Kroll schilderte ihn als Wegbereiter der musikalischen Romantik, der, seinem Landsmann Reichardt folgend, eine etwa nach Spohr und Mendelssohn zu weitergehende musikalische Entwicklungslinie innehält und nur zuviel „Wirklichkeit" und zu vielseitiges Künstlertum in sich fühlte, um als Musiker Ewigkeitswerte schaffen zu können. Drückt sich Hoffmanns Musikempfinden auch noch oft in klassischen Formen aus, so ist der Gegensatz von kontrapunktischem und lyrisch-kantablem Streben, der es beherrscht, doch schon echt romantisch. Dies bewiesen auch die aufgeführten Kompositionen. Bei der Warschauer Es-Dur-Sinfonie, einem Jugendwerk, das mit viel eigenem Wind im Fahrwasser Mozarts segelt, überrascht nicht nur die Meisterschaft alles Formalen, sondern neben dem frischen Zug der Ecksätze vor allem das kanonisch einherschreitende Scherzo. Hier spukt ebensosehr Kreislerisches, wie in dem auf Mendelssohn deutenden Scherzo des Bamberger E-Dur-Trios, das den Komponisten nach den eigenbrödlerischen (und ihm viel gemäßeren) Versuchen seiner Klaviersonaten auf dem Wege zum Anschluß an die Beethovensche Sonatenform zeigt. Andere Stücke wie einzelne Sätze aus der Warschauer Messe und dem Bamberger Miserere verraten Hoffmanns romantische Hinneigung zum Kultischen. Zugleich sind sie bedeutsam für den Zug der damaligen Zeit, die nach Erneuerung dieses Kultus (wenigstens im Rahmen der katholischen Kirche) verlangte und sie späterhin, nicht ohne Zutun des *Musikschriftstellers* Hoffman, auch erreichte. Die Glogauer a-cappella-Hymnen, seine besten Schöpfungen, zeigen den Komponisten als verzückt rückwärts gerichteten Nazarener. Voll Inbrunst versenkt er sich in die Mystik der lateinischen Verse, und der Preis Gottes und der hl. Jungfrau ertönt nach der Weise der Durante, Peri, Leo, die er so sehr verehrte und denen nachzuschaffen ihm hier vollauf gelungen ist. Als weltlicher Lyriker läßt Hoffmann in seinen Julia-Duetten jene fast platonische Zurückhaltung des Gefühls erkennen, die für seine Musikerpsyche charakteristisch ist. In der satztechnischen Ausgestaltung dieser Stücke, ihrem imitatorischen und kanonischen Wesen, meldet sich bei aller italienichen Süße doch immer wieder der Kontrapunktiker. — Am Schlusse der Veranstaltungen schilderte Walter Harich Hoffmann, den letztlich

doch verunglückten Musiker und Maler, als Prototyp des Künstlers; den Roman jenes Verunglückten habe er nun in seinem Murr-Kreisler-Buche selbst geschrieben. Die von der Elite des geistigen Königsberg besuchte Feier hat Hoffmann, dem lange Verkannten, neue Wirkungsmöglichkeiten eröffnet.

-r-

HERMANN VON SCHMEIDEL

VON HERBERT WEISKOPF, FRANKFURT A. M.

Zu seiner Berufung an den Prager Singverein.

Es gibt wohl wenige Musiker, die so geehrt werden, wie Hermann von Schmeidel. Er ist einer von den Menschen, von denen jede Zeit nur wenige hat, die mit Gaben aller Art in Überfülle ausgestattet sind und sie verschwenderisch in ihre Umgebung ausstreuen.

Von seinem äußeren Leben will ich nicht viel sagen, nur eines ist wichtig für ihn: er ist Österreicher aus tiefster Seele, der mit fast krankhafter Liebe zur steirischen Heimat erfüllt ist. Hieraus erklärt sich die Vollendung der Wiedergabe der Werke seiner Landsleute, und es gibt wenige, die mit einer solchen Meisterschaft wie er Mozart, Schubert und Bruckner interpretieren und alle Jungen Österreichs von heute wie Kornauth, Grabner, Gal, Toch, Petyrek usw., für die er sich im Westen Deutschlands seit einigen Jahren mit dem größten Erfolg einsetzt. Der mit Musik erfüllten Jugend folgten die strengen Lehrjahre in Wien, die ihn sehr bald als Assistent von Franz Schalk in der hohen Schule der Philharmoniker sahen, mit welchen er selbst schon früh in die Öffentlichkeit trat und an deren Spitze er als 19jähriger mit dem Konzert-Chor die 9. Symphonie und die Matthäuspassion aufführte. Als Dirigent des Schubertbundes entwickelte er sich in der Hauptsache zum Chordirigenten. Als er 1920 nach Elberfeld als städtischer Musikdirektor ging, stand ihm, dem 25jährigen, an einer der exponiertesten musikalischen Stellen des Rheinlandes eine schwere Aufgabe bevor. Die Jahre des Schaffens spielten sich nicht vor der großen Öffentlichkeit ab.

Er erkannte seine große Sendung als Erzieher und Pädagoge, und unter unerbittlicher Zurücksetzung seiner persönlichen Interessen und des Materiellen begann seine Tätigkeit als Lehrer, als Chordirigent größten Stils. Mit größter Strenge wurde vor den Proben „Chorschule" gehalten, aus der über Chortechnik und Theorie der Tonkunst hinaus ein Predigerstuhl für ideale Lebensanschauung wurde, die sich aus der alleinseligmachenden Kunst ergibt.

Seine hohen Ideen sollen mit ihm nicht ersterben, sondern vielmehr noch weiteren Boden fassen. Er ließ sich als Lehrer der Orchesterschule und Dirigentenklasse nach Frankfurt berufen, welches Amt er neben seiner umfangreichen Konzert- und Chortätigkeit ausübt. Die fanatische Liebe und Begeisterung, mit der alle seine Schüler an ihm hängen, gibt eine Erklärung für die hohen Leistungen, die er in kurzer Zeit erzielte. Den jungen Menschen wird nicht in erster Linie das Zunftmäßige, Gesetzmäßige der Kunst gelehrt, sondern wie man sie erlebt, wie man sein ganzes menschliches Sein und Wollen in die Musik versenkt. Und bei allem rein und ehrlich bleiben. Dafür ist er selbst das wunderbarste Beispiel, in einer unbeschränkten Güte und Hilfsbereitschaft für jedermann.

Was könnt Ihr alle wissen, was Herrmann von Schmeidel für die vielen Tausende von Menschen bedeutet, die unter ihm musiziert haben und noch musizieren.

Jedes Wort, das er ausspricht, gilt nicht nur für die Musik, für den Augenblick, sondern alles muß sich in das große Bild seiner hohen Weltanschauung einordnen. Der universelle Geist predigt mit der feurigen, übersprudelnden Beredsamkeit des Schönheitstrunkenen das ewige Dogma der Kunst. Und Kunst verpflichtet den Menschen, in jedem Lebensaugenblick sich ihrer würdig zu erweisen

Ein Musizieren unter ihm gibt es eigentlich nicht, nur *mit* ihm. Ein jeder Orchestermusiker oder Sänger glaubt, daß *er* es ist, der eine Leistung hervorbringt. Hier ist einer, der durch die *unglaublich suggestive Kraft* die Musikalität jedes Einzelnen zur Höchstleistung aufstachelt.

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK.

KEUSSLERS „ZEBAOTH"

Das „Tagebuch" hat dem Chronisten das Praevenire gespielt, indem es die wichtigsten Ereignisse der letzten Zeit vorweggenommen und bereits in der vorigen Nummer des Auftakt berührt hat. Dies gilt in erster Reihe von *Keußlers Zebaoth,* einem Oratorium, das der Singverein in seinem ersten diesjährigen Konzerte zur Aufführung brachte. Keußler's Oratorium ist für Prag längst keine Novität mehr, der erste Teil, betitelt — Vor der Hohen Stadt — ist in der ersten Aera Keußler vor etwa 18 Jahren zu wiederholten Malen gehört worden. Der zweite Teil „In den Gefilden des Herrn" ist sicherem Vernehmen nach schon zur Zeit der Entstehung des ersten skizziert, aber erst später weiter ausgeführt worden. Zwischen beiden Teilen besteht dem Texte nach nur eine lose Beziehung, tiefere Zusammenhänge werden sich aus der freien dichterischen Verwertung der Bibelstellen (Prophet Jesaias und Salomos Hohes Lied) und aus der Anreihung dieser beiden Stoffgebiete immerhin finden lassen. Die Idee der Gegenüberstellung des Vorwurfes (Bekehrung des Volkes als Gesamtheit durch den Propheten als das einzige erleuchtete Individuum und dann wieder die bekehrende Kraft der Menge gegenüber dem Einzelindividuum) bietet dem Poeten wie dem Musiker genügende Angriffspunkte, ja in der Führung der Chormassen, die von der dramatischen Entwicklung in diesem Oratorium namentlich in dessen ersten Teile hervorragend beteiligt sind, oder in der musikalischen Zeichnung der Sulamith hätte ein impulsiv gearteter Vollblutmusiker die stärksten Antriebe zur Entfaltung seiner Kunst gefunden. Keußlers Musik ist mehr nach innen gekehrt, der reiche Brennstoff, der in ihr aufgespeichert ist, kommt nicht zur Entzündung, und die Wirkung, die von dieser Kunst ausgeht, ist mehr eine verklärende, aber unsinnliche und unpathetische, trotzdem Keußler über alle Hilfsmittel verfügt, die die neuere Kunst bewegen und sie auch zu verwenden weiß. Keußlers innerlich gefestete Persönlichkeit, die in Kunstangelegenheiten keinerlei Kompromisse kennt, schreitet eben ihre eigenen Wege unbekümmert darum, ob sie Gefallen findet oder nicht. Es ist daher begreiflich, daß, namentlich im zweiten Teil, der in seinem Wesen lyrisch gehalten ist und der deutlich die Züge trägt, die Keußlers Liedproduktion anhaften, sich nicht alles sofort dem Hörer erschließt, und daß es bei seiner Problematik erst tieferen Eindringens bedarf, um die Absichten des Autors vollends zu erkennen. Im ersten Teil ist es die Persönlichkeit des Propheten, seine starre Glaubenstreue, die u. a. durch eine langausgehaltene liegende Stimme angedeutet wird, und die stets wechselnde Stimmung des Volkes, deren Träger der Chor ist, die der Komponist stellenweise mit packender Realistik gezeichnet hat.

Das Orchester tritt malend, öfter aber noch erläuternd an die Seite der Ausführenden. Im zweiten Teil setzt ein Knabenchor etwas altklug ein, den Keußler mit besonderer Liebe geschaffen und dem sich ein ernster Chor der Pilger weihevoll und andächtig anschließt. In Sulamiths Einzelgesang bricht die ungezügelte Leidenschaft hervor, ohne daß aber der dem ganzen Werke innewohnende, bis zur Askese sich steigernde Ernst verlassen werden würde. Der mit Inbrunst vertonte 23. Psalm und ein gewaltiger Hymnus zum Preise Zebaoths bilden den Ausgang. Das Werk, das unter Leitung des Autors zur Aufführung gelangte und das von den beiden Solisten, dem Berliner Akademieprofessor Ludwig *Heß* und der Altistin des Theaters Ada *Schwarz* und vom Singverein mit besonderer Liebe und unter subtilster Beobachtung der Absichten des Tondichters gesungen wurde, hatte eine tiefgehende Wirkung.

Sonst ist vorläufig von größeren Gesamtaufführungen in diesem Zeitabschnitte nicht viel zu berichten. — Das außerordentliche *philharmonische Konzert* hatte sich der Mitwirkung Bronislav Hubermans versichert, (sonst wäre es wahrscheinlich wieder leer gewesen) wiederum hörte man, trotzdem man es so oft zuvor von ihm vernommen, das Beethovenkonzert in der einzigartigen Interpretation dieses Künstlers und diesmal noch überdies ein Mozartkonzert; im übrigen war der Abend moderner Musik gewidmet. Bela *Bartoks* Orchester stücke op. 12 und Fragmente aus der Musik Claude *Debussys* zu dem Mysterium „Das Martyrium des hl. Sebastian" fanden durch Zemlinsky eine überzeugende Wiedergabe. — Die Gallerie deutscher Dirigenten, die an der Spitze der tschechischen Philharmonie zu Gaste erscheinen, wurde durch Felix *Weingartner* und Fritz *Busch* bereichert; ersterer dirigierte Beethovens Siebente mit eisiger Kälte und Berlioz' Fantastique nebst Mendelssohns Hebriden-Ouverture; Fritz Busch

hat bei seinem ersten Auftreten in Prag mit Regers Mozartvariationen und Schumanns D-moll Symphonie so ungeheueren Eindruck erzielt, daß ein zweites Konzert unter seiner Leitung sofort angesetzt wurde. Leider fiel die für das zweite Buschkonzert verheißene Fünfte von Bruckner aus technischen Gründen aus. Hoffentlich ist hier aufgeschoben nicht aufgehoben. — In der evangelischen Kirche finden die *geistliche Abendmusiken* fleißig statt. Bachkantaten bilden das Rückgrat des Programms, das das Streben zeigt, die Kenntnisse des musikliebenden Publikums um diese unerschöpfliche Materie zu heben; freilich muß man die sehr bescheidenen Mittel mit in Kauf nehmen, die den Veranstaltern gegenwärtig zu Gebote stehen. — Der *Kammermusikverein* hat den fünfzigsten Jahrgang seines Bestehens mit einer Matinée des *Buxbaum*-Quartetts eingeleitet, das nun in van der Berg seinen neuen Primarius gewonnen hat. *Zemlinskys* C-dur Quartett war die Novität (Besprechung folgt). Brahmsens F-moll Quintett mit Rudolf Teller-Denhof am Klavier und Beethovens op. 135 die weiteren Programmnummern. Um die gleiche Stunde spielten die Rosées im Smetanasaale freilich vor leerem Saale; ein Anblick, der gerade bei diesem Quartett ungewohnt war. Läßt es sich denn nicht vermeiden, daß eine Musikaufführung die andere erschlägt? Die Zahl der im Jänner abgehaltenen Konzerte ist ja keine allzugroße, als daß es nicht möglich gewesen wäre, hier ein gewisses Übereinkommen zu treffen und Kollisionen zu verhüten! Wie gering die Zahl der Konzerte im Jänner war, geht daraus hervor, daß, abgesehen von einzelnen Wohltätigkeitskonzerten und einem Abend, den die Wiener Sängerin Adrienne *Neumann* gab, kein Liederabend bisher stattgefunden hat. Das wiederholt angekündigte Konzert der Sängerin *Ivogün* wurde aus unbekannten Gründen abgesagt, trotzdem sich einiges Interesse dafür zeigte. — Von Geigenvirtuosen erschien außer Bronislav *Huberman* noch der Italiener Arrigo *Serato*, der durch viele Jahre schon Prag ferngeblieben war. Er brachte im Vereine mit dem Prager Pianisten Rudolf *Teller-Denhof* die A-moll Sonate von Ildebrando Pizzetti als Novität, über die das letzte „Tagebuch" bereits berichtet hat. Von Pianisten sind diesmal Robert *Goldsand* und der Brasilianer *Brule-Marx* zu nennen, die jeder einen Klavierabend gaben. Lebhaften Beifalls erfreute sich der letzte Abend des *Prager Trios* (Franz *Langer*, Willy *Schweyda* und Maurits *Frank*), der mit Beethovens Op. 97 und Tschaikowskys A-moll Trio die Leistungsfähigkeit dieser Künstlervereinigung auf ihrer vollen Höhe zeigte. Führen wir noch an, daß ein eigener Abend der dänischen Musik gewidmet war, und daß zwei große Konzerte die neue Musik Sowjetrußlands ausschließlich vermittelten — u. a. gelangten zwei Symphonien des Komponisten Nikolai Miaskowski durch die Tschech. Philharmonie unter Leitung des Moskauer Dirigenten K. S. *Saratschew* zur Aufführung — so ist im Wesen die Zahl der Veranstaltungen erschöpft, die zum Jahresbeginn das musikalische Prag belebten.

Wechselnd gestaltete sich in der abgelaufenen Periode die Pflege der *Oper* an der deutschen Bühne. Es ist gar nicht so lange her, da die Weihnachtsfeiertage für jeden Opernfreund wahre Festtage bedeuteten; denn entweder gab es eine interessante Neuheit auf dem Gebiete der Oper, oder eine verheißungsvolle Neubesetzung. Nichts von alledem hat das letzte Weihnachtsfest beschert; *nur die Operettenhabituées* dürften frohlocken, denen eine Novität in Oskar Straußens Teresina beschieden war, die gleich an beiden Weihnachtsfeiertagen auf dem Repertoire erschien. Dafür konnte man sich an dem folgenden Sonntag Nachmittag an Clo-Clo begeistern. Daß dann an den nächsten Werketagen Reprisen der „Verkauften Braut" und von „Rigoletto" stattfanden, vermag die Vernachlässigung *der Oper während der letzten Zeit in keiner Weise zu rechtfertigen. Es ist ein trauriger Zustand, dem unsere Bühne entgegengeht, und der Kassenrapport darf keineswegs das einzige Argument bilden,* will man das Niveau des Theaters auf seiner angestammten Höhe erhalten.— Etwas lebhafter war der Opernbetrieb zu Beginn des laufenden Jahres, aber es wäre verfehlt, anzunehmen, daß hier die Aufstellung eines festen Spielplanes, der die hörenswertesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Oper und des Musikdramas zu umfassen hätte, als richtunggebend und bestimmend erachtet worden wäre! Maßgebend war einzig und allein das Bedürfnis, die mit Beginn der nächsten Saison sich ergebenden Lücken im Ensemble mehr schlecht als recht aufzufüllen. Daß eine Kraft wie *Tilly de Garmo*, die sich durch ihr künstlerisches Wirken Anspruch auf uneingeschränkte Wertschätzung erworben hat, mit Ablauf der Saison die Prager Bühne verläßt, ist höchst bedauerlich, noch be-

trübender aber, daß ein Ersatz für sie nicht so leicht zu beschaffen ist. Blick ich umher in diesem edlen Kreise, konnte Wolfram in der letzten Tannhäuser-Vorstellung singen, so find' ich auf der Wartburg Gäste aus München, Gera, Aussig u. a., und nicht besser war es um „Lohengrin" bestellt, bei dem man außer mehreren auf Anstellung gastierenden Sängern noch für die Ortrud einen Aushilfsgast aus Teplitz-Schönau herbeiholen mußte. Daß unter solchen Verhältnissen an eine Konsolidierung des Ensembles und an wohlvorbereitete Aufführungen nicht zu denken ist und daß der solche Vorstellungen dirigierende Kapellmeister H. W. *Steinberg* um sein Amt nicht zu beneiden ist, liegt auf der Hand. An allen Ecken und Enden fühlt man die Unvollständigkeit des Ensembles, kaum ein Fach, in dem nicht Grund zur Verlegenheit gegeben oder wenigstens die Besorgnis auftaucht, daß es in Kürze dazu kommen könnte. Ausnahmen davon, wie die unter Zemlinsky neueinstudierte und neubesetzte „Salome" mit Elisabeth Delius in der Titelrolle, bestätigen die Regel.

Die einzige Novität auf dem Gebiete der Oper, die in der abgelaufenen Berichtsperiode über unsere Bühne gegangen ist, war *Hans Gals „Die heilige Ente"*. Im „Tagebuch" des letzten „Auftakt" ist das Werk einer gründlichen Zergliederung anheimgefallen und es ward dort der Prager Chronik überlassen, im nächsten Heft „einige nette Worte über das Gehäuse solcher Opern zu bringen." Dem Chronisten liegt es fern, sich mit dem „Tagebuch" in Widerspruch setzen zu wollen und gewissermaßen einer Berufung von einem besser informierten Richter an einen peius informierten das Wort zu reden. Zumal dem Chronisten überhaupt nicht Gelegenheit geboten ist, diese neue Oper aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Ob sich noch in Zukunft die Möglichkeit ergeben wird, das Versäumte nachzuholen und diese Oper von unserer Bühne herab kennen zu lernen steht bei den chinesischen Göttern, die gerade in dieser Oper eine nicht unwichtige Rolle spielen sollen. *Vorläufig ist die Novität nur einmal hintereinander* gegeben worden, und wenn sie auch von dem Pech verfolgt ist, daß der erste Darsteller von einer Erkrankung befallen wurde, so ändert dies eben nichts an der traurigen Tatsache, daß eine Möglichkeit, diese Oper zu hören, vorläufig nicht besteht. *V. P.*

REFORM DES MUSIKUNTERRICHTES AN DEN HÖHEREN SCHULEN IN PREUSSEN

Zur Diskussion!

An den Mittelschulen in Preußen wurde eine vollständige Reform des Musikunterrichtes durchgeführt, für die das Unterrichtsministerium genaue Anweisungen ausgearbeitet hat, aus denen das Wichtigste hier mitgeteilt sei:

A. Allgemeines Lehrziel.

Der Musikunterricht soll die im Kinde sich regenden musischen Kräfte, soll Gefühl, Phantasie, Gestaltungswillen und Gestaltungsvermögen von der musikalischen Seite her entwickeln und dadurch der gesamten Persönlichkeitsbildung, auch der ethischen Erziehung, dienen.

Ausgangspunkt des Musikunterrichts bildet die Erziehung zum nichtbegleiteten Gesange; neben ihm ist auf allen Stufen die Instrumentalmusik und der begleitete Gesang zu pflegen. Hierbei muß der Musikunterricht als ein wesentliches Ziel im Auge behalten, auch von der Schule her am Aufbau einer neuen Haus- und Gesellschaftsmusik mitzuarbeiten und den Chorvereinen einen gründlich vorbereiteten Nachwuchs zu sichern.

Im Zusammenhang mit der Durcharbeitung vokaler und instrumentaler Werke ist die musikalische Anlage der Schüler allseitig und planmäßig zu entwickeln: Aktivität des Gehörs, Vermögen unmittelbarer Erfassung und Darstellung des Rhythmus, Beherrschung des Kräftespiels von Spannung und Lösung in Tonfolge und Zusammenklang, Sinn für organisches Werden der Form.

Auf dieser Grundlage ist die Fähigkeit zum bewußten und vertieften Erleben einer Melodie an ein- und mehrstimmigen Beispielen und Versuchen eigener Motiv- und Melodieerfindung zu wecken und zu pflegen und dadurch ein aktives Erleben auch größerer musikalischer Werke anzubahnen.

Schließlich soll der Musikunterricht die Jugend auch befähigen. die Bedeutung der Musik im Leben des einzelnen und der Gesamtheit, namentlich in unserer deutschen Kultur, zu würdigen, und zu begreifen, daß die Musik nicht Sache einer einzelnen Berufsschicht, sondern ein Quell der Erhebung und Freude für alle Volkskreise ist.

B. Methodische Bemerkungen.

Der Musikunterricht hat stets im Auge zu behalten, daß er im Gesange auch eine hygienische Aufgabe zu erfüllen hat. Daher ist stets für frische Luft im Unterrichtsraum zu sorgen. Atem- und Stimmübungen in Verbindung mit dynamischen und Lautübungen sind zu Beginn der Unterrichtsstunde vorzunehmen. Auf gerade, aber ungezwungene Haltung, auf Tiefatmung und langsame, gleichmäßige Ausatmung ist bei Übungen und Gesang sorgfältig zu achten. Übungen mit weichem Stimmeinsatz und im leisen Singen sind besonders zu pflegen, die Erweiterung der Kopfstimme nach unten und ein müheloser Übergang zwischen Brust- und Kopfstimme sind anzustreben. In der Lautbildung ist an die Ergebnisse des Sprechunterrichts im Deutschen und in den Fremdsprachen anzuknüpfen; in der Dynamik soll mehr noch als das langsame, stetige Crescendo auch das Decrescendo geübt werden.

Der Musikunterricht der Unterstufe hat an das in der Grundschule Erreichte anzuknüpfen, es in Wiederholung zu befestigen und zu vertiefen.

Die rhythmische Erziehung ist im Anfang auf eigene körperliche Darstellung der rhythmischen Vorgänge durch die Schüler zu stützen; ihre Fortsetzung und Erweiterung über die Unterstufe hinaus durch Verbindung mit dem Turnunterrichte ist, namentlich an den Schulen für die weibliche Jugend, anzustreben.

In der Gehörbildung und bei der Erarbeitung des Liedes steht es dem Lehrer frei, in Verbindung mit der Notenschrift nicht nur das musikalische Alphabet, sondern auch besondere Tonbezeichnungen wie die Solmisation, das Eitzsche Tonwort, Tonica-Do und andere Hilfsmittel zu verwenden.

Zu den Aufgaben der Unterstufe gehört es, die Schüler in unserem Dur- und Moll-System heimisch werden zu lassen. Dabei ist alles mechanische Auswendiglernen zu vermeiden. Die Schüler sollen auch die Tonleitern nicht auswendig lernen, sondern das Bildungsprinzip der Leiter und alles dessen, was zur Tonart gehört, auf der Unterstufe so erfassen, daß sie auch später zu jedem Tone als Grundton seine Leiter bilden, aus jeder Vorzeichnung sie ablesen und aus jeder Tonart die ihr verwandten ableiten können.

Der Musikunterricht hat von der Unterstufe an auf die Entwicklung des musikalischen Gehörs, der Tonvorstellung und des Tonbewußtseins entscheidendes Gewicht zu legen (Musikdiktat). Die dazu erforderlichen Übungen haben an das zu behandelnde Lied anzuknüpfen.

Der Musiklehrer hat sich stets gegenwärtig zu halten, daß Sicherheit im Singen vom Blatt und in der Niederschrift nach Gehör nur eine intellektuelle Erfassung musikalischer Inhalte gewährleistet und somit nur eine Voraussetzung lebendigen Musizierens und Musikhörens ist. Die verschiedenen Spannungsgrade der Tonstufen innerhalb der Leiter, die verschiedenen Ausdruckswerte der Intervalle und desselben Intervalls in verschiedenen Zusammenhängen müssen von den Schülern erfühlt und dauernd erfaßt werden. Dadurch wird auch das Gefühl für Folgerichtigkeit und Widerspruch im harmonischen Geschehen angebahnt. Rhythmen dürfen den Schülern nicht nur als Zeitverhältnisse erscheinen, sondern müssen ihnen als Ausdruck zunehmender oder nachlassender, freier oder gehemmter Aktivität bewußt werden; damit wird ihnen auch der Zusammenhang von Rhythmik und Dynamik verständlich: Ebenso hat sich der Lehrer nicht mit äußerlich richtiger Unterscheidung und Wiedergabe der Taktarten zu begnügen sondern sie als die verschiedenen Rahmen charakteristischer Entfaltungen in Tanz, Marsch, Wiegenlied usw. deutlich zu machen.

Auch bei Erarbeitung der Melodie ist ein noch so korrektes Singen vom Blatt wertlos, wenn lediglich Note an Note gereiht wird. Um das Empfinden organischen Wachsens der Melodie im Schüler zu wecken, muß der Lehrer ihm schon das einfache Motiv als vorwärtstreibenden musikalischen Willensausdruck fühlbar machen. So könnte das allmähliche Entstehenlassen des Liedes

an der Wandtafel ein Weg sein, das organische Werden der Form zu veranschaulichen.

Das sicherste Mittel der Erziehung zu innerem Erleben musikalischer Ausdruckswerte und musikalischen Geschehens ist die Anregung der Phantasie zu eigenem musikalischen Erfinden. Durch Beurteilung der Versuche seitens der Mitschüler und gemeinsame Erörterung ihrer Verbesserungsvorschläge ist auf die Entwicklung des musikalischen Urteilsvermögens einzuwirken.

Die Auswahl des Liedstoffes ist der Leistungsfähigkeit der Schüler anzupassen. Neben Liedern ernsten sind möglichst viel heiteren Inhalts zu üben. Auf der Mittel- und Oberstufe ist namentlich das deutsche Volkslied des 15. und 16. Jahrhunderts, auf allen Stufen auch das Heimatlied und heimische Dialektlied zu pflegen.

Ungeachtet aller mit der Liedpflege zu verbindenden Übungen ist es unerläßlich, beim Liede selbst mit derjenigen Ruhe zu verweilen, die nicht nur einen tonsicheren, lautreinen, die Melodie ausdrucksvoll gestaltenden Gesang reifen läßt, sondern den Schülern auch ermöglicht, den ganzen Gehalt des poetisch-musikalischen Kunstwerks in sich aufzunehmen. In der Regel sind alle Strophen zu singen; nur bei Liedern mit allzugroßer Strophenzahl ist eine Auswahl zulässig, die jedoch stets eine lückenlose dichterische Einheit ergeben muß. Neben dem Gesange neu eingeübter Lieder sind stets ältere zu wiederholen.

Die Arbeit am Liede ist in der Regel mit der Erlangung seiner textlichen und musikalischen Beherrschung nicht erschöpft. Oft wird auch die ursprüngliche Fassung einer Melodie zu zeigen, auf den Kulturkreis, dem sie entstammt, hinzuweisen oder die Persönlichkeit ihres Schöpfers den Schülern nahezubringen sein.

Der Vorbereitung auf den mehrstimmigen Gesang dient neben geeigneten Sonderübungen der Kanon und das Singen zu einer selbständig geführten Instrumentalmelodie. Der Lehrer halte darauf, daß die entgegengesetzten Wirkungen von Konsonanz und Dissonanz in ihren verschiedenen Abstufungen schon vor und beim zweistimmigen Liedgesange den Schülern fühlbar und bewußt werden. Neben der Homophonie ist die Polyphonie, auf der Mittel- und Oberstufe diese vorzugsweise, zu pflegen. Das selbständige Erfinden einer zweiten Stimme ist anzuregen.

Bei allem mehrstimmigen Singen vom zweistimmigen Liede der Unterstufe an ist es wichtig, daß der Schüler nicht nur seinen eigenen Part lebendig gestaltend singt, sondern das mehrstimmige Kunstwerk als Ganzes miterlebt. Hierzu ist es notwendig, die Sänger einer Stimme gelegentlich in einander abwechselnde Hör- und Singgruppen zu teilen und sie nach Möglichkeit aus der Partitur singen zu lassen.

Auch in der Chorübung sollen die Schüler ihren Part selbständig erarbeiten. Das Instrument ist zulässig, um Harmonien und Akkordfolgen zu erläutern oder in Teilproben fehlende Stimmen zu ergänzen. Auf das rein Gesangliche ist auch hier aufmerksam zu achten; nötigenfalls sind Sonderübungen einzufügen. Für das gesamte musikalische und textliche Verständnis des Gesungenen ist gewissenhaft Sorge zu tragen.

Bei der Auswahl des Stoffes für den Chorgesang ist Originalsätzen, die nach dem Umfange ihrer Stimmen auch für die Schule geeignet sind, stets der Vorzug vor Bearbeitungen zu geben.

Das Verständnis für die großen Meister des Chorgesanges in Deutschland, wie Isaac und Senfl, Lasso und Gallus, Eccard und Haßler, Schütz und Schein und vor allem Bach und Händel, muß in den Schülern durch ihre lebendige Mitarbeit in den Chorstunden und durch geeignete stilistische und historische Hinweise des Lehrers geweckt werden. Daneben ist auch die Chorliteratur der Wiener Klassiker mit Einschluß Glucks und die der bedeutendsten Meister des 19. Jahrhunderts zu berücksichtigen. Das alte deutsche Volkslied hat auch im Chor, im Satze älterer und neuerer Meister, möglichst ausgedehnte Pflege zu finden.

Neben dem großen Chor ist nach Möglichkeit aus den stimmbegabtesten und sichersten Sängern ein freiwilliger Auswahlchor zu bilden.

Die Pflege der Instrumentalmusik und die Einführung in ihr Verständnis bildet auf allen Stufen einen regelmäßigen Bestandteil des Musikunterrichts.

Musikgeschichtliche Belehrungen sind auch auf der Mittel- und Oberstufe in unmittelbarem Anschluß an den im Unterricht behandelten Stoff, an Solo-, Chorgesänge und Instrumentalwerke, fortlaufend zu geben.

Die Stellung der Musik im Leben des einzelnen und der Kulturgemeinschaft soll der Musikunterricht durch planmäßiges Zusammenarbeiten mit den anderen Fächern vertiefen. Der Lehrer lasse sich daher die Knüpfung der natürlichen Verbindungsfäden zu den verschiedenen Unterrichtsgebieten angelegen sein und berücksichtige sie schon bei der Auswahl des vokalen und instrumentalen Stoffes, die am besten in gegenseitiger Verständigung mit den Vertretern der anderen Lehrfächer zu treffen sein wird.

VARIA

DAS DRUCKTECHNISCHE VERSEHEN IN HEFT 1 wird den Lesern nicht entgangen sein. *Die Druckerei stellt allen, die es wünschen, den korrigierten Neudruck der Seiten 22 und 23 kostenlos zur Verfügung.*

DAS NÄCHSTE „TAGEBUCH" enthält Referate über *Giordanos* Oper *„Mahl der Spötter"*, *Honeggers* dramatischen Psalm *„König David"*, *Molinaris* Aufführungen des Berlioz'schen „Requiems", *Zemlinskys Streichquartett* No. 3, *Finkes Klaviertrio, Janáčeks „Concertino"* u. a.

KOPENHAGEN. Aufführungen: *Strawinsky:* Ragtime, Pergolese-Suite, „Die Geschichte vom Soldaten", Klaviersonate; *Honegger:* Rhapsodie für Blasinstrumente. *Bartók:* Rumän. Tänze.

LONDON. *Van Dieren:* Serenade für Kammerorchester, *Randerson:* Bläserquintett; *Hindemith:* Kl. Kammermusik No. 2; Vaugham *Williams:* Concerto accademico. MANCHESTER. *Taileffer:* Streichquartett; *Honegger:* Cellosonate; *Suk:* Klavierstücke.

WINTERTHUR. *Strawinsky:* Symphonie für Blasinstrumente.

ŠKROUPS Oper *„Der Drahtenbinder"* erlebte Jubiläumsaufführungen im Prager Tschechischen Nationaltheater.

ZU DEM AUFSATZ Dr. TENSCHERTS „DER ‚MUSIKINGENIEUR' SCHÖNBERG" in Heft 1 wird bemerkt, daß der vom Autor gewählte Titel *„Niederländerkünste in der Moderne"* lautete und dem Artikel ein Motto aus Ambros' Musikgeschichte voranging: „In Wahrheit aber sind die Künste (sc. „canones" der Niederländer) mit der Musik und deren Entwicklung sehr innig verbunden und durchaus nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, bloß Witze und Künsteleien."

BERGS „WOZZECK"-OPER erlebte unter starker Teilnahme des Publikums ihre siebente Aufführung.

DIE HELLERAUER TANZGRUPPE, LEITUNG VALERIE KRATINA (*Laxenburg*) kommt nach Prag.

DEUTSCHE MUSIKSTAATSPRÜFUNGEN IN PRAG. Beginn 7. April 1926.

PETYREKS „SYMPHONIETTA" wurde unter *H. v. Schmeidel* in Elberfeld erstaufgeführt.

Die nächste Nummer des „Auftakt"

ist ein überaus reichhaltiges

Sonderheft „Das Klavier"

mit Beiträgen hervorragender Schriftsteller: Alte und moderne Klaviermusik Europas und Amerikas (z. T. länderweise), Moderne Klaviervirtuosen, Klavierbau der Gegenwart, Klavierspiel am Vierteltonflügel u. a. Vorausbestellungen in allen Buch- und Musikalienhandlungen.

Redaktionsschluss des Februarheftes: 15. Februar.

DER AUFTAKT

MUSIKBLÄTTER FÜR DIE TSCHECHOSLOWAKISCHE REPUBLIK
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VI. JAHRGANG 1926. HEFT 3

ZWEITES AUFTAKT-SONDERHEFT

erscheint in 8 Tagen. *Klaviermusik II* erscheint in 8 Tagen.

Romanische, engl. u. slawische Klaviermusik

Edwin Evans (London): Englische Klaviermusik der Gegenwart.
André Coeuroy und G. Perreau (Paris): Französische, italienische und spanische Klaviermusik von heute.
Viktor Belajeff (Moskau): Russische und polnische Klaviermusik.
Dr. Wenzel Štěpán: Tschechische Klaviermusik.
Erwin Schulhoff: Wie spielt man auf dem Vierteltonklavier?
G. F.: Der moderne Klavierbau in Europa.

ALTE KLAVIERMUSIK

VON Dr. ADOLF ABER, LEIPZIG

Das Bestreben unserer musikalischen Jüngsten, aus der Epoche der Romantik herauszukommen und dieser, ihrer Ansicht nach abgestorbenen Kunstrichtung eine neue Tonwelt entgegenzustellen, in der allein die musikalische Linienführung von Bedeutung sein soll, und die alle Gefühls- und Ausdruckswerte der Musik ausschaltet, hat nun auch auf die Klaviermusik übergegriffen. Wir erleben es, daß in die Kunstmusik suitenartige Gebilde eindringen, zusammengesetzt aus Elementen der Jazzmusik und rein artistischem Tongetriebe, und wir sehen auch wieder in größerer Zahl Klavierfugen und Toccaten entstehen, wie sie seit Jahrhunderten nicht für die Klaviermusik geschrieben wurden. Es liegen schließlich auch kleine Klavierstücke programmatischen Inhaltes in großer Zahl vor, insbesondere aus den Kreisen der jüngsten Pariser und Wiener Komponisten. Fragt man also nur nach den Titeln der Klavierstücke, so nimmt sich das Bild der jüngsten Klaviermusik fast genau so aus wie die früheste historische Klaviermusik, die wir kennen, die Klaviermusik des 15. bis 17. Jahrhunderts. Und tatsächlich ist auch die Behauptung nicht ausgeblieben, daß wir es in der jüngsten Klaviermusik mit einer bewußt gepflegten *Renaissance* zu tun haben, die etwa im gleichen Maße, wie das 19. Jahrhundert die Zeit Bachs und Händels wieder lebendig werden ließ, ihr Augenmerk auf jene Epoche der Musikgeschichte richtet, in der unser Harmoniesystem noch nicht fest begründet war, und die von den großen Formen der Klaviermusik, insbesondere also von der Sonate und dem Konzert, noch nichts wußte. Es dürfte also gerade jetzt an der Zeit sein, daß sich einmal die Musiker selbst, darüber hinaus aber auch das denkende Publikum in unseren Konzertsälen Rechenschaft darüber ablegen, ob ein solcher Zusammenhang von einst und jetzt wirklich besteht,

ob die Entwicklung, die wir heute in der jüngsten Klaviermusik erleben, organisch ist, oder ob hier eines der großen historischen Mißverständnisse vorliegt, die fast noch mehr Unheil anrichten als ganz unbekümmertes, bewußt unhistorisch eingestelltes Darauflosmusizieren.

Es ist zunächst daran zu erinnern, daß in der frühesten Zeit, aus der wir Klavierkompositionen besitzen, d. h. im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert, das Instrument des Klavieres als solches überhaupt keine Bedeutung hatte. Kompositionen, die aus der Technik oder dem Klang des Klavieres heraus empfunden wurden, kannte jene Frühzeit noch nicht. Was wir aus ihr an Klavierliteratur besitzen, ist vielmehr in der erdrückenden Mehrzahl aller Fälle Musik, die ursprünglich für ganz andere Zwecke komponiert ist als für den Vortrag auf einem Klavierinstrument. Wenn der Vortrag dieser Stücke auf dem Klavier *auch* möglich war, so hat das seinen Grund in der großen Freiheit der musikalischen Praxis jener Zeit, die überhaupt nicht viel danach fragte, ob eine Komposition gesungen, ob sie von mehreren Instrumenten gespielt, ob sie gesungen *und* instrumental begleitet oder ob sie, für ein einziges Instrument bearbeitet zum Vortrag gelangte. Dieser freien Zeitpraxis entsprechend benutzte man zunächst die gesamte für Orgel komponierte Musik auch zum klaviermäßigen Vortrag im Hause, man übertrug weiterhin die gesamte eigentlich für mehrere Instrumente komponierte Tanzmusik und die für das Instrument der Laute geschriebenen Kompositionen unbekümmert auf das Klavier. Die Zusammenstellung mehrerer Tänze in einem Stück ergab die früheste Form der Suite, aus den instrumentalen Vorspielen entwickelten sich allmählich umfangreiche und musikalisch bedeutende Präludien, und aus den freien Nachspielen wuchsen die von vornherein aufs Virtuose gerichteten Toccaten hervor. Von einer Klavierliteratur im engsten Sinne des Wortes kann also in dieser Frühzeit des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts überhaupt nicht gesprochen werden. Der Ruhm der Meister jener Zeit, eines *Antonio Squarcialupi*, eines *Konrad Paumann*, eines *Paul Hofhaimer*, eines *Arnold Schlick*, *Jacob Buus*, *Adrian Willaert* beruht allein auf ihrer Orgelkomposition; und es ist eine reine Begleiterscheinung, daß diese Kompositionen zum größten Teil auch auf den Klavierinstrumenten der Zeit gespielt wurden. Für unser heutiges Empfinden (und wohl auch, wenigstens im Unterbewußtsein, für das schon bemerkenswert geförderte Empfinden jener Zeit) wirken im übrigen diese Kompositionen wegen ihrer harmonischen, durch die Herrschaft der alten Kirchentöne bedingten Unfreiheit, trotz aller ihrer rhythmischen Beweglichkeit und den unverkennbaren Ansätzen eines im virtuosen Sinne brillanten Stiles reichlich ungelenk, und jeder Versuch, sie zu neuem Leben zu erwecken, müßte scheitern.

Diese frühe Klaviermusik ist also im wesentlichen eine *Literatur von Bearbeitungen*. Das eigentlich Klaviermäßige dabei blieb auf eine reiche *Verzierungstechnik* beschränkt, die in der Hauptsache aus dem Bedürfnis heraus entstand, breitere Töne einer Melodie, die infolge des schnell verhallenden Klaviertones nicht zur Geltung gekommen wären, durch häufige Repetition und Umspielen mit kleinen Figuren sinnfälliger zu machen. Das sind die Grundmerkmale der Klaviermusik der deutschen Koloristen um *Elias Nicolaus Ammerbach*, der großen Italiener *Andrea* und *Giovanni Gabrieli*, *Claudio Merulo* und *Girolamo Frescobaldi*, der Kla-

viermusik der Deutschen *Froberger* und *Tunder* und des Spaniers *Antonio Cabezón.*

Während also in Deutschland, Italien, Spanien und Frankreich sich überhaupt keine festen Grenzen zwischen der Orgel- und Klaviermusik jener Zeit ziehen lassen und infolgedessen auch von einem Erkennen ästhetischer Gesetze für die Klaviermusik jener Zeit in diesen Ländern nicht gesprochen werden kann, entsteht in *England* eine fest in sich geschlossene Kunstgattung, die eng an das Instrument des Klaviers gebunden ist und aus seiner Technik heraus ihre Gesetze empfängt. Es ist das die englische *Virginalmusik*, die Klaviermusik im Zeitalter König Heinrichs VIII. und der Königin Elisabeth, deren Hauptquelle für uns das berühmte *Fitzwilliam Virginal Book* mit seinen nahezu 300 Klavierstücken der verschiedensten Kompositionen jener Zeit bildet. Namen wie *Thomas Tallis*, *William Byrd*, *Orlando Gibbons*, *John Bull*, *Thomas Morley* und *John Munday* kennzeichen die Höhepunkte der Entwicklung. Worin bestehen nun die Hauptmerkmale dieser Musik? Ist diese früheste uns bekannte selbständige Klaviermusik wirklich ihrem Wesen nach antiromantisch? Das gerade Gegenteil ist der Fall! Das Wesen dieser Klaviermusik besteht vielmehr gerade darin, daß sie im Gegensatz zu der virtuosen, dekorativen und auf weite Räume berechneten Orgelkunst alle feineren Saiten des menschlichen Empfindungslebens zum Klingen zu bringen sucht, von vornherein im engsten Zusammenhang mit dem starke Gefühlswerte enthaltenden englischen Volkslied steht. Zwar hat auch diese Virginalmusik dem flüchtigen Klavierklange Rechnung zu tragen, diesen Klang durch ein fast überreiches Füllwerk von Verzierungen voller zu gestalten, aber sie haftet durchaus am Stimmungswert eines Stückes und weiß nichts von kalter Virtuosität, von seelenlosem Tontreiben. Wenn der Sinn alles häuslichen Musizierens der ist, daß sich der Musizierende mit aller Liebe in die Einzelheiten des Tonsatzes versenkt, jede Möglichkeit eines Themas oder einer Harmoniefolge durchdenkt und so die Musik auch erzieherisch auf sich wirken läßt, so ist die englische Virginalmusik geradezu das ewig gültige Muster aller Hausmusik. Denn in den *Volksliedervariationen*, die das Wesentliche an ihr ausmachen, ist wohl zum ersten Male in der Musikliteratur aller Zeiten dieses liebevolle Sichbeschäftigen mit einem Thema, das musikalische Durchdenken jeder Einzelheit, das restlose Erschöpfen des Stimmungsgehaltes in Erscheinung getreten, das wir als „innerliches" Musizieren aufzufassen pflegen. Das Klavier, aufgestellt im engen Zimmer und gespielt von einem, der sich in dieser Stunde mit seinem Instrument allein wußte, hat so in der Geschichte der Musik die große Mission erfüllt, das musikalische Denken zu vertiefen, die Bedeutung auch der kleinsten Figur dem Musiker und Musikfreund aufgehen zu lassen. Alles, was spätere Zeiten an musikalischer Charakteristik geboten haben, das Aufblühen einer regelrechten *Affektenlehre* etwa vom Ausgang des 16. Jahrhunderts an, ist erst möglich geworden auf Grund der praktischen Vorarbeit, die hier in der englischen Virginalmusik geleistet worden ist. Anstatt daß unsere jüngsten Klavierkomponisten anzuknüpfen versuchen an die virtuosen Toccaten und Fugen der Altitaliener und deutschen Koloristen, die, wie immer wieder gesagt werden muß, als Klaviermusik nur ein Surrogat waren, sollten sie die intimen Reize dieser englischen Virginalmusik einmal auf sich wirken lassen und daran

mit ihrem eigenen Schaffen anknüpfen, wenn sie schon empfinden, daß sie in der großen Form nicht über die Klassiker und Romantiker hinauskommen können. Weiß jemand heute noch, welche Fülle von Ausdrucksmusik edelster Art in dieser englischen Virginalmusik verborgen liegt? Kennt man die Macht der Stimmung, die etwa von Stücken wie den „Glocken" des William Byrd, den Variationen über das Fuhrmannslied des gleichen Komponisten, den Naturschilderungen John Mundays und Martin Peersons, dem „Wiegenlied" von Tomkins ausgeht? Kein Zweifel: wir hätten vielleicht schon im 17. Jahrhundert eine ganz starke Ausdruckskunst in der Klaviermusik in England und von dort aus in ganz Europa entstehen sehen, wenn nicht das kunstfeindliche Puritanertum der Entwicklung in ihrem Heimatlande den Boden unter den Füssen abgegraben und das poesievolle Klingen zum Schweigen gebracht hätte.

Was von der englischen Virginalmusik in die große musikalische Entwicklung hinübergerettet wurde, sind leider nur im wesentlichen technische Eigenarten des neuen Klavierstils. Die charakteristische Läufertechnik, die schnellen Wiederholungen einzelner Töne, die klanglich reizvollen Arpeggien übernahmen die festländischen Klavierkomponisten über den holländischen *Jan Pieters Sweelinck*, und in dem üppig wuchernden Passagenwerk erstickten bald wieder die Ansätze zu einem *inhaltlich* bedeutsamen Klavierstil, die sich in der Virginalmusik finden. Es ist bezeichnend, daß im 17. Jahrhundert wieder die Orgel- und Klaviermusik auf dem Festlande in eine ganz enge Verbindung treten und darin verharren, bis etwa um 1700 das Klavier erneut die Fesseln abstreift und seine eigenen Wege geht. Diese Entwicklung tritt ein, als der Leipziger Thomaskantor *Johann Kuhnau* im zweiten Teil seiner „Klavierübung" (1692) mit einer ersten Klaviersonate hervortritt, und als bald danach *Johann Sebastian Bach* die Gattung mit seinen großen Partiten bereichert. Es ist aber bezeichnend, daß auch Kuhnaus Klaviersonaten nicht etwa als reine Klangstücke aufgefaßt sein wollten. Die berühmten unter dem Titel „Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien" zusammengefaßten 6 Sonaten Kuhnaus sind ein Beweis dafür, wie sich die Klaviermusik, so wie sie selbständig hervortrat, inhaltlich außerordentlich hohe Aufgaben stellte und bei ihr von irgendwelcher „reinen Spielfreudigkeit" (wie heute das gefährliche Schlagwort lautet) keine Rede sein kann. Auch Bachs berühmtes „Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders" ist in diesem Zusammenhang besonders hervorzuheben, wie denn überhaupt der Ausdruckswert von Bachs Klavierstücken, auch wenn es sich um Sätze mit reinen Tanzüberschriften handelt, unermeßlich groß ist.

Rein virtuos ist in diesem Zeitraum eigentlich nur die *italienische* Klaviermusik, seien es nun die auf bezifferte Bässe in freier Improvisation aufgebauten Sonaten eines *Bernardo Pasquini* oder seien es die fein ziselierten, in übermütigster Lebensfreude dahinjagenden Tongebilde eines *Domenico Scarlatti*, in dem wir den Begründer des modernen „brillanten" Klavierstils zu erblicken haben.

Das Erbe Englands anzutreten, war den großen französischen Klavierkomponisten des ausgehenden 17. Jahrhunderts beschieden. Der Clavecinist Ludwigs XIV. *Chambonnières* schreibt zwar in seinen „Pièces de clavecin" noch Suiten der in Europa damals üblichen Art, aber in den einzelnen Sätzen zeigen sich bereits rege geistige Beziehungen zu allen

möglichen Bezirken des menschlichen Lebens, und es ist in ihen jenen besondere Art von Geistigkeit rege, die man nur mit dem französischen Wort „Esprit" erschöpfend kennzeichnen kann. Das gleiche ist bei den Stücken des größeren Nachfolgers von Chambonnières *François Couperin* der Fall. Hier haben wir eine fast gradlinige Fortsetzung der englischen Virginalmusik vor uns, aufgebaut allerdings auf einer unvergleichlich reicheren Technik und ausgestattet mit einem Klangsinn, der in seinem Erschöpfen der letzten Möglichkeiten des Instrumentes bis heutigen Tages unübertroffen ist. Die Genialität, mit der Couperin auch die gewagtesten Vorwürfe musikalisch zu meistern versteht, ohne in Plattheit zu verfallen, erheischt immer größere Bewunderung, je mehr man sich in Einzelheiten seiner Komposition vertieft. Am Ende dieser frühesten Epoche der Klaviermusik aber steht *Philipp Emanuel Bach*, dessen Wesen und Bedeutung als Klavierkomponist man nur kennzeichnen kann als den ersten großartigen Versuch, die engende Form zu zerbrechen, dem Ausdruck allein das Recht über die Form zuzuerkennen, Persönlichstes dem Klavier anzuvertrauen.

Je weiter man also in den Stil der Klaviermusik dieser Frühzeit eindringt, um so mehr wird einem klar, daß in einer Erneuerung dieser Klavier*poesie* wohl die lohnendste Aufgabe für unsere zeitgenössischen Klavierkomponisten liegen würde. Auf jeden Fall aber ist es ein gefährlicher geschichtlicher Irrtum, zu glauben, daß in der Klaviermusik der Frühzeit eine Stütze in dem Kampf gegen die Ausdrucksmusik, wie ihn unsere Zeit durchfechten will, zu finden sein könnte. Vielmehr ist gerade diese Epoche der Klaviermusik geeignet, uns die Augen für Ausdruckswerte in der Instrumentalmusik zu öffnen.

DEUTSCHE KLAVIERMUSIK VON HAYDN BIS REGER.

VON UNIV.-PROF. Dr. HEINRICH RIETSCH, PRAG.

Ein weites Gebiet, aber durch eine geradzügige Entwicklung mit reicher Ernte.*) Auf dem Wege begegnen uns die Schlagworte Klassiger, brillante Schule, Klassizisten, Romatig, Wiener Schule Neuromantik und neu deutsche Schule, Neuklassiker. Wir wollen aber davon absehen und uns lieber fragen: Welche Formen benützt dieser Zeitraum für das Klavier? Zu der Einteilung der Klavier-, wie der Spielmusik überhaupt in mehrsätzige und einsätzige Formen gesellt sich, gedanklich als Zwischenglied, geschichtlich aber als zuerst ausgebildet, die selbständige Variationenform. Veränderung eines musikalischen Gedankens ist überhaupt das uralte Kunstmittel der Spielmusik. Bewegt sich allgemein die schöpferische Tätigkeit vom Erfinden zum Gestalten, so ist gerade das Gestalten eine den Spieltrieb fördernde Tätigkeit, und da das Variieren in erster Linie ein Gestalten ist — mag das Thema eigene Erfindung oder anderswoher geholt sein — so sehen wir darin die Tatsache begründet, daß die

*) Über die Erscheinungen bis zum Jahr 1904 unterrichtet das zweibändige „Handbuch der Klavierliteratur" von Adolf Prosniz (geb. zu Prag 1829, gest. zu Wien 1917). In Nachstehendem ist nur die Musik für Klavier zu zwei Händen ohne Mitwirkung anderer Instrumente berücksichtigt.

Spielmusik das eigentliche Feld für die Variationenform ist. Während ferner das mehrsätzige Tonwerk an gewisse Formen in bestimmter Reihenfolge gebunden ist, ergibt sich als freieste Gestalt das einsätzige Stück u. zw. vor allem für das Klavier, denn da ist Erfinden und Gestalten auf kleinen Raum zusammengedrängt, wie es einem Einzelinstrument mit beschränkter Klangfarbe eben entspricht. Diese Anschauung von dem Verhältnis zwischen den in der Klaviermusik vorkommenden Hauptformen bricht sich in unserem Zeitraum ganz allmählich Bahn. Zuerst unbedingte Vorherrschaft der Sonate, die aber dann stetig abnimmt: dagegen ein Ansteigen der einsätzigen Form von gelegentlicher Verwendung bis zur unbestrittenen Herrschaft in unseren Tagen. Die selbständige Variation endlich eilt bis Beethoven rasch einem Höhepunkt zu, um dann wieder abzunehmen. Hiebei ist eine Entwicklung von der umschliessenden älteren Form mit Wiederkehr des Themas am Schlusse (s. noch in Beethovens Klaviersonate op. 109) über die ganz freie Art bis zur Steigerungsform mit Krönung durch eine Schlußfuge zu bemerken. Zwei scheinbare Ausnahmen brauchen uns nicht besonders zu beschäftigen: die Sonate in Phantasieform (mit verbundenen Sätzen) einerseits und Einzelstücke, die unter einem Titel zusammengefaßt sind, anderseits. Die erstere (bei Schubert heißt sie Phantasie, bei Liszt Sonate) ist in gewissem Sinne eine atavistische Erscheinung. Die letztere kann unter Umständen eine feinere Form der sog. Suite darstellen, bei der nur oder überwiegend Nichttänze erscheinen (Schumann, Waldszenen). Häufig ist aber die Überschrift nur ein gefälliger Sammelname für tatsächlich von einander unabhängige Einzelstücke.

Von den mehrsätzigen Formen ist die Tanzfolge (Suite) in unserem Zeitraum verschwunden. Statt ihrer hat sich die Sonate, für das Klavier vorgebildet in Seb. Bachs Konzert nach italienischem Gusto, als die mehrsätzige Form schlechthin festgesetzt (zwei bis vier Sätze). Hier wäre ein Wort über den Tanzsatz zu sagen, der sich in die Sonate verirrt hat: das Menuett. Über die Frage, wann und von wem es in den Satzverband insbesondere der Orchestersonate (Symphonie) eingeführt wurde, hat sich ein Meinungsstreit erhoben mit dem Unterton, daß die Einführung dieses Tanzsatzes die Krönung der Sonate bedeute. In Wirklichkeit stellt diese Einführung eine nebensächliche, nie vollständig durchgeführte Neuerung dar. Schon in der Tanzfolge gehörte das Menuett nicht zu den ständigen Sätzen. So auch nicht in der Sonate. Von den 52 Klaviersonaten Haydns haben 23 kein Menuett, darunter gerade die entwickelteren aus der reifsten Zeit, während die 16 ersten Sonaten durchweg einen solchen Satz aufweisen. Aber auch vom Standpunkt der künstlerischen Wertung bedeutet er zunächst keinen Gewinn. Ein erkältender Hauch geht von der Musik dieses steifen Rokokotanzes aus, zumal wenn das Auge nicht mitbeschäftigt ist. Das ändert sich zugunsten der Sonate erst, als die Wiener Klassiker unmerklich an seine Stelle den ebenfalls in einem etwas bedächtigen Dreiertakt gehaltenen Tanz des bayrisch-österreichischen Landvolkes („Ländler") schoben, also eine deutsch-bodenständige Musik schufen, über die hinaus dann der Weg zum freien Scherzstück ging, wodurch die größten Entwicklungsmöglichkeiten gegeben waren und auch ausgenützt wurden. Haydn hat schon in einer der Auenbruggersonaten (G.-A. 36) ein cis moll-„Menuett" geschrieben,

das weder Tanzsatz noch Scherzo, sondern reine Ausdrucksmusik ist. So ist dieser an dritter oder zweiter Stelle eingeschobene Satz erst allmählich den andern ebenbürtig geworden. Auch die Tempo di Minuetto-Sätze haben selbst noch bei Beethoven eine herabgeminderte Kraft der Erfindung und Gestaltung. Bekanntlich hat die Sonate als „Konzert" mit wenigen Ausnahmen (Brahms zweites Klavierkonzert) dessen geschichtliche Satzanordnung mit dem ebenmäßigen Schnell-Langsam-Schnell beibehalten. Für mehrsätzige Werke besteht natürlich immer die Gefahr, daß nicht alle Sätze künstlerisch gleichwertig sind. Noch schwieriger ist die Frage, ob der Forderung nach einem, wenn auch nicht motivischen, so doch inneren, stimmungsmäßigen Zusammenhang der Sätze Genüge geschehen ist. Hier ist vielleicht ein Punkt, wo die Persönlichkeit des nachschaffenden Künstlers verstärkend eingreifen kann.

Die Zahl der nachklassischen Klaviersonaten ist nicht groß. Während von Schubert noch 24 Sonaten nachgewiesen sind,*) sinkt die Zahl rasch, und es ist bezeichnend, daß Brahms nach seinen drei Sonaten der ersten Schaffenszeit keine mehr, und der so schaffensfreudige Reger nur vier Sonatinen geschrieben hat. So sagt auch Liszt von den Chopin'schen Sonaten (und Konzerten) „wir fühlen aus denselben leicht mehr Absicht als Inspiration heraus". Ohne uns also den Standpunkt des „Sonate, que me veux-tu?" zu eigen zu machen, müssen wir doch zugeben, daß sie bei den Tonsetzern an Ansehen eingebüßt hat.

Die selbständige Variationenform zeigt in unserem Zeitraum, wie nicht anders zu erwarten, die mannigfaltigsten Arten der Abwandlung eines musikalischen Gedankens vom reinen Tonspiel bis zur tiefsinnigen Ausdeutung. Der beschränkte Raum gestattet nur wenige Hinweise. Haydns F-moll-Variationen haben, durch ein schon an sich bedeutendes Thema angeregt, einen hochbedeutsamen Schlußteil, wie ihn Mozart bei seinen leichter wiegenden Themen nicht erreicht. Bei Beethoven habe ich schon gelegentlich**) auf die merkwürdige, bis zum Ring des Nibelungen vorweisende Nr. 20 der Diabellivariationen hingewiesen. Der Reichtum seiner Variationenwerke ist unerschöpflich.

K. M. Webers Variationen über die „Schöne Minka" haben die Form der Glosse, d. h. eine Einleitung bringt taktweise aneinander gereiht je eine bezeichnende Wendung aus den folgenden Variationen. Brahms hat in seinen Variationenwerken Muster der Gattung geschaffen; von den fünf Werken für Klavier zu zwei Händen sind die über das Händelsche Thema (das bekanntlich Händel selbst variiert hat) am meisten geschätzt, das Feinste bietet aber op. 21 Nr. 1. „über ein eigenes Thema". Sowohl dieses Thema selbst als seine Wandlungen und der Schlußteil mit Steigerung und Ausklang sind Erzeugnisse des erlesensten Geschmacks. Reger bringt in op. 81 (Bach) und 134 (Telemann) zwei grundverschiedene Behandlungsweisen. Von den mehr spielerischen Telemannvariationen wäre auf die entzückenden Alterationen der Nr. 11 hinzuweisen; in dem

*) Unbegreiflicherweise wird heute noch die G-dur-Sonate op. 78 als „Phantasie, Andante, Menuett und Allegretto" unter den Einzelklavierstücken geführt. Von einer der bedeutendsten Sonaten (C-dur) ist leider der dritte und vierte Satz nicht vollendet. Ergänzungen sind mehrmals versucht worden.

**) Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. 2. Aufl. Leipzig 1906. S. 29 Anm.

Werk über einen Bachschen Gedanken erregt das Thema der Schlußfuge schon an sich unsere Bewunderung durch das Zusammendrängen des Bachschen Themengehalts in wenige Takte unter gleichzeitiger Umgießung in die neuzeitliche Harmonik. Aber auch die Steigerung und Krönung der Fuge durch schließliches Zusammenballen der Hauptgedanken in großartiger Kraftentfaltung hat seit Bach niemand so durchzuführen verstanden, wie eben Reger in seinen Klavier- und Orchesterfugen.

Seit Liszt als erster öffentliche Vorführungen am Klavier allein gab, sind sie eine ständige Einrichtung geworden. Sonaten oder Variationen, in einer Vortragsfolge gehäuft, geben dem Konzert leicht einen lehrhaften Einschlag. Dem kam die Bülowsche Eigenart entgegen, und wenn er in seiner genialen Ausdeutung die letzten Beethovensonaten in geschlossener Reihe brachte, so war das eben nur als ein Ausnahmefall zu betrachten. Gewöhnlich wird mit der Appassionata oder sonst einem größeren Werk dieser Gattung eine Verbeugung vor der klassischen Form gemacht, dann aber sofort zu Einzelstücken gegriffen. Der reiche Schatz an solchen „Klaviergedichten" (Ausdruck von Jos. Reiter) ließe übrigens eine größere Abwechslung zu, als in den Konzerten zu hören ist. Wir müssen uns auch hier nur auf Andeutungen beschränken.*) Von Haydns Phantasie in C $^3/_4$ und Capriccio in G $^3/_4$ über Mozarts unübertroffene Rondos und Phantasien (z. B. Köchel 394 C-dur mit Fuge, in der es ganz meistersingerlich zugeht) bis zu den „Bagatellen" und anderen Stücken Beethovens, unter denen sich neben dem geistreichen op. 129 noch manche Perlen befinden, haben wir einen tüchtigen Grundstock dieser Gattung. Von den Meistern ersten Ranges, die das Einzelklavierstück mit besonderer Liebe gepflegt haben, erscheinen dann fünf Deutsche: Schubert, Schumann, Lißt, Brahms und Reger, daneben Clementi, der wahrscheinlich (wie Busoni) eine deutsche Mutter hatte und der Pole Chopin.**) Während das einschlägige Schaffen von Schumann und Lißt zum eisernen Bestand der Klaviermusik zählt, ist bei Schubert noch manches vernachlässigt, wie etwa die drei Stücke in es-moll, Es-dur und C-dur vom Mai 1828. Ein geniales C-dur-Rondo ist leider unvollendet. Clementi eröffnet die Reihe jener Klaviermeister im engeren Sinn, die in der „Klavierübung", um dieses Kuhnau-Bachsche Wort zu gebrauchen, ihr Bestes gegeben haben: J. B. Cramer, J. Moscheles, St. Heller, Ad. Henselt, E. Haberbier u. a. Bei Clementi selbst erreicht kein Sonatensatz die Wucht und Geschlossenheit, wie sie z. B. Nr. 24 des Gradus ad Parnassum (fis-moll) auszeichnet. Cramers über 100 Sonaten sind vergessen, seine Etüden leben nicht nur ihres erzieherischen Zweckes halber fort, sondern bieten auch heute noch anregende Klaviermusik. Moscheles hat in seinen „Stu-

*) Wissenschaftliche Untersuchungen über „das lyrische Klavierstück" hat Willi Kahl 1921—22 in Fachzeitschriften veröffentlicht.

**) Die Volkszugehörigkeit richtet sich regelmäßig nach der Mutter (Muttersprache!) Nur wenn in der Mischehe die Mutter eine Deutsche war, wird dies möglichst übersehen (ein Beitrag zur antideutschen Weltpsychose). Liszt gehört nicht hieher, da nicht nur seine Mutter eine Deutsche war, sondern auch der Vater Adam List (so geschrieben in der Taufeintragung seines Sohnes) ein Deutscher aus dem Burgenlande. Daran ändert auch nichts eine neue englische Veröffentlichung Ferenčz Liszt" (Corder), an welchem Titel auch der madjarische Leser keine reine Freude haben dürfte.

dien" eine Reihe hochbedeutender Charakterstücke geschaffen (ich nenne vor allem Werk 70 Nr. 16, hervorragend durch Eigenart, Kraft und Tiefe).

Die brillante Schule, deren bedeutendster Vertreter S. Thalberg ist (Don Juan-Fantasie), geht geläutert in Liszts Schaffen ein, der aber besonders auch an Schubert anknüpft (Notturno 3 der „Liebesträume" vgl. Schubert Impromptu op. 90 Nr. 3). An Liszt entzünden sich kleinere Meister, wie etwa Rudolf Schachner (Les tourments op. 13 Nr. 1 es-moll), an den älteren Romantikern der fruchtbare Karl Reinecke (ein Notturno H-dur Lento $^3/_4$, erste Veröffentlichung der „Musikalischen Gartenlaube" (1870) möge als anmutiges Beispiel genannt sein). In derselben Richtung bewegen sich Th. Kirchner, W. Bargiel, Ad. Jensen, die aber ebenso wie der dem Kreis um Lißt nahestehende J. Raff heute ganz zurücktreten. Fast ist auch schon F. Mendelssohn, dessen Größe auf anderen Gebieten liegt, als Klavierkomponist diesem Schicksal verfallen. An Liszt knüpft auch sein und Bruckners Schüler August Stradal, unser heimischer Klaviermeister an, dem Liszt das reizende, fast schon impressionistische Stückchen „En rêve" zugeeignet hat. Stradal hat insbesondere die Lißtsche Technik der Klavierbearbeitung ausgebaut, weiß aber auch Eigenes zu sagen.

Kehren wir zu Brahms und Reger zurück. Das Einzelklavierstück hat in diesen beiden Meistern eine neuklassische Blüte erlebt. Es fällt schwer, einzelnes herauszugreifen, doch habe ich vor kurzem auf das leidenschaftliche „Intermezzo" von Brahms op. 118 Nr. 6 in es-moll hingewiesen, aufgebaut auf den ersten drei Tönen der Leiter.*) Überhaupt stehen die 20 Stücke der letzten Klavierveröffentlichungen des Meisters (op. 116—119) zuhöchst. Max Reger, der im fünften seiner „Phantasiestücke" op. 26 („Resignation") ein Gedenkblatt für Brahms gestiftet hat (mit der leisen Erinnerung aus das Hauptmotiv aus Brahms' Andante der vierten Symphonie) hat ebenfalls in einem es-moll-Stück, das gleichfalls „Intermezzo" betitelt ist, (op. 45, Nr. 3) ein Tongemälde geschaffen, das die Vortragsbezeichnung „mit leidenschaftlichem, durchaus phantastischem Ausdruck" voll rechtfertigt; es ist auch mit umfassender Ausnützung der Klaviermittel, daher dankbar geschrieben. Seinen Tagebuchstücken, die ja zum größeren Teil Hausmusik bieten, sollte der Konzertsaal aber doch in weiterem Ausmaße geöffnet werden, als es bisher geschehen ist. Regers Humor ist hie und da ein wenig „hanebüchen", aber auch da kann er uns mit fortreißen, wie in dem letzten Tagebuchstück C-dur $^3/_4$, das in seinen 88 Takten kein Versetzungszeichen aufweist. Es macht fast den Eindruck, als wäre es einer in übermütiger Laune eingegangenen Wette entsprungen, ein *modernes* Stück ohne jede Chromatik zu schreiben. Diese Wette hätte der Komponist glänzend gewonnen.

Eines lehrt uns die Überschau: Nicht die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Zeit oder Schule oder Richtung gibt für den Wert des Kunstwerkes den Ausschlag, sondern einzig die ihm innewohnende, persönliche Kraft.

---

*) „Brahms-Bruckner" im Almanach der deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1926, Regensburg, Bosse (S. 100).

IMPRESSIONISMUS IN DER KLAVIERMUSIK

VON DR. PAUL AMADEUS PISK, WIEN.

Der musikalische Naturalismus hat aus sich selbst den Impressionismus geboren. Diese aus der Malerei entlehnte Bezeichnung soll ausdrücken, daß der Komponist sich durch einen von außen kommenden Eindruck anregen läßt und seine Formgebung dem Bedürfnis der Verstärkung der Sensibilität anpaßt, die ihrerseits dadurch entsteht, daß die Stimmungsgehalte der Gegenstände der Außenwelt oft wechseln, wenn sie durch das Temperament eines impressionistischen Musikers gesehen werden. Selbstverständlich haben die rein romantischen Neigungen, exotische (gewöhnlich südliche) Stimmungskreise aus Spanien und den Mittelmeerländern oder phantastische aus dem fernen Orient aufzusuchen, nur indirekt mit dem Impressionismus zu tun, da sie Gelegenheit zu koloristischer und harmonisch eigenartiger Entfaltung geben. Sie finden sich aber auch bei Komponisten, die anderen Stilgebieten anhängen. Man hat fälschlicherweise den Impressionismus der Formlosigkeit geziehen und auch behauptet, daß die Werke dieser Art die Wirkungskraft auf die Seele verloren hätten. In Wirklichkeit war jedoch die Formkunst des Impressionismus nur deshalb verkannt, weil eine Reihe von anderen Stilmerkmalen die Aufmerksamkeit viel stärker in Anspruch nahm als die Architektonik. Zunächst wurden in der Harmonik die festen Grenzen der Tonarten verwischt und durch immer stärkere Einbeziehung von Chromatik und harmoniefremden Tönen, ja sogar durch rein klangliche Kombination verschiedenartiger Akkorde Spannungs- und Entspannungsgefühle erhöht. Die Rhythmik wurde an und für sich komplexer, auch die rein dimensionale Anlage der einzelnen Motive war nicht mehr regelmäßig. Weiters suchte man statt des Kontrapunktes verschiedene Arten von Bewegungen zu kombinieren, wodurch, wie durch eine ähnliche Strichlierungs- und Farbenmischungstechnik in der Malerei eigenartige koloristische Gebilde entstanden.

Naturgemäß hängt die Neigung zu solcher Ausdrucksweise stark von dem Nationalcharakter der einzelnen Völker ab. Romanen und Slaven haben sich immer mehr zu impressionistischer Tonkunst hingezogen gefühlt, als die germanischen Völker, denen die klaren Konturen der Klassik, der schwärmerische Überschwang der Romantik, ja sogar die Kraßheit des Realismus näher lagen und die sich in der neuesten Zeit gleich der den Impressionismus ablösenden Stilrichtung, dem Expressionismus, zuwendeten. Es ist natürlich, daß die pointillistische Richtung, die auf Verfeinerung der harmonischen Reize und Steigerung der Empfindungsfähigkeit ausgeht, ihr Hauptfeld auf dem Gebiete der Orchesterkomposition haben wird, die von vornherein mehr Möglichkeit zu abwechselnder Klangschattierung gibt, als die Kammermusik oder die Musik für einzelne Instrumente. Unter diesen ist es vorwiegend das Klavier, das, zur Wiedergabe von mehrstimmiger Musik befähigt, durch die Möglichkeit, verschiedene Bewegungen und Klänge zu kombinieren, dem Impressionismus verfiel.

Lange vor Claude Debussy, dessen Klaviermusik ja schlechthin als Vorbild der impressionistischen Kunst gilt, war es der Russe Modest *Mussorgsky*, den wir aus seinen Klavierwerken von einer ganz anderen Seite kennen lernen als aus seinen Opern. Er hat seine Instrumental-

musik, ohne programmatisch sein zu wollen, aus bildhaften Gesichtseindrücken heraus gestaltet. Man könnte vielleicht schon früher, bei unseren Klassikern, besonders bei Beethoven, ja sogar bei Bach und den alten Madrigalisten Stellen finden, die solche Eigentümlichkeiten aufweisen. Bei Mussorgsky aber steht das impressionistische Tonbild fertig da, er sieht „Bilder aus einer Ausstellung" und hat für jedes das entsprechende musikalische Aequivalent. Es ist wichtig, den Unterschied zwischen der Musik Mussorgskys, die den Stimmungsgehalt eines Bildes als *Ganzes* zu erfassen sucht und dabei doch den inneren Gesetzen der musikalischen Form gerecht wird, von der Tonmalerei der neudeutschen Schule festzuhalten, in der außermusikalische Vorgänge einfach deskriptiv wiedergegeben werden. Mussorgsky zeigt allerdings noch nicht viel von den harmonischen Verfeinerungen des späteren Impressionismus. Die Brücke nach Frankreich ist aber direkt nachzuweisen, da sich die große Stilwandlung Debussys nach seinem Aufenthalt in Rußland und der Bekanntschaft mit dem „Boris Godunow" vollzog. Will man die Fäden, die teilweise auch schon von Borodin und Balakirew her zum Impressionismus Mussorgskys liefen, in Rußland weiter verfolgen, so gelangt man zu Alexander *Scriabin*, der allerdings eine stilistische Entwicklung von ungeahnter Spannweite genommen hat. Seine Erstlingswerke *Etuden und Impromptus* gingen von der Romantik Chopins aus. Auch der Impressionismus war für Scriabin nur Stilphase, vielleicht bedingt durch seinen Aufenthalt in Belgien und Frankreich. Will man einzelne Werke nennen, die diesem Kreise angehören, so wird man am besten die späteren Preludes und Etuden, die Klavierphantasie und die mittleren seiner Klaviersonaten als impressionistisch bezeichnen können. Die letzten Werke Scriabins sind weit über den Impressionismus hinaus zu einer neuartigen Ausdruckskunst emporgewachsen. Ebenso wie Scriabin unter dem Einfluß Debussys verfeinerten Klangreizen nachgeht, tut dies auch Karol *Szymanowski*, der bedeutendste unter den zeitgenössischen polnischen Komponisten. Auch er kam von Chopin her und hat bereits in seinen „Masken" und in seinem Klavierkonzert, vor allem aber in Orchesterwerken den Pointillismus gepflegt. Die eigene Note besteht bei ihm darin, daß er seine oft die Grenzen der Tonalität völlig sprengende Harmonik mit einer Kontrapunktik verbindet, die ihre Wurzeln wohl in Max Reger hat, den Szymanowski sehr verehrt.

Die Musik der nordischen Völker steht mehr unter deutschem als französischem Einfluß. In Dänemark und Schweden finden sich außer einigen impressionistischen Natur- und Meeresstimmungen bei Sinding und Lenard Lundberg kaum Spuren dieser Stilgattung. Hingegen haben die Finnen trotz ihrer nahen Verwandtschaft mit den Skandinaviern eine deutliche Neigung zur Klangkunst. Schon *Sibelius*, der an der Schaffung einer national-finnischen Musik hervorragenden Anteil hat, sucht in seinen Klavierstücken gebrochene Farben auszudrücken, die mit den eigenartig monotonen Stimmungen der finnischen Landschaft in Zusammenhang stehen. Noch stärker ist das bei Selim *Palmgren* der Fall, der in seinen Präludien, seiner „Ballade" und der Sonate unmittelbare Fortsetzung des französischen Impressionismus auf national gefärbtem Untergrund versucht. Sein Klavierkonzert „Der Fluß" ist trotz der virtuosen Haltung in rein stimmungspoetischem Stil gehalten. Die jüngere Generation Finn-

lands, vor allem Armas *Järnefelt*, Erkki *Melartin* und Oskar *Merikanto*, weist in ihren Klavierkompositionen die gleiche stilistische Richtung auf.

Ziehen wir das Klavierwerk des größten Impressionisten *Debussy* selbst in den Kreis unserer Betrachtung, so finden wir eine überraschende stilistische Entwicklung. Die frühen Klavierwerke, etwa bis 1890, sind noch in dem in Frankreich beliebten Stil eines César Franck gehalten, weisen auch Spuren von Einflüssen Chabriers und Chaussons auf, ohne noch die Eigenzüge eines Umgestalters zu tragen. Diese finden sich erst in der „Suite Bergamasque", in der unter Beibehaltung der formalen Anlage die Harmonik bereits neuartig verwendet wird. Ausgeprägt findet sich der impressionistische Klavierstil erst in den „Estampes" und „Images". Hier sind aus eigenartigen Stimmungen der Natur (Regen-, Wasser- und Windgeräusche) aus Glockentönen oder seltsamen Lauten einer exotischen Welt neue musikalische Werte entstanden. Gleich den Malern, die mit Tupfen und Strichen das Glänzen des Lichtes und der Farben täuschend nachahmen, durchsetzt Debussy seine Klavierstücke mit den beständig schwingenden Tönen seiner festgehaltenen Figuren, kleinen Motiven und eigenartig gebrochenen Akkorden. Licht und Schatten, atmosphärische Klarheit finden sich in diesen Stücken, ohne daß aber je die durch und durch nervendurchströmte Physiognomie Debussys einer allgemeinen Manier wiche. Die Übertragung des impressionistischen Stils in die Welt des Kindes bildet die bekannte Suite „Childrens Corner". Den Höhepunkt der Vereinigung von Klarheit und Helldunkel stellen wohl die zwei Hefte der „Préludes" dar, in denen sich Märchenstimmungen, auf Empfindungen aufgebaute Stücke und tänzerische Gebilde zu einem Kranz vereinigen. Nach 1913 hat sich Debussy mehr der Ausprägung einer neuen Form und Melodik als der des Klanges und der Farbe zugewendet. Seine letzten Klavierwerke könnte man fast als Vorboten eines neuklassischen romanischen Stils bezeichnen, der allerdings noch heute nicht erreicht ist, zumal Debussys Nachfolger, hauptsächlich unter dem Einfluß von Erik Satie und Maurice Ravel ganz andere Wege der Entwicklung beschritten haben.

Die spanische Halbinsel hat auf Debussy starke Anziehungskraft ausgeübt. Er ist in seinen Klavierstücken immer wieder zu spanischen Stimmungen zerückgekehrt, die ihm wohl deshalb nahelagen, weil die südspanische Musik von der arabischen beeinflußt ist, deren eigenartige Intervallschritte und Akkordfolgen in seinen Jmpressionismus Eingang fanden. So wurde die spanische Musik durch und nach Debussy ganz der französischen ähnlich. Schon *Albeniz* und *Granados* zeigen in ihren Klavierwerken neben nationalen Charakterzügen auch impressionistische Stimmungsmalerei. In stärkerem Maße ist dies bei Manuel de *Falla* zu bemerken, der in seinen „Pièces espagnoles" anmutige nationale Tanzweisen in der verwobenen Polyphonie, Rhythmik und Harmonik des Impressionismus darstellt. Joaquin *Turina* hat in seinen Sevillaner Schilderungen die scharfen Konturen des Lokalkolorits mit den sensiblen Süssigkeiten französischer Sehnsucht gemischt.

Der Impressionismus ist von Frankreich und Rußland aus auch in Länder gedrungen, die abseits vom allgemeinen Schauplatz der Musikgeschichte liegen. Daß er in Portugal und Brasilien Wurzel faßte, ist nicht so verwunderlich, wie daß etwa das Schaffen des von folkloristischen

Grundlagen ausgehenden Ungarn Zoltan *Kodály* in die Nähe dieser Richtung führt. Sogar der Engländer Frederik *Delius* hat mit seinen „Impressionen aus der Bretagne" diese Richtung des Klavierstücks gepflegt. Merkwürdigerweise hält sich das junge Italien abseits, ebenso wie Deutschland, das entsprechend seiner nationalen Eigenart, wie eingangs erwähnt, nie recht zum Impressionismus hinneigte. Trotzdem finden sich auch bei uns manche Komponisten, die von dieser Stilrichtung nicht unbeeinflußt sind. An erster Stelle wäre unter ihnen Franz *Schreker* zu nennen, der allerdings nur auf dem Gebiete der Oper tätig ist, dann: Karg Elert, Niemann, Korngold. In den Klavierstücken von Heinz *Tiessen* und dem ältern Paul *Graener* werden sich zuweilen pointillistische Züge nachweisen lassen, ebenso unter denen des Österreichers Josef *Marx*, der vorwiegend in seinen Orchesterwerken die gebrochenen Klangfarben und komplexen Rhythmen impressionistischer Gestaltung aufsucht. Die Entwicklung der deutschen Musik hat, von der Neuromantik und dem Naturalismus ausgehend, die Zwischenstufe des Impressionismus fast unbemerkt und so rasch durchlaufen, daß keine bedeutsamen Werke neuer Kunst in dieser Richtung geschaffen wurden. In Frankreich, in manchen slavischen (Novák, Suk) und romanischen Ländern, dann in England (Scott) ist, vornehmlich durch den Genius Debussys, die Induktionskraft des Impressionismus auf die allgemeine Entwicklung höchst bedeutsam.

DIE KLAVIERKOMPOSITION IN MITTEL-EUROPA SEIT DEM WELTKRIEG

VON Dr. LEONHARD DEUTSCH, WIEN.

Unserem Jahrhundert ist es bestimmt, die Pianistik von dem Nebengeleise des Bravourstils auf die Linie der musikalischen Formentwicklung zurückzuführen. Die Bahnbrecher der Kunst, die vor einem Dezennium ihre neuen kompositorischen Prinzipien in schüchternen Versuchen aufs Klavier übertrugen, haben sich als die Pioniere eines neuen Klavierstils erwiesen, der seither immer weitere Kreise zieht. Heute steht dem Pianisten eine ganze Literatur zu Gebote, die ihn im Bereich seines Instruments mit den mannigfachen Richtungen unserer Zeit vertraut macht und ihm die Bekanntschaft mit vielen ihrer markantesten Vertreter vermittelt.

So wie die neuen formalen, insbesondere harmonischen Grundlagen — die gelockerten Beziehungen zur Tonart — ihren Eingang zur Musik überhaupt finden, gelangen sie auch zum Klavier: vor allem durch jenen eigenartigen Ausdruck, der mit den neuen Harmonien unmittelbar verbunden ist. Er kommt als deren sublimer *Stimmungsgehalt* zur Geltung, wenn der Satz auf dem einzelnen, über der Tonart schwebenden Akkord verweilt, bei ruhigster melodischer Linie und bei Verzicht auf die Geschlossenheit des Aufbaues; ein Stil, den mit relativ einfachen harmonischen Mitteln der Impressionismus eines Claude *Debussy*, Maurice *Ravel* und manch anderer französischer Komponisten verkörpert. Ihnen wendet sich Karol *Szymanowski* in seinen neueren Klavierwerken zu (Metopen op. 29, Masken op. 34; Univ.-Ed.), allerdings mit weitaus reicherer harmonischer Mannigfaltigkeit, in breit ausladenden, vieltönigen

Akkorden, gleichwohl frei von dissonierenden Härten. Diese Struktur wird dann auch von der Sonatenform angenommen (3. Sonate op. 36, ebenda); Gliederung im alten Sinn weisen einigermaßen nur Scherzo und Schlußfuge auf, im übrigen reihen sich Stimmungsbilder lose aneinander.

Impressionen anderer Eigenart im Harmonischen, bei verwandten Zügen im Formalen, vermittelt Egon *Wellesz* (mehrere Zyklen von Klavierstücken, U. E.), Ernst *Bloch* nähert sich wieder der ausgeprägten Tonart (Klavierkompositionen, U. E.), Rudolf *Réti* („Terrassen" op. 2, „Träume, Liebe, Tänze" op. 4; U. E.) wird in der Stimmung gegenständlicher, bei einfacherer, aber wechselvollerer Harmonik, die er vielfach mit tonalen Melismen durchsetzt.

Ein neuartiger *melodischer* Impressionismus kennzeichnet *Josef Matthias Hauer*. Zunächst (Klavierstücke op. 3, 9, 10, 16; U. E.) stützt sich das atonale Melos oft noch auf atonale Harmonik. Späterhin (Etüden op. 22, U. E.) gleitet die Melodie auch über der reinen Dreiklangharmonik durch die Tonarten. So auch in den 17 Klavierstücken 1922 (Schlesinger), zumeist dreistimmigen Inventionen, die bei sanftester Modulatorik, von gleichförmigem Rhythmus getragen, jedem tonalen Schwerpunkt ausweichen, nirgends heftigere Bewegung oder Steigerung des Ausdrucks aufkommen lassen. Durch einen solchen ruhigen Fluß lassen sich die überaus feinen Stimmungen der Klavierstücke mit Überschriften nach Worten von Hölderlin festhalten (op. 25, Schlesinger).

*

Noch mehr als der lyrischen Stimmung wird der Vergegenständlichung des musikalischen Gedankens, der Programm-Musik und der Genremalerei, die Tonart zur Fessel. Starke Kräfte rütteln daran in der „Reiter-Burleske", einer symphonischen Dichtung für Klavier von *Fidelio F. Finke* (U. E.) und in dessen „Romantischer Suite" (Hoffmanns Witwe); alsbald erfolgt die völlige Sprengung in den „Gesichten, sieben Klaviermusiken" (Hoffmann). Die befreite Harmonik zerreißt auch die rhythmische Symmetrie, und so ergibt sich die reichlich differenzierte Plastik dieser feinen Charakterstücke. In den „Marionetten-Musiken" (ebenda) steht die Annäherung zur Tonart und zur symmetrischen Phrase im Dienst des einheitlichen Ausdrucks, wie er dem Puppenspiel angemessen ist. Neunzehn niedliche Bildchen „Klaviermusiken für Kinder" (ebenda) lassen den „falschen Ton" — so lautet eine der Überschriften — recht zeitgemäß in die musikalische Kinderstube gelangen, doch so, daß er nie aus dem Rahmen der richtigen Töne fällt. Finke legt sich hier größere Mäßigung auf als seine italienischen Zeitgenossen Alfredo *Casella* (11 Kinderstücke, U. E.) oder Vittorio Rieti (2 Studien, U. E.), die sich sogar bis zur Bitonalität versteigen.

*

Die Ausdrucksstärke der schwebenden Tonart ist nicht das Privileg der Kunstmusik. *Béla Bartók* weckt die harmonische Kraft, die in Volksweisen und Volkstänzen wohnt. Er versteht es, den Naturlaut der ungarländischen Nationen in seiner ursprünglichen Frische zu interpretieren, ohne sie mit europäischer Salontünche zu überziehen (15 ungarische Volkslieder, Improvisationen über ungarische Bauernlieder, Sonatine, Rumänische Volkstänze aus Ungarn; U. E.). Hier offenbart sich auch

die Urkraft des *Tanzrhythmus*, die selbst die ungewohntesten Schritte und Sprünge der Harmonik bindet (Allegro barbaro, 1. Satz der Suite op. 14; U. E.) sie hilft sogar die Härten einer bitonalen Harmonieführung überwinden (Tanzsuite, U. E.), wovon französische Komponisten — Darius *Milhaud* (Schott), Jean *Wiéner* (Schott) und andere — gern Gebrauch machen.

*

Den Typus des Tanzkomponisten auf dem Klavier repräsentiert *Erwin Schulhoff*. Wiegende französische und flotte wienerische Walzerrhythmen und Walzermelodien wirbelt er durch alle Tonarten, ohne sich an eine mehr als einen Moment lang festzuklammern (9 kleine Reigen op. 13, 5 Grotesken op. 21; Ries & Erler). Bald findet er zu den exotischen Tänzen (Arabesken op. 29, Pittoresken op. 31; ebenda) und landet schließlich im richtigen Jazz, die Tonarten nicht mehr alternieren sondern einander durchdringen lassend, mit der bizarren Wirkung der Bitonalität (Partita, U. E.).

Vom modernen Tanz aus findet auch *Paul Hindemith* die Anknüpfung zum Klavier: die berühmte Suite „1922" op. 26 (Schott) gibt das Abbild einer Jazzband, worin sich jeder Musikant auf eine andere Tonart gestimmt hat. Immer suchen und immer wieder verlieren sie einander, höchstens finden sie sich in Septimen- und Nonenparallelen zur Eintracht zusammen. Kein Schmaus für empfindliche Ohren, aber umso zugänglicher für den, der überschäumendem Temperament nicht das Spiel verdirbt. Diese quellende Lebens- und Erfindungskraft ist kaum wiederzuerkennen, wenn sie durch die Monotonie leibhaftiger Finger-Exerzitien in Fesseln geschlagen wird (Klaviermusik, Übung in drei Stücken, op. 37; Schott).

Wesentlich zivilisiertere Jazz-Musik macht Louis *Gruenberg* (Jazzberries, op. 25, U. E.). Im Jazz findet auch Wilhelm *Grosz* das Sprungbrett zu kühneren harmonischen Exkursen (2. Tanzsuite, U. E.), wohin er nach romantischen und klassizistischen Anfängen (Symphonische Variationen op. 9, Kleine Sonate op. 16; U. E.) über Tänze alten Stils (1. Tanzsuite, U. E.) gelangt.

*

Das eigentliche Problem moderner Harmonik beginnt dort, wo sie sich die *geschlossene Form* gefügig machen soll. Der überlieferte Begriff der musikalischen Architektonik hat seine Geburtsstätte in der starken Energetik des tonalen Systems. Viele heutige Komponisten sind allzufest in der formalen Gliederung der älteren Musikgeneration verankert, um trotz mancherlei zentrifugaler harmonischer Bestrebungen die unerbittliche Logik der Tonarten zu überwinden. Joseph *Haas*, Joseph *Marx*, Karl *Weigl*, *Egon Kornauth*, E. W. *Korngold*, Walter *Niemann*, Heinrich *Rietsch*, Arthur *Willner* und manch andere: sehr feine Köpfe finden sich unter diesen letzten Bannerträgern einer geheiligten Tradition, die im Sturm und Drang der neuen Zeit Achtung gebieten und Beachtung verdienen. Hierher gehören in erster Reihe noch die harmonisch interessanten Vitězslav *Novák*, Josef *Suk*, und der eigenartige Leo *Janáček*.

Nach dem Bruch mit der vorherrschenden Tonart ist es vor allem die *kleine Form*, die flüchtige Skizze, die die neue Harmonik umschließt. So in den Klavierstücken und Bagatellen hauptsächlich modulatorischen Charakters op. 5 und op. 6 von Eduard *Erdmann* (Ries & Erler), in den

stark atonal gehaltenen 3 Klavierstücken op. 31 von Heinz *Tiessen* (Leukart), in den sehr ansprechenden Burlesken und Klavierstücken mannigfaltiger harmonischer Struktur op. 31 und op. 32 von Ernst *Toch* (Schott). Ein starker Drang zur Form dokumentiert sich in den 17 Bagatellen op. 5 von Alexander *Jemnitz* (Wunderhornverlag); er findet denn auch bald zur Sonate (op. 8, ebenda). Freilich lassen diese Anfänge nicht ahnen, in welchem Sturmschritt dieser Komponist — zweifellos eines der stärksten Talente unsrer Zeit — nachher die große Form und die großartigste Harmonik erobert (Sonaten für Klavier und Violine op. 10, op. 14, op. 22; Kistner & Siegel), die eine Rückkehr zum Soloklavier erwünschen und erhoffen lassen.

Recht ansprechend wirkt der Übergang zur neuen Harmonik im Rahmen der Suitenform bei Max *Gneiss* (Altdeutsche Tänze op. 8, Ries & Erler), desgleichen bei K. B. *Jirák* (Kleine Suite op. 12, Suite im alten Stil op. 21; Hud. Matice.) Ihnen formverwandt sind die Stücke von Boleslav *Vomáčka* (op. 4, op. 6.)

Die Anlage zum Harmoniker großen Stils verrät Paul A. *Pisk* in seinen Erstlingsstücken (op. 3, op. 7; U. E.); ganz gewaltige Steigerungen drängen sich hier im knappsten Raum zusammen. In zweien dieser Stücke wird ersichtlich, wie sehr gerade die *Variationenform* der neuen harmonischen Linie entgegenkommt.

Von dieser Form nimmt *Felix Petyrek* seinen Ausgang. Bei den Variationen mit Fuge über ein eigenes Thema in C-dur (U. E.) ist die Patenschaft Regers unverkennbar, am meisten im Thema selbst, vielfach aber auch in der Durchführung. Obgleich hier die Reife des Könnens auch einem Reger zur Ehre gereichte, verläßt der Komponist bald die wohlgebahnten Wege und knüpft an seine früheren Versuche neuer Harmonik auf dem Gebiet der Genremalerei an (6 groteske Klavierstücke, U. E.): in einem Choral mit Variationen, deren letzten beide eine zweisätzige Sonatine alten Stils bilden, (Choral, Variationen und Sonatine, U. E.), erscheint der Grundton ständig festgehalten; trotzdem wandelt sich die Tonart stets wieder zu neuer und ungeahnter Gestalt.

*

Immer stärker wird der Zug zur geschlossenen Form, zum organisch wachsenden Aufbau. Ihm unterliegt schließlich ein typischer Impressionist und Rhythmiker wie *Igor Strawinsky*. Im Klavierkonzert und in der Klaviersonate, beide dreisätzig, (Russischer Musikverlag — U. E.) bildet die Sonatenform wohl mehr die äußerliche Fassade, doch finden sich namentlich in den langsamen Teilen Ansätze zu innerem Wachstum. Allerdings erscheint hier das neue Formproblem nicht so sehr gelöst wie umgangen, nämlich durch die Restauration der Tonart. Hier erlebt man die Überraschung, ein wahrhaftiges Bachsches Arioso anzutreffen, worin die heutige Zeit nur in den ständigen harmonischen Verzerrungen die Zähne zeigt. Alles in allem scheint hier Strawinsky in seinem Rückzug hinter manchen seiner vorwärts strebenden Landsleute geblieben zu sein — *Alexandrow*, *Dobrowen*, *Feinberg*, *Mjaskowsky* u. a. — die im formalen Aufbau die alten Pfade nie verlassen haben. Eine Ausnahme bildet Alexander *Tscherepnin*.

Zur Tonart bekennt sich bei freier, doch kunstgerechter Auslegung Emil *Axman* in seiner Charakteristischen Sonatine (Urbánek) und der

ebenso schwungvollen wie formvollendeten Sonata appassionata (Hud. Matice). In der Einzelakkordik die konventionellen Schranken weit übersteigend, doch in der großen Linienführung das alte Schema wahrend, erscheinen die Sonatinen von Otto *Siegl* op. 36 und op. 38 (Doblinger).

Wesentlich näher kommt den Anforderungen des neuen Aufbaus *Ernst Křenek*. Von der Erstlingssonate in Es-dur op. 2 (U. E.), die in ihrer kraftvollen Geschlossenheit älterer Modulatorik von wohlgeschulter Könnerschaft zeugt, erfolgt der rasche Aufstieg zum Stil unsrer Zeit. Die Toccata und Chaconne op. 13 (U. E.) stellt atonales Melos und lineare Polyphonie in den Dienst mächtiger Ausdruckssteigerungen, bei äußerster motivischer Beschränkung. Gerade diese Einheitlichkeit der Thematik hält den Bau mit einer Festigkeit zusammen, wie es sonst nur die Bindung durch die Tonart vermag. Vorübergehend scheint die Rückkehr zur Tonart zu erfolgen, und zwar in dem dreisätzigen Klavierkonzert Fis-dur op. 18 (U. E.); die Tonart kommt aber in ihrer Simplizität fast nur im dritten Satz zum Vorschein, nämlich als Menuett-Thema klassischen Stils, auf dem Grunddreiklang aufgebaut. Es drängt sich als Leitmotiv immer wieder in die sonst atonale Linie und führt den groß angelegten Satz schließlich zu einem guten Ende. In den beiden fünfsätzigen Suiten op. 26 (U. E.) verschwinden wieder die letzten Anklänge an die Tonart; die knappe Prägnanz der Sätze schafft sich eine Sprache von eigener, wohlfundierter Grammatik.

Philipp Jarnach läßt den neuen Gedanken aus dem tonalen System hervorwachsen (3 Klavierstücke: Ballabile, Sarabande, Burlesca op. 17; Sonatina op. 18; Schott). An die Stirn geschrieben ist die Tonart freilich nur der Exposition und dem Ausklang dieser groß gebauten Sätze; in den Durchführungen gelangt das Gefüge, vielfach von linearer Kontrapunktik geleitet, weit über die herkömmliche Tonalität, doch nie die Beziehung zu ihr verlierend. Mit allen formalen Mitteln alle Register des Ausdrucks beherrschend, legen schon diese wenigen Stücke ein beredtes Zeugnis für die ungewöhnliche Formbeherrschung dieses Komponisten ab.

Ein Erstlingsstück, aber gerade darum auf einen imposanten Unterbau von Schulung und Schöpferkraft deutend, ist die dreisätzige Sonate op. 1 von *Hanns Eisler* (U. E.). Hier offenbart sich die gewaltige formbildende Kraft neuer Harmonik, die sich nun auf die übrigen formalen Mittel nicht mehr zu stützen braucht, sondern sie gerade erst recht sich zu Diensten macht. Bei aller Emanzipation von der Tonart nimmt der Aufbau eine geradezu klassisch anmutende Ebenmäßigkeit an, die mit unmittelbarer Überzeugungsstärke selbst den sonst retrospektiven Hörer bezwingt. Die strenge Logik des Satzes in jeder seiner Dimensionen läßt den immensen Bereich einer neuen Tonalität ahnen, die sich von aller Tradition losgesagt hat.

*

Eine Entwicklung ganz eigener Art macht *Alois Hába* durch. Von alter Variationen- und Fugenform (Variationen über einen Choral von Schumann, op. 1 b; U. E.) über zwei dankbar-anmutige Gelegenheits-

stückchen (op. 2. U. E.) steigt er zu einer groß angelegten Sonate (op. 3, U. E.) von Regerscher und darüber hinaus gehender Modulatorik rasch an. Bald verläßt er den sicheren Boden der Tonalilät gänzlich, in den 6 Klavierstücken op. 6, und nun entschwebt er sogar dem Bereich aller Atonalität, in der Vierteltonmusik landend (3. Suite op. 16, 2. Fantasie op. 19 für Vierteltonklavier; U. E.). Auf diesem Flug ins Transzendente, auf einen anderen Planeten im Kosmos der Tonwelt zu folgen, ist heute noch keine erfüllbare Aufgabe. Niemand ist noch imstande, die Tragweite derartiger exterritorialer Bestrebungen zu ermessen. Der Urheber selbst folgt freilich nur seinem inneren Drang; der allein entscheidet über Fug und Recht.

*

Jede Stilperiode bringt zahlreiche Jünger und wenige Meister hervor; aber immer gibt es nur einen einzigen, der den Stil überhaupt erschafft. Das Stilproblem unsrer Zeit in seiner ganzen Tiefgründigkeit erfaßt zu haben ist das ewige Verdienst *Arnold Schönbergs*. Nie auf halbem Weg verweilend, keinerlei Kompromiß zugänglich, zieht er aus dem Angriff gegen die Herrschaft der Tonart unbeugsam und unbeirrbar die äußerste Konsequenz. Die Kleinstaatgrenzen der Tonarten fallen, es ersteht das Universum einer „Pantonalität", worin sich jedes Element der Harmonik und des Melos das Weltbürgerrecht erwerben muß. Die alten Gesetze fallen, neue sind zu errichten, strengere als zuvor, denn die Gefahr der Anarchie droht stärker als je. An seinem eigenen Schaffen wächst Schönberg zu der Höhe dieser Erkenntnis empor; sie zeugt das „Zwölftongesetz", das den formalen Aufbau der neuen Musik bis in seine letzten und kleinsten Organe bestimmt.

Die fünf Klavierstücke op. 23 (Hansen) und die fünfsätzige Suite op. 25 (U. E.) sind die geschichtlichen Denkmäler der Pianistik wie der Musik überhaupt, worin sich der Schöpfer des neuen Gesetzes auch als dessen überlegener Meister bewährt. Gerade die asketische Einschränkung auf den einzigen Grundgedanken, die das Gesetz will, läßt der unerschöpflichen Gestaltungskraft endlosen Raum. Sie sichert dem Gefüge eine innere Notwendigkeit, wie sie dem Werk eines Johann Sebastian Bach und den letzten Schöpfungen Beethovens ebenbürtig wird. Wenn wir heute an Schönberg vorerst nur mit zagender Ahnung herankommen, so wird doch die Zeit reifen, der sich seine Sprache mit ihrem unmittelbarsten Ausdrucksvermögen mitteilt.

Eine Krise ist überstanden, die Entwicklung hat wieder freie Bahn.

*

Noch erübrigt sich ein Ausblick auf den weitern Fortgang der Pianistik. Wenn neue Musik bisher auf dem Weg des Stimmungsgehaltes, der Gegenständlichkeit, des Rhythmus, der formalen Gliederung zum Klavier gefunden hat, so bedarf es auch eines Mittels, sie dauernd an das Klavier zu binden: durch die Anpassung an den spezifischen *Klavierklang*. Noch hat die Komposition von diesem Mittel viel zu geringen Gebrauch gemacht, noch steht hier eine weite Perspektive offen. Beileibe nicht in dem Sinn, daß die neue Kunst der Virtuosenbravour von ehedem dienstbar werde — davor bewahrt schon unsre Zeitkultur — doch so, daß sie das Werk der Altmeister des Klaviers fortsetze, die immer noch schlummernden Klangkräfte des Instruments zu neuem Leben weckend.

DER NEUE KLAVIERVIRTUOSE.

VON H. H. STUCKENSCHMIDT, BERLIN.

I.

Neue Stile zeugen neues Handwerk. Das reiche Maß an neuen melodischen, polyphonen, klanglichen und rhythmischen Ausdruckselementen, das die Musik der Zeitgenossen uns lieferte, muß notwendig sein Gegengewicht im Virtuosischen, im Interpretativen überhaupt, finden. Ja, wir können kaum mehr vor der etwas phantastischen Annahme zurückschrecken, daß (mit gewissen Einschränkungen selbstverständlich!!) aus den zunächst annähernd utopischen Vorstellungen der Schaffenden sich mit erstaunlicher Geschwindigkeit die physischen Korrelate einer neuen Muskulatur bei der folgenden Interpreten-Generation entwickeln.

Es sei an die Anekdote erinnert, die man sich von Schönberg erzählt. Der Meister spricht mit einem Musiker über eines seiner Gesangswerke, dessen Ausführung einen höchst abnormen Stimmen-Umfang voraussetzt und beantwortet schließlich den Zweifel des Musikers an der Aufführungsmöglichkeit mit dem lakonischen Satz: „die Stimmen werden eben in Zukunft sich meinem Stil gemäß erweitern müssen".

Tatsächlich hat sich in den letzten zwei Jahrzehnten eine Generation von Pianisten mit völlig neuem technischen und musikalischen Profil herausgebildet; eine Generation, die, mit den Stilen des letzten Debussy, Skrjabin, Busoni und Schönberg auf —, ja selbst über diese schon hinausgewachsen, sich im Vortrag, Handgelenk und spezifischem musikalischen Intellekt scharf von der vorigen unterscheidet. Ohne von einer eigentlichen Schule reden zu können — denn jeder dieser modernen Virtuosen entstammt anderer Nation, Rasse, Ausbildung und Anschauung — wird man dennoch Gemeinsames bei ihnen feststellen müssen.

Die Kardinal-Frage, welcher Art die Voraussetzungen sind, denen der Pianist in der „neuen Musik" zu begegnen hat, sind so leicht nicht zu beantworten. Denn zu verschieden sind Richtungen, Neigungen und persönliche Schreibarten dieser Zeitgenossen. Lag bei jenem die Kompliziertheit in einer differenziert-polyphonen Diktion, so favorisierte ein anderer präziseste Rhythmen, der dritte Skalen ungewohnter Intervalle, ein vierter wiederum subtilste dynamische und kinetische Unterschiede, die eine ganz besondere Behandlung der Pedale erfordern.

So sehr aber das rein Technische bei der Interpretation neuer Musik einer gründlichen Revision bedarf, so groß immer die Sorgfalt sein mag, die dem polyphonen, polychromen, dem akribisch-buchstabentreuen Spiel zugewandt werden muß, liegt doch das Wesentlichste in einer Regeneration der musikalischen Intelligenz, die auch noch den heikelsten, fast unausführbaren Vortragszeichen (wie jenen auf einzelnen Tönen in Schönbergs Klaviermusik) zu entsprechen weiß.

II.

Walter *Gieseking*, als klavieristischer Impressionist rubriziert, gab uns *den ersten Typus des modernen Virtuosen*. Mit genialischem Handgelenk begabt, voller Musikanten-Naivität, reicht er, mit dem Voll-

gewicht seines artistischen Charakters bei Bach und den neueren Franzosen stehend, fast mühelos in die Region der jungen Polyphonisten herüber. Sein Vortrag, sauber wie der Busonis, (aber ohne dessen Eigenwillen) seine Technik, von unerhörter Stufung im Piano und Pianissimo, prädestinieren ihn zum Interpreten atomisiertester Mosaik-Gebilde wie der kleinen Klavierstücke op. 19 von Schönberg (die er übrigens für Phonola spielte).

Und, polar ihm entgegengesetzt, ein Tasten-Raubtier, ein Berserker-Pianist: Eduard *Erdmann*. Welch seltsame Mischung von Kindlichkeit und hartem Intellekt!! Es gab eine Zeit, da fraß er moderne Noten in sich hinein. Wir hörten ihn Skrjabin spielen und Mussorgsky, Schönberg und Tiessen, Bartok, und Wense, Debussy und Křenek. Er arbeitete an allen Techniken und was er ihnen an Arbeit schuldig blieb, ersetzte er durch das ihm eigene dämonische Temperament, durch eine Besessenheit der Seele, die alle Einwände erstickte. Unsauberkeiten des Vortrags vergessen machte und nur noch maßlose Anspannung erlaubte. Unter den modernen Pianisten ist er der subjektivste, hinreißendste, aber auch der technisch anfechtbarste. Leicht artet sein Forte, sein Crescendo aus in Raserei, und seine Polyphonie ist eine Polyphonie des Dynamischen, nicht der Farbe. Dazu ist er, im Gegensatze zum stets gleichmäßigen Gieseking, voll Launen, gelegentlich indisponiert und in jedem Sinne Affektkünstler.

Der einsamste gewiß unter diesen Vertretern einer neuen virtuosischen Weltanschauung, ein Asket aus Bescheidenheit und stiller Meister eines kleinen Kreises von Verehrern: Eduard *Steuermann*. Ursprünglich Busoni-Schüler, ihm an Material-Durchdringung verwandt und sein persönlicher Freund, flüchtet er bald aus dem weltmännischen Kreis des Meisters in die Esoterik des Schönbergschen Vereins für musikalische Privataufführungen.

Von Schönberg lernte er höchste Verantwortung seiner Aufgaben, unbedingte und unerbittliche Verhaftung an die musikalischen Materien und jene Bescheidenheit, die bislang ihn vor einem Ruhm bewahrte, wie er ihm mehr als vielen anderen gebührt. An technischer Vollendung, arbeitsamem Ernst und unbestechlicher musikalischer Sicherheit sind ihm wohl wenige heute ebenbürtig, ist ihm kaum Einer überlegen. Im Schönberg-Verein erwies er sich als sensibelster und idealer Spieler *modernster* Musik.

Zu den Mitarbeitern dieses Vereins gehörte für kurze Zeit auch Rudolf *Serkin*, ein noch junger Wiener, dessen berechtigter Ruhm im Aufsteigen begriffen ist.

Von den jüngsten Vertretern dieser pianistischen Neuromantik und peinlichsten Exegese neuer Musik wäre noch Stefan *Wolpe* zu nennen. Der ihm angeborene geistige Fanatismus trieb ihn oft genug in die Sackgasse der überbetonten Dynamismen. Das Mezzoforte fehlte gelegentlich ganz, und Differenzierung bestand nur vom p bis zum pppppp und analog vom f bis zum ffffff. Seine spezifischen Techniken, eine ans Akrobatische streifende Treffsicherheit und, auf der anderen Seite, eine erstaunlich farbig gestufte polyphone Spielart, weisen der modernen Pianistik Wege von großer Bedeutung.

III.

Brachte den mitteleuropäischen Klavieristen Schönbergs polychrome Diktion die entscheidenden Einflüsse, so war für die westlichen das rhythmische Erlebnis Strawinsky richtunggebend.

Das kühnste Profil unter den Pariser Virtuosen trägt Jean *Wiéner*. Seine maschinenhafte Präzision, seine eminente Wurftechnik, sein stets kühler und trocken-artistischer Vortrag machten ihn zum Mittelpunkt einer neuen Pianisten-Generation, die sich in bewußten Gegensatz zur „romantischen Interpretation" stellt, nur auf Exaktheit und Schlagfertigkeit bedacht ist und wesentliche Einflüsse aus dem Jazz bezog.

Wiéner verwandt, fast überlegen im Technischen, als Geist aber ihm nachstehend: der etwas ältere Artur *Rubinstein*.

Letzter und jüngster dieser Gruppe von Rhythmikern, der der Erwähnung bedarf: Carlo *Zecchi*, ein Phänomen an Technik und Präzision, spezieller Interpret für Strawinsky und Scarlatti. Von ihm ist viel zu erwarten.

IV.

Und schließlich, radikaler Flügel neuer Pianistik, Avantgarde-Block extremster Versuche, zwei Söhne der neuen Welt: George *Antheil* und Henry *Cowell*. Bei ihnen ist das Neue, das revolutionäre Prinzip der Technik so sehr Ausgangspunkt geworden, daß sie sich ihre Musiken selbst schreiben müssen. Im Falle Cowell wird das peinlich. Denn so wichtig die technischen Probleme sind, die er auf die Spitze trieb, so kläglich versagt seine Potenz in der Komposition. Cowell sucht dem Klavierklang von allen Seiten beizukommen. Er verwendet Komplexe von 30 nebeneinander liegenden chromatischen Tönen. Zur Darstellung solcher Komplexe arbeitet er mit Faust, Handballen und Unterarm. So entstehen, besonders im Crescendo, Klänge und Farben von erregendster Schönheit, Klänge, die auch schon bei einer chromatischen Rückung des Komplexes genau zu unterscheiden sind, wie Töne. Ferner spielt Cowell direkt auf den Klaviersaiten, ohne dabei ausschließlich Effekte zu gewinnen, die auch auf der Harfe darstellbar wären. Oder er benutzt die Tasten und legt eine Hand als Dämpfer auf die Saiten, wodurch pauken- und xylophonartige Farben entstehen. Nur fehlt eben bisher die Musik, die solches zu gestalten vermag.

Auch Antheil benutzt gelegentlich das Armspiel (hat es sogar vermutlich vor Cowell schon benutzt). Dazu entwickelt er eine ganz originelle Technik der Repetition und eine Differenziertheit des Rhythmischen, die selbst Wiéner und A. Rubinstein weit in den Schatten stellt.

Und eindringlicher als bei Cowell erweist sich hier der Wert dieser Experimente; denn Antheil besitzt die schöpferische Begabung, solche zu verwerten. Sein musikantischer Elan zerstreut alle Bedenken gegen das Risiko derartigen Klavierspiels; bei aller Radikalität der Mittel überzeugt er noch durch die genialische Art, solche Mittel zu gestalten.

V.

Aus der Legion spielgeübter Komponisten, meist spezialisiert auf Interpretation eigener Werke, bleibt vor allem das Bild Philipp *Jarnachs* in Erinnerung.

Felix *Petyrek*, klavieristisch eminent begabt, verschmelzt westlichen und mitteleuropäischen Musizierstil; als pianistische Figur nicht uninteressant, fertig in allen üblichen Techniken, stellt er querschnittliche Programme jüngerer Musik zusammen. Man hört ihn nicht oft.

Der Elan musical Erwin *Schulhoffs*, westlichst orientiert, nie ohne Tendenz, allem Handwerklichen mit etwas unglücklicher Liebe hingegeben, ist Produkt eines Geistes, dessen Radius vom Jazz bis zu den Spielarten des Vierteltonflügels reicht.

Auch Frauen sind da, die, über das konventionelle Allerweltsprogramm hinausstrebend, sich neuer Musik zuwandten. Zwei von ihnen seien erwähnt: Ilse *Fromm-Michaels* und Else *Lübbecke-Job*.

Die Zukunft der Pianistik? Ich wage nicht zu prophezeien.

Aber mein Satz „die Rolle des Interpreten gehört der Vergangenheit an", möge ergänzt werden durch den Zusatz Stefan Wolpes: „wohl die des Interpreten vielleicht, nicht aber die des Virtuosen!"

TAGEBUCH

von ERICH STEINHARD

Neue Kammermusiken

FINKE-KLAVIERTRIO IM KAMMERMUSIKVEREIN. Die neue Musik ist vom Standpunkt der *virtuosen* Wiedergabe wohl das Heikelste in der Gesamtmusikliteratur. Zu keiner Zeit war die *Ausdrucksstärke* eines Werkes so außerordentlich abhängig von der technisch souveränen Durchdringung des Stoffes wie hier. Das *Prager Trio*, diese wirklich exzellente Musikervereinigung, war bei der Wiederaufführung des in Prag bereits bekannten Werkes nicht recht in Stimmung, und dieser Umstand verursachte, daß die Architektonik der Komposition ein wenig flächenhaft geriet. Bei völliger Spielklarheit müßte sich herausstellen, daß das Stück kontrastiert ist und nicht jene Düsterkeit im Klingen aufweist, wie diesmal. Gerade in diesem Trio kann man Finke, besonders im zweiten Satz, von dem oft gehörten Vorwurf des Schönbergepigonentums freisprechen. Die stark musikantisch erfühlten Stellen in diesem Teil lassen den Fortschritt erkennen, und mehr als ein Funke von Freude brennt auch im Schlußsatz, wo ein freches Thema mit aufreizenden Veränderungen sogar schon den Ausweg ahnen läßt aus der ewigen Negation, die einem die lieben Zeitgenossen manchenorts vorsetzen. In dem Stück sind bereits freiere Ausblicke und stärkere Ideen, als man ansonsten in neuer Literatur zu hören gewohnt ist, einer Musik, die oft durch vornehme Askese lähmt oder mit Sadismus gespickt ist. Für die freundliche Aufnahme konnte sich der Komponist bedanken.

SCHULHOFF-ERSTAUFFÜHRUNG IM „VEREIN FÜR MODERNE MUSIK" (Spolek). Erwin *Schulhoff* ist auch als Komponist vor allem brillanter Virtuose, was allerdings nicht besagt, daß er einen schwierigen Stil schreibt. Im Gegenteil, man wird ihn in der Musik der Gegenwart an seiner Primitivität erkennen, die er stets effektvoll, oft bravourös bis zum äußersten auszugestalten weiß. Wie er auch in diesem, beim Venezianischen Musikfest erfolgreich uraufgeführten Streichquartett mit kargen Mitteln zu blenden versteht, zeigt das Figurenspiel in allen vier Sätzen: gleichförmige Bewegungen, die das Auge langweilen, werden durch rasende Tempi oder Spieleffekte oder wirkungsvolle Abdämpfung der Dynamik interessant gemacht. Da gibt es Strecken, wo Kinder-Fingerübungen, gestützt auf Beckmessersche Guitarre-Zerlegungen einem süßen Sologesang unterlegt sind; wo halbwilde Melodik in rastloser Tonwiederholung über Trommelrhythmen rasch laufend dahineilt; wo der Zerstreuung wegen plötzlich ein ganzer Satz aus slovakischer Volksmusik hervorwächst. Will man Schulhoff loben, so muß man sagen, daß er ein Musikant ist, daß er Witz hat, daß er apart serviert. Weniger freundliche Menschen könnten ihm sein Raffinement vorwerfen. All dies ist aber — bei Gott — besser, als dickflüssige Philosophie.

Man kann sich wohl kaum einen größern Gegensatz vorstellen, als Ottokar *Ostrčils* darauffolgende Sonatine für Viola, Violine und Klavier. Was dem Hörer sofort auffällt, ist die durchschlagende Diatonik der Arbeit, die Einfachheit, die durch Verinnerlichung an Tiefe gewinnt und mit anmutiger Bewegung die klare Form belebt. Kein Werk des Künstlers ist wie dieses Wiederspiegelung des milden Wesens einer gereiften Persönlichkeit. Der Abschluß des Abends, der in rühmlicher Weise vom Zikaquartett, Frau Máša Fleischer und Erwin Schulhoff bestritten wurde, bildete Arnold *Schönbergs* Streichquartett mit Gesang op. 10, das seinerzeit wegen seiner konzisen Sprache bei allen Musikern Bewunderung fand. Heute trägt die dekadente Nachdenklichkeit bereits Spuren historischen Charakters.

EINE NEUE BÜHNENMUSIK ZU DIETZENSCHMIDTS „ST. JAKOBSFAHRT". Die Barockspannung, das Puppenspielerische und das Widerliche in Dietzenschmidts Legende hätte den jungen Prager deutschen Komponisten Erich *Wachtel* veranlassen können, die adäquate Musik zu dem Spiel zu finden. Die heutige Jugend hat aber immer wieder Freude nur am Grauenhaften, Morbiden und Vergrämten. Und dieser merkwürdigen Sehnsucht — eine Kollektivbeschuldigung — ist auch Wachtel in seinem kleinen Kammerorchester erlegen. In der Kammermusik (nicht im Vokalen). Schon zu Beginn wird ein grelles Klangkonglomerat hörbar, als Keimklang oder als Klang, der ausstrahlt oder wandert über obstinaten Figuren oder über Schlagzeug-Orgelpunkten. Singt noch hie und da eine einsame Geigenfigur über diesem Komplex von Tönen, so ist Wachtels instrumentales Haupterlebnis gegeben. Die Leidenspassion in Dietzenschmidts Bilderfolge hat aber doch viel mehr Kontraste in sich, und der Grundzug, der das Drama trägt, hat durchaus nichts Groteskes, ist vielmehr religiös, sakral, ekstatisch, romantisch, ergreifend. Die Aussatzgeschwüre, die im Drama eine Rolle spielen, bieten gewiß für die heutige musikalische Jugend eine Ansteckungsgefahr, die nicht zu unterschätzen ist. Das literarische Hauptmotiv ist aber *dogmatisch* und erfüllt von reinstem Katholizismus. Nur in den Vokalepisoden ließ sich Wachtel von dieser Idee gefangen nehmen, faßte seine Musik gregorianisch, und hier spürte man plötzlich eine Intensität, die für die Begabung des Komponisten spricht. Bei der Hochdramatik, die in diesem Stücke tobt, hätte der Bewegungsschauer Grünewaldscher Seelen allerdings auch die instrumentale Materie aufpeitschen müssen. Die Ovationen, die dem in Deutschland allgemein bekannten Legendenspieler Dietzenschmidt in Prag bereitet wurden, übertrugen sich auf alle Helfer auf dem Theater, insbesondere auf den Spielleiter *Hölzlin*. Sie ehrten auch das Publikum des Prager Deutschen Theaters, dem dieses Stück vom *„Literarisch-Künstlerischen Verein"* dargeboten wurde.

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST.

An einem Schüler-Abend haben ausschließlich Pianisten Proben ihres Könnens abgelegt. Die Klassen Dir. R. Finke, Franz Langer, Hilde Schauer und Marg. Weinzierl-Haehnel hatten ihre fähigsten Schüler mobilisiert, und es mag eine strenge Musterung vorangegangen sein, bis die einzelnen würdig befunden wurden, vor die Öffentlichkeit zu treten. Jedenfalls waren die Resultate ergiebig und befriedigend. Von den vorgeschritteneren überraschte Gertrud Hutter durch Schärfe der Gliederung und Klarheit der Gestaltung in Schumanns stürmischer Jugendsonate op. 11; Ottilie Langer entwickelte Temperament in Liszts E-dur-Fantasie. Sehr annehmbar waren die Leistungen der Zukunftsvirtuosinnen Alice Schick, Emilie Klacsko, Dragomira Lucke und Hilde Färber. Von den Vertretern des stärkeren Geschlechtes ist zunächst Kurt Blaschtowitschka zu nennen. Intelligenz und ungewöhnlicher Eifer sind hier am Werke. Noch überwiegt das virtuose Moment, das sich auch äußerlich erkennbar macht; aber musikalischer Fond ist in hohem Grade vorhanden. Mit seinem Debussyspiel hat Friedrich Thiele koloristischen Sinn bekundet und auch technisch das leichtflüssige amorphe Wesen dieser Musik angedeutet. War der erste Abend nur dem Klavier gewidmet, so verfolgte der im Feber abgehaltene

zweite Schüler-Abend den Zweck, auch andere Instrumentalisten, die an der Anstalt ihre Ausbildung genießen, dartun zu lassen, welche Stufe der Fertigkeit sie unter Anleitung ihrer Lehrer erlangt haben. In der Schule Schweydas wächst in Karl Kalliwoda ein Geiger heran, der wohl noch seinem berühmten Namen Ehre machen wird; Wieniawskis Polonaise wies ihm vorläufig den Weg ins Artistische, aber zweifellos wird diesem Novizen auch das rein Künstlerische nicht fremd bleiben. Trocken und nüchtern geriet Mozarts Es-dur Sonate unter dem Bogen Hans Franks — so objektiv darf sich die Jugend nicht dieser Musik nahen! Eine sorgfältige Pflege findet die Ausbildung von Zöglingen der Abteilung für Klarinette. Diesem wichtigen und in der Gruppe der Bläser die größten Ausdrucksmöglichkeiten entfaltenden Instrument widmen sich an der Anstalt mehrere Schüler mit schönem Erfolge. Ernst Harrant blies an diesem Abend ein Klarinettenkonzert von Weber. Sehr erfreulich, daß man endlich mit dem alten Brauche gebrochen, die antiquarischen Schmöker, die sonst hier aufgetischt worden sind, über Bord geworfen und sich dessen bewußt geworden ist, daß unsere größten Meister für ihr Lieblingsinstrument — die Klarinette so prächtig zu schreiben verstanden haben. Friederike Schwarz als Pianistin hat wieder einen Riesenschritt vorwärts getan. Schließlich sei noch des Wallersteinschülers Engelbert Czubok gedacht, der heute bereits als Sänger mit Erfolg an unserer Bühne wirkt und mit Schumannliedern seine Befähigung für den Konzertgesang dartat.

Im Monat März ist der erste Kammermusikabend an der Akademie zu vermerken, jedenfalls ein Ereignis, das in der Erinnerung festgehalten zu werden verdient. Die Ausbildung der Musikers wäre nur unvollkommen, wenn sie sich auf die Vorbereitung für das Solospiel beschränken würde; im Grunde bildet dies doch die Ausnahme, wesentlich ist das Ensemblespiel, ob nun im Schoß des Orchesters oder im Kreise der Kammermusik. Der erste Abend brachte vorwiegend Aufführungen von Sonaten. Die Brahmssonate für Klarinette op. 120 Nr. 1 (Walter Fürst: Klarinette) und vor allem Cesar Francks Geigensonate aufgeführt von Margarete Hönel und Friederike Schwarz, ließen erkennen, wie viel die kunstbeflissenen Akademiker aus diesem gehaltvollen Kammermusik herausholen und was sie an Temperament und Gefühl wieder hineinlegen können. Mozarts Trio für Klarinette ,Viola und Klavier wurde von den Schülern Ernst Harrant, Oskar Kromer und Max Kündig mit jugendlichen Eifer und in harmonischer Übereinstimmung gespielt. Als Komponist debutierte der Akademiker Eduard Weinast (Abteilung Fidelio Finke) mit „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema". Trotz der wenig eingänglichen Gestalt des düstern Themas hat Weinast in der Verarbeitung eine große Gewandtheit gezeigt und ist auch an der neuesten Entwicklung der Musik nicht achtlos vorübergegangen.

V. P.

VARIA.

RICHARD STRAUSS IN DER PRAGER DEUTSCHEN MUSIK-AKADEMIE. Der Komponist stattete diesem hervorragenden Kunstinstitut einen Besuch ab, wobei er sich über die Notlage dieser Anstalt vollkommen unterrichtet zeigte. Nach diversen Ansprachen spielte die hochbegabte Schülerin Friederike *Schwarz* Fidelio *Finkes* „Ballade" vor.

GERHARD VON KEUSSLER ist (kurze Zeit nach Schönberg) zum Mitglied der Berliner Akademie der Künste gewählt worden, eine der höchsten Auszeichnungen für Musiker in Deutschland.

PAUL GRAENER, der frühere Salzburger Mozarteumsdirektor und heutige Professor des Leipziger Konservatoriums, hat in einem Salzburger Kompositionsabend einen durchschlagenden Erfolg errungen. Gerühmt wird, daß „seine Sprache modern ist im besten Sinne und alles benützt, was dem großen Fundus echten Musizierens an technischen Hilfsmitteln im Laufe der Zeit bis in die jüngsten Tage zugekommen ist."

ERNA VON HOESSLIN, die bekannte hervorragende Altistin, gab in Wien einen Abend, der als „Ararat von Schönheit aus der Sintflut der Konzerte" bezeichnet wurde, die Stimme wird als Phaenomen geschildert.

TANZMATINEE J. KRÖSCHL IN PRAG. Im Weinberger Stadttheater zeigte sich eine neue sehr originelle Tanzgruppe unter Führung von Frau Kröschl. In ihren Tanzschöpfungen („Geburtstag d. Infantin" nach *Wilde*, „Fröhlicher Tod" nach *Jewrejnow* und *Debussys* „Spielzeugschachtel") sucht sie Musik und Begebenheit *dem Rhythmus des Menschen anzugleichen*. Der Körper ist also der Ausgangspunkt der gesamten künstlerischen Idee, der Text wird nur beiläufig und nebenher gelesen oder bleibt auch ganz weg. Bei der „Spielzeugschachtel" schien die Musik (die hier doch eine Rolle spielt) zu stören, so stark dominiert die Aesthetik der Gestalt, der Bewegung und des Kostüms.

St.

DEN KAMMERMUSIKPREIS VON 1000 DOLLAR (Frank Jefferson Frost, Californien) erhielt Albrecht *Huybrecht* aus Brüssel.

MARIA JERITZA hat für eine neunwöchentliche Konzerttournee (20 Konzerte) in Amerika eine halbe Million Goldmark erhalten.

PAUL HINDEMITHS KLAVIERKONZERT erfolgreiche Aufführung in New York. Auch das „*Konzert für Orchester*" wirkte so stark, daß fünf weitere Aufführungen vorbereitet werden.

DIE FREIBURGER TAGUNG FÜR DEUTSCHE ORGELKUNST 27.—29. Juli.

DIE STAATL. SUBV. MUSIKSCHULE IN PRESSNITZ feierte das 30jähr. Bestandesfest. Die Musikpflege selbst reicht hier bis z. J. 1776 zurück. Diese Orchesterschule hatte bis heute über 4000 Zöglinge erzogen und 136 Konzerte veranstaltet. Zur Erhaltung dieser notleidenden Musikschule hat sich ein Verein gebildet, der segensreich wirkt. Am Palmsonntag fand ein Festkonzert statt, bei dem u. a. symphonische Musik und Chöre von Reger, Rob. Fuchs, Schumann etc. aufgeführt wurden.

DIE STAATL. SUBV. MUSIKSCHULE IN PETSCHAU veranstaltete ein großes Konzert, das ungeheuren Zulauf hatte und dessen Erträgnis dem notleidenden Institute zugute kam.

DIE STAATSFACHSCHULE IN SCHÖNBACH gab einen Abend mit Kammerwerken.

RUBRIK „BÜCHER UND NOTEN" im nächsten Heft.

NOTIZ. Wir machen die Leser auf die Beilage unserer heutigen Nummer aufmerksam, in welcher der *Verlag Gustav Bosse* in Regensburg seinen soeben erschienenen „*Almanach der deutschen Musikbücherei*" 1926 anzeigt.

Redaktionsschluss: 25. März.

DER AUFTAKT

SONDERHEFTE 1921 – 1925

ALEXANDER ZEMLINSKY / ORIENT / DER TANZ / KOMIK UND HUMOR IN DER MUSIK / DAS TRIVIALE / JUNGRUSSISCHE MUSIK / ITALIEN / BEETHOVEN / MAX REGER / MÜNCHEN / MUSIKFESTE / ALTKLASSISCHE KUNST / NEUE MUSIK / JUNGE MUSIK IGOR STRAWINSKY / DIE MUSIK DER GEGENWART

Joseph Haas

KLAVIER-WERKE

WICHTELMÄNNCHEN, op. 27

Sechs Tanzmärchen für Klavier . . . . . M. 3.—

GESPENSTER, op. 34

Drei Klavierstücke . . . . . M. 3.—

HAUSMÄRCHEN, op. 35, 43, 53

Drei Bände, je . . . . . M. 3.—

„Haas ist der König des Reiches der Elfen, Kobolde, Wichtelmännchen Gespenster und Hausgeister. Beileibe nicht der schreckhaften und bösartigen, sondern der freundlichen und possierlichen im Sinne von Schwinds oder Goethes Heinzelmännchen. Haas ist als einer unserer köstlichsten und allzu spärlich gesäten Humoristen der Spitzweg moderner Klaviermusk."
Dr. Walther Niemann (Das Klavierbuch).

EULENSPIEGELEIEN, op. 39

Allerhand Variationen über ein eigenes Thema f. Klavier M. 6.—

„Das ist ein Werk echter musikalischer Komik, d. h. einer Komik, die ihre Wirkungen nicht aus programmatischen, literarischen Vorstellungen bezieht, und eben deshalb nicht leicht zu beschreiben ist: eine Komik melodischer, dynamischer und vor allem harmonischer Bildung; niemals grob verzerrt, gewaltsam, sondern voll Geist, Witz und Grazie."
Dr. Alfred Einstein (Münchner Post).

ALTE UNNENNBARE TAGE, op. 42

Elegien für Klavier . . . . . M. 4.—

„Aus dem Ernste und dem Schmerze unserer großen Gegenwart und der Erinnerung an leuchtende Tage der Vergangenheit gleichmäßig geboren, wird dieser Elegien-Zyklus in manchem Herzen, das von Liebe zur reinen, jeder Aeußerlichkeit abholden Kunst erfüllt ist, Widerhall wecken."
(Neue Musikzeitung.)

DEUTSCHE REIGEN UND ROMANZEN, op. 51

Ein Zyklus für Klavier . . . . . M 4.—

„Entzückend graziöse Einfälle in vollendete Form gebracht."
(Rh. M. u. Th. Ztg.)

Joseph Pembaur

VON DER POESIE DES KLAVIERSPIELS

Geheftet M. 3.—. Gebunden M. 4.—

Ausführliche Verlagskataloge bereitwilligst.

VERLAG

TISCHER & JAGENBERG

Köln-Bayental.

DER AUFTAKT

MUSIKBLÄTTER FÜR DIE TSCHECHOSLOWAKISCHE REPUBLIK
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VI. JAHRGANG 1926. HEFT 4

ZEITGENÖSSISCHE ENGLISCHE KLAVIER-MUSIK

VON EDWIN EVANS, LONDON.

In der musikalischen Renaissance, die sich in den letzten fünfundzwanzig Jahren in England vollzog, hat das Klavier nur eine kleine und untergeordnete Rolle gespielt.

Unsere Überlieferung ist vorwiegend vokaler Art; die Tondichter, denen wir diese Renaissance hauptsächlich verdanken, interessierten sich mehr für die Komposition von Chorwerken und Gesängen, als für die Instrumentalmusik im allgemeinen, und die ihre Aufmerksamkeit diesem Zweige zuwandten, fühlten sich mehr zu den größeren Formen der Orchester- und Kammermusik hingezogen.

Weder Elgar noch Vaughan Williams zeigten Neigung, für das Klavier zu schreiben, und erst in jüngster Zeit hat Holst sein erstes Klavierstück, eine Toccata auf eine alte englische Tanzweise, veröffentlicht.

Delius, den der Zufall der Geburt unter die englischen Komponisten einreiht, hat nur wenige, unbedeutende Stücke geschrieben; Miss Ethel Smith ist der Oper ergeben und Granville Bantock begünstigt das leichtere Genre.

Wir haben natürlich eine reiche Produktion an klavierpädagogischen Werken und Salonmusik verschiedener Grade, aber die Zahl der Komponisten von Verdienst, die zur Klavierliteratur beigesteuert haben, ist im Verhältnis zu den Leistungen dieser außerordentlich bedeutsamen Periode überraschend gering. Überdies entspricht der größere Teil dieser Beiträge nicht dem modernen Musikempfinden, sondern steht noch unter dem Einflusse der Nachromantik. Gleichzeitig aber erwiesen sich die Nachzügler der romantischen Bewegung in England als durchaus selbständig. Die Verhältnisse waren nicht mehr jene der victorianischen Zeit, da unsere Komponisten sich damit zufrieden gaben, einen matten Abglanz deutscher Musik zu bieten.

Wie in einigen anderen Ländern, die sich jüngst von der Hauptströmung der klassischen Tradition loslösten, begann auch hier ein Emanzipationsprozeß. In den frühesten Werken der englischen Reformationsbewegung war etwas mehr psychologischer als idiomatischer Natur, was sie von den herkömmlichen Mustern unterschied. Das kann man in der Klaviersonate von Dale, dem ersten bedeutenden Werke seiner Art aus jener Zeit, beobachten. Vom Standpunkte der gegenwärtigen Reaktion gegen den Romantizismus mag dieses hervorragende Werk veraltet erscheinen, aber für uns ist es ein Grenzstein, und seine inneren Qualitäten sind derart, daß es seine Stellung behauptet, selbst denen gegenüber, deren Bekehrung zur heutigen musikalischen Ausdrucksweise nur äußerlich und mit halbem Herzen erfolgte. Dales Talent entfaltete sich frühzeitig.

Er war erst zwanzig Jahre, als er die Sonate vollendete. Unglücklicherweise scheinen die vier Jahre Internierung in Ruhleben (er weilte gerade in Deutschland, als der Krieg ausbrach) auf ihn hemmend gewirkt zu haben, denn er hat seitdem wenig geschrieben. Das einzige Klavierwerk, das er noch komponierte, betitelt sich „Night Fancies" (Nachtphantasien).

Von seinen bestbekannten zeitgenössischen Kollegen an der kgl. Musikakademie hat der Pianist York Bowen reichlich viel für sein Instrument geschrieben, doch meist in einem Stil, der mehr Leichtigkeit als Konzentration aufweist, und auch Arnold Bax, ein geschätzter Orchester- und Kammer-Komponist, verfaßte zwei Klaviersonaten und eine Reihe kürzerer Stücke. Zwar ist auch er Neuromantiker, aber seine stärker entwickelte Individualität schuf sich eine Ausdrucksweise von größerer Selbständigkeit. Durch die freie Verwendung des harmonischen Beiwerkes und den keltischen Charakter vieler seiner Themen verrät er sich auf jeder Seite seiner Kompositionen als Autor. Von diesem Gesichtspunkte aus erwecken seine kleineren Stücke, von denen viele besonders anziehend sind, bisweilen mehr pianistisches Interesse als die Sonaten, die der epischen Literatur zugehören. Einige dieser Stücke stammen noch aus der Zeit seines Aufenthaltes in Rußland, aber trotzdem verwischt das Lokalkolorit in den Augen jener, die damit vertraut sind, keineswegs die markanten Züge seiner Persönlichkeit.

Inzwischen traten zwei Graduierte des „Royal College of Music" hervor. Frank Bridge, der eine bemerkenswerte Herrschaft über die Hilfsmittel der überlieferten Technik besitzt, begann mit der Komposition von Stücken, die, wiewohl geschickt und effektvoll, zu orthodox waren, um nur so viel Interesse wie seine eigene Kammermusik zu erwecken. Bald aber zeigte es sich, daß er nicht gesonnen war, auf diesem Wege zu verharren. Er begann eine Chromatik zu entfalten, die, obgleich individuell, eine gewisse Verwandtschaft mit Scriabin verriet. Zu den ersten Früchten dieses Umschwungs gehören vier Charakterstücke, und sein letztes Ergebnis bildet eine Klaviersonate, die im vorigen Jahre erschien. Sein Studienkollege John Ireland fiel zunächst durch eine Reihe kraftvoller Klavierwerke (Rhapsodie, Prelude, Decorations, Londoner Stücke etc.) auf, welche gleichfalls in einer fünf Jahre zurückliegenden Klaviersonate gipfeln. Im Stil bekundet er, ungeachtet seines formalen Konservativismus, viel Eigenart, und seine späteren Arbeiten reihen ihn unter unsere besten Klavierkomponisten ein.

Es wäre untunlich, hier eine Übersicht über das reiche Schaffen Holbrookes zu geben, der früher einmal große Begabung zeigte, indes so wenig Selbstkritik besitzt und von dem, was er versprochen, nur so wenig erfüllte, daß das Interesse, das er einst zu erregen vermochte, seit langem bereits geschwunden ist.

Was Cyril Scott anbelangt, hat er viele Jahre hindurch mit Elgar den Ruhm geteilt, der einzige bekannte englische Komponist in Mitteleuropa zu sein, so daß es hier eine kleine Verlegenheit bereitet, bei seinen Klavierwerken zu verweilen. Sein Klavierkonzert ist in der Tat auf dem Kontinent besser bekannt als in England, wo auch seine Klaviersonate nicht oft aufgeführt wird, wiewohl seine Gesänge und kleinen Klavierstücke überall zu hören sind. Er schließt unsere Übersicht über die ältere Generation der modernen englischen Komponisten ab.

Die Folge wird durch Lord Berners eröffnet, der, wiewohl im gleichen Alter mit Bax, um so viel später seine Laufbahn begann, daß er in ein anderes Kapitel gehört. Die Liste seiner Werke ist kurz und enthält nur wenig für das Klavier, aber seine „Drei Trauermärsche" haben Beifall gefunden, und seine charakteristische Ironie kommt in den „Valses Bourgeoises" für Klavier zu vier Händen vorteilhaft zum Ausdruck. Diese sind echt moderne, vom Romantizismus völlig verschiedene Kompositionen.

Die Stellung Goossens ist weniger bestimmt. Neben abgerundeten, konzisen Werken, wie „Kaleidoskop", schreibt er gelegentlich Suiten chromatischen Charakters, die vom Neuromantizismus weniger weit entfernt sind; trotzdem aber das Klavier nicht sein Hauptinstrument ist, verdienen doch alle seine Klavierkompositionen volle Beachtung. Zu nennen sind da eine Konzertstudie, das oben erwähnte „Kaleidoskop", „Vier Phantasien", „Drei Naturpoems", „Ships" und einige kleinere Stücke.

Ein teilnahmsvolles Interesse knüpft sich an den Namen William Baines, dessen Jugendwerk so viel zu versprechen schien, daß eine gewisse Kritik sich bewogen fühlte, ihn etwas voreilig als Genie zu proklamieren. Er starb im 23. Lebensjahre und hinterließ eine Handvoll feinempfundener Stücke, die ein wenig von Scriabin beeinflußt sind.

Es ist kaum zwei Jahre her, daß Artur Bliss für's Klavier zu schreiben begann. Er ist vorläufig durch seine „Masken", eine Toccata, „Zwei Interludes" und eine Suite vertreten. Alle Musik muntern Charakters ist mit seinem Namen verbunden, wiewohl sein Stil seit den Tagen des „Rout" mehr Besonnenheit erlangt hat.

Von den jüngeren Komponisten ist nur wenig zu berichten. W. T. Walton, der zweimal von der Jury der „Intern. Gesellschaft für zeitgenössische Musik" ausgezeichnet wurde, hat bisher nicht den Versuch gemacht, für das Klavier zu schreiben. Der Benjamin der heutigen englischen Musik, der junge Constant Lambert, der eben mit der Komposition eines Balletts beschäftigt ist, verheißt eine reiche Produktivität. Bisher hat er einige anziehende Klavierstücke geschrieben, die sich in den Linien des heutigen musikalischen Denkens bewegen und einen besondern Vorzug in der jeder Sophistik ledigen Frische seiner Jahre besitzen; indes ist noch keines seiner Stücke im Druck erschienen.

Aus dem Englischen von *Dr. Viktor Joss.*

ROMANISCHE KLAVIERMUSIK.

FRANKREICH, ITALIEN, SPANIEN

Von ANDRÉ COEUROY und G. PERREAU ‹PARIS›

Im Jahre 1890 war ungefähr ein Jahrhundert verstrichen, seit das Pianoforte nach Verdrängung des Clavicembalos, des Instrumentes der ersten Meister der französischen Kammermusik, die Technik der Klavierkomponisten revolutioniert hatte, deren Zahl übrigens in Frankreich geringer war, da die Couperin, Daquin und Chambonnières durch Künstler ersetzt wurden, die mit der Königin Marie Antoinette aus Wien gekommen waren. Man muß bekennen, daß die französischen Komponisten des 19. Jahrhunderts sich mehr der Symphonie und der Bühnenmusik wid-

meten und dieses wichtige Instrument, das ihnen zu Gebote stand, zu mißachten schienen, so daß es gleichsam ein Privileg der deutschen Meister Beethoven, Weber, Schumann, Mendelssohn, Liszt — und Chopins wurde. Die Salons des zweiten Kaiserreiches, die die leichten Strauß'schen Walzer pflegten und der Prinzessin Metternich die Bekanntschaft deutscher Komponisten verdankten, waren für eine nationale Reaktion kaum geeignet.

Das Aufblühen einer wesentlich französischen Kammermusik, an deren Grenze César Franck steht, dessen Tendenzen germanisch bleiben, verdanken wir Camille Saint-Saëns mit seinem „*Thème varié*" und seinen *Etuden*-Folgen, sowie Chabrier mit seiner „*Bourrée fantastique*". Hier finden wir wieder die Knappheit der Linien und klassische Reinheit der alten Meister und dann jene Einbildungskraft und Eleganz, sowie jenes Feuer der Begeisterung, die, wie man behauptet, Wesenseigenschaften der französischen Rasse bilden.

Jetzt tritt die große Gestalt Gabriel Faurés in die Erscheinung, in Gegenwart und Zukunft der vollendetste Typus eines Erneuerers der französischen Musik. Fauré hatte die Periode des Wagnerenthusiasmus gekannt und war unabhängig geblieben, und als Debussy, der Vorkämpfer der Anti-Wagner-Bewegung auf dem Plane erschien, hatte Fauré bereits mehrere *Impromptus*, *Nocturnes*, *Barcarolles*, *Valse-caprices* und zumal seine köstliche *Ballade* geschrieben. Allen Versuchen zum Trotz blieb er während seiner ganzen großen Laufbahn seinem Lieblingsinstrumente treu und setzte in gewissem Sinne die Traditionen Chopins fort. Die Werke Faurés tragen wohl rein pianistischen Charakter und sind ausschließlich für dieses Instrument gedacht, bereiten aber trotzdem der Ausführung genügende Schwierigkeiten. Wir kennen nur wenige Tonstücke, die vom Interpreten eine solche Genauigkeit im Fingersatz und eine solche Beherrschung des Mechanismus fordern, wie diese bewunderungswürdige Reihe von *Barcarolles*, in denen sich ein zarter, schmiegsamer, ungeachtet seiner Einheitlichkeit wechselnder Rhythmus mit einer freien, heiteren Melodik verbindet. Und wie soll man die *Nocturnes* mit ihrem reinen Lyrismus, von denen einzelne, wie die sechste und siebente, an die Meisterwerke heranreichen, spielen, wenn man nicht über eine der seltensten und kostbarsten Himmelsgaben, ein reiches und mannigfaltiges Ausdrucksvermögen verfügt?

Die Werke Faurés, dieses großen Klavierpoeten, sind trotzdem im Auslande unbeachtet geblieben. Dieser Umstand ist sicher auf die Bescheidenheit des Meisters, aber auch darauf zurückzuführen, daß er sich um die Hilfsquellen des Auslandes nicht kümmerte. Debussy, viel äußerlicher als Fauré, gewann die Gunst der Zuhörer verschiedenster Rassen viel leichter.

Debussy war 26 Jahre alt, als er, 1888, seine ersten Klavierwerke veröffentlichte, die zwei *Arabesken*, die er später revidierte, die aber noch heute dem modernen Musiker teuer sind. Trotz ihres Reizes tragen diese Stücke, die ziemlich an Massenet gemahnen, ebensowenig wie die folgenden ein neues Moment in die Klaviertechnik. Hauptsächlich als Symphoniker und Melodiker bekannt, will Debussy mit seinen *Estampes* (*Soirée dans Grenade*, *Pagodes*, *Jardins sous la pluie*) nicht zu den Klavierkomponisten gezählt werden. Es gibt allerdings im modernen

Repertoire kein berühmteres Stück als diese vortrefflichen *Jardins sous la pluie* (Gärten im Regen), die eine neue Formel ankündigen, den musikalischen Impressionismus, der bald mit der ersten Serie der *Images* seine volle Bedeutung erlangt. Debussy, der mehr mit Malern und Literaten als mit Musikern in Verkehr stand, behandelt hier das Klavier nicht mehr wie ein Musikinstrument, sondern wie eine Leinwand, auf der er die kleinen, kurzen, zerstückelten Themen und die fließenden Arpeggien zum Ausdruck bringt, die diesen Kompositionen (*Poisson d'or, Reflets dans l'eau)* eine ganz malerische Atmosphäre verleihen.

Im *Childrens Corner* zeigt er sich ein wenig anders. In diesen Stücken, die nicht für die Jugend geschrieben, doch von ihr inspiriert sind, hat er Kleinodien feinster Ziselierarbeit geschaffen, in denen bisweilen ganz unmittelbare Begeisterung und Einbildungskraft strahlen. Und hätte nicht auch er, wenn er länger gelebt hätte, sich die fremden Rhythmen des Jazz dienstbar gemacht, die er im *Golliwog's Cake Walk* vorauszuempfinden scheint? Was die *Préludes*, die letzten und am meisten geschätzten Klavierwerke des Komponisten des *Pelléas* anbelangt, zeigen sie alle Vorzüge und, gestehen wir es nur, auch alle üblen Gewohnheiten dieses Meisters, von seinen unvermeidlichen Quintenakkorden (*La Cathédrale engloutie*) bis zur Geziertheit unerwarteter literarischer Titel (*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, La Terrasse des audiences au clair de lune, Ce qui a vu le vent d'ouest, Des pas sur la neige, etc.*).

Debussy bleibt fürs Ausland der große Neuerer der französischen Pianistenschule, aber wenn wir bedenken, daß die *Estampes* aus dem Jahre 1903 stammen und Ravel schon 1901 seine *Jeux d'eau* veröffentlicht hatte, kann man sich fragen, ob es nicht eine Ungerechtigkeit ist, den großen Einfluß des Komponisten der *Contes de Ma Mére l'Oye* auf diese letzten dreißig Jahre zu verkennen. Indes wozu die Klagen in einer Zeit, wo die Durchdringung der Künste und aller Formen des Denkens immer inniger wird, entstanden durch Strömungen und Einflüsse, die von den Schöpfern der Werke unabhängig sind.

Ravel hat weniger als Debussy für das Klavier geschrieben, die Daten der Veröffentlichung seiner Kompositionen liegen auch viel weiter auseinander, und darum macht sich seine Entwicklung in jeder einzelnen von ihnen deutlicher bemerkbar. In seinen ersten Werken, *Menuet antique*, *Pavane pour une enfante défunte*, findet man noch keine Offenbarung, wenn nicht etwa die einer besonderen Empfindsamkeit. Aber die *Jeux d'eau* erzeugten in der musikalischen Welt eine Gärung, die an Revolution grenzte. Wenn Fauré, wie wir sagten, in seiner Technik für Chopins Art Achtung bewahrte, scheint Ravel seinerseits Liszt verwandt. Wie bei dem ungarischen Meister, finden wir hier, doch in größerer Knappheit, eine auf der Verwendung von Arpeggien aufgebaute pianistische Technik (*Barque sur l'Océan, Gaspard de la Nuit*). *Alborada del Gracioso* leitet indessen mit seinen spanischen Rhythmen eine ganz andere Gattung ein, die dem aus dem Baskenlande stammenden Komponisten der *Rhapsodie Espagnole* eben so teuer ist. Und die verschwenderische Mannigfaltigkeit der musikalischen Gedanken führt Ravel zur Komposition seiner *Valses nobles et sentimentales*, die von den Strauß'schen Walzern beeinflußt sind. Schließlich läßt die *Sonatine* eine gleichsam romantische Empfindsamkeit durchblicken, die man in *Ma Mère l'Oye*, diesen entzückenden Stücken,

die ursprünglich für Klavier zu 4 Händen geschrieben, später orchestriert und von Jaques Durand für Klavier zu 2 Händen bearbeitet wurden, wiederfindet.

Wir sehen nicht, daß die junge Schule von den eben genannten Meistern beeinflußt war, doch wäre es ungerecht, bevor man an ihr Studium geht, Werke wie die schöne *Sonate* von Dukas, die frischen, gedankenreichen *Sonatinen* von Koechlin, die *Sonate* von Vincent d'Indy, die sich von der gewohnten Strenge dieses Komponisten ein wenig zu befreien scheint, und die lichtvollen Stücke eines seiner Schüler, des zu früh verstorbenen jungen, unabhängigen Musikers Déodat de Severac (*Cerdana—Baigneuses au soleil*) mit Stillschweigen zu übergehen.

Unter den Jungen fallen uns besonders zwei auf: Milhaud und Poulenc, — Honegger, der hauptsächlich durch seine symphonische Musik berühmt geworden, hat wenig für das Klavier geschrieben. Diese beiden Komponisten, realistischer als ihre Vorgänger, haben sich von der blendenden Art, die wir an jenen rühmten, losgesagt, um sich eine mehr klassische, vor allem auf der Theorie des Kontrapunkts aufgebaute Konzeption zu eigen zu machen. Milhaud machte sich nach einem Rückfall zum Klassizismus als Klavierkomponist vor allem durch seine drei reizenden *Rag-Caprices* und seine *Saudades do Brazil* bekannt, die von Volksthemen und Volksrhythmen Südamerikas, wo er sich längere Zeit aufhielt, beeinflußt sind. Aber sowohl in diesen Stücken, als auch in seinen *Chants Juifs* fällt es schwer, den wahren Anteil des Komponisten festzustellen.

Was Poulenc anlangt, scheint er für sein Instrument jedesmal das richtige Empfinden mitzubringen, sei es nun in den *Mouvements Perpétuels*, wo sich seine Muse einfach kindlich gibt, sei es in der *Petite Suite*, die eine außerordentlich fesselnde und stark umstrittene, seit seinem Debut im *Bestiaire* besonders markante Persönlichkeit verrät. Man kann schon heute in Poulenc einen der künftigen Meister der Klavierkomposition erblicken.

Der Einfluß, den das Klavier auf die französische Musik geübt, scheint sich nicht in gleichem Maße auf die beiden anderen großen lateinischen Nationen erstreckt zu haben. Während Italien, in gewissem Sinne die Mutter der französischen Meister des 17. Jahrhunderts, in den Zeiten eines Scarlatti, Durante und Porpora, die die Ausdrucksmöglichkeiten des Clavicembalos mit Glück zu verwerten verstanden, auf diesem Gebiete hervorleuchtete, scheint die italienischen Komponisten des 19. Jahrhunderts, ebenso wie die französischen, nur das Theater anzuziehen. Es herrscht da eine völlige Stagnation, die sich auf das ganze Jahrhundert erstreckt und darüber hinaus anhält, ohne daß sich eine wirkliche Wiederbelebung bemerkbar macht. Zwei Namen müssen dennoch erwähnt werden: Casella und Malipiero. Der erste, ein bemerkenswerter Techniker, zeigt in seiner *Sonatine* und seiner *Notte Alta* die gleichen Gedankengänge, wie in seinen symphonischen Werken. Malipiero, leichter erregbar als jener, scheint in seinen *Poemi Asolani* und *Maschere che passano* eher von einer vorübergehenden Eingebung beherrscht.

In Spanien dagegen, wo die Musik länger in den Volkselementen stecken blieb, sind Klavierkomponisten eine ganz neue Erscheinung, die höchstens dreißig Jahre zurückdatiert. Aber welch glanzvolle Offenbarung: Albeniz, Granados, Falla.

Selbt Pianist und großer Virtuose, gedeiht Albeniz, nach Art der großen russischen Komponisten, ganz unabhängig auf iberischer Erde. Wie jene entlehnte er das Wesen seiner Musik dem Florilegium nationaler Elemente. Sein Hauptwerk *Iberia* wird sicher eine Anzahl moderner Komponisten beeinflussen, und die *Chants d'Espagne* (*Prélude*, *Orientale*, *Cordoba-Seguedilla*) sind Erinnerungen an die rassig-wilden spanischen Tänze, durch deren Umformung und Erweiterung der Komponist einen spanischen Klavierstil schuf, ja vielleicht sogar die gesamte moderne Musikrichtung auf der pyrenäischen Halbinsel begründete.

Granados schöpft seine Inspiration aus denselben Quellen. Zweifellos zahmer, weniger zügellos als die des Albeniz, stellen seine *Danses* keinesfalls eine minder bemerkenswerte Reihe von Klavierstücken dar, die den Kompositionen anderer großer Schulen des Auslandes ebenbürtig sind.

Schließlich Manuel de Falla, der, obgleich weniger streng volkstümlich, sich dennoch mit seinen *Pièces espagnoles* und den Transkriptionen seiner Orchesterwerke für Klavier (*l'Amour Sorcier*), die der große Pianist Ricardo Viñes in seinen Konzerten zu spielen nicht verschmäht, an die Schule Albeniz anschließt — dann Turina (*Contes d'Espagne*, *Quartier de Santa Cruz*) und Monpon (*Chants magiques*) bilden zusammen die zweitklassige Garde jener beiden großen Meister.

Es ist schwer zu sagen, welchen Ausgang diese große Bewegung in der lateinischen Musik, die wir leider nur sehr kurz behandeln konnten, nehmen wird, doch ist zu hoffen, daß die modernen Komponisten und ebenso die kommenden die reichen Hilfsquellen des Klaviers, dieses vollkommenen Instrumentes, nicht vernachlässigen werden

Aus dem Französischen von Dr. Viktor Joss.

SLAWISCHE KLAVIERMUSIK

I

DIE RUSSISCHE UND POLNISCHE KLAVIERKOMPOSITION

Die geschichtlichen Schicksale Rußlands und Polens verflochten sich immer miteinander, leider nicht immer zum Vorteile freundschaftlichen Zusammenlebens beider Länder. Polen, näher zu Zentraleuropa gelegen, nahm in seinen nationalen Charakter und seine nationale Kunst mehr Züge des westlichen Einflusses auf als Rußland, welches vom Schicksal unter den östlichen Einfluß gestellt war. Rußland, kulturell jünger, erfuhr an sich den Einfluß von Polens Kultur, welche sich über den Süden Rußlands (Kiew) weiter nach dem Norden ausbreitete und sich in der russischen Kunst abspiegelte und zugleich in der russischen Musik. Es kann sein, daß der letztere Einfluß der wesentlichste war. Auf alle Fälle geschah die Einführung des polnischen Elementes in die russische Musik in bedeutendem Maße und gleichzeitig zum russischen künstlerischen Umschwunge. In vielen russischen Opern ist das polnische Element dem russischen entweder gegenübergestellt („Das Leben für den Zar" von Glinka, „Boris Godunoff" von Musorgski u. a.) oder es zeigt sich in der Pracht der Musik, wenn auf der Bühne Hoffeste dargestellt wurden. In letzterem Falle bediente man sich am häufigsten der Form von Tänzen

wie Polonaise und Mazurka, wofür man in der russischen Musikliteratur viele Beispiele finden kann. Dem polnischen Einflusse entging auch die russische symphonische Literatur nicht. Aber einer der Haupteinflüsse auf die russische Musik war ohne Zweifel der Einfluß der Musik Chopins, welche sich hauptsächlich im Einflusse auf die russischen Klavier-Kompositionen bis zu ihrer letzten gegenwärtigen Errungenschaft äußerte, obgleich auch die russischen symphonischen und Opern-Schöpfungen, oder richtiger gesagt, die Ausarbeitung der musikalischen Sprache vieler russischer Komponisten im allgemeinen nicht ohne ihren Einfluß geblieben sind.

Man muß zwei Haupteinflüsse auf die russische Klaviermusik anerkennen: den deutschen und den Einfluß Chopins. Der erste drückt sich anfangs im Einfluß Schumanns und in der Folge im Einfluß von Liszt aus u. zw. vor allem in den Kompositionen Tschaikovskis, deren Musik in vielem sich in Abhängigkeit von den Ideen Schumanns bewegt.

Der zweite Einfluß spiegelt sich anfangs wieder in den Klavierkompositionen der Komponisten der russischen nationalen Gruppe Mil. Balakireff und seines Schülers Sergiej Ljäpunoff und befruchtete dann die Schöpfungen des größten russischen Klavierkomponisten — Skrjabin.

In der ersten Periode des Schaffens Skrjabins war der Einfluß Chopins entscheidend, in der mittleren Periode kam dazu der Einfluß Liszts. Diese beiden Einflüsse gingen endlich ohne Rückstand auf in dem letzten Stile des Komponisten, der sich staunenswert durch seine individuelle Unabhängigkeit von allen ihn vorbereitenden Einflüssen abhebt.

In Verbindung mit dieser ungeheuren Rolle, welche der Einfluß Chopins auf die russischen Musiker gespielt hat, wird die Bedeutung dieses Komponisten als schöpferische Persönlichkeit in der letzten Zeit von vielen Musikern und Theoretikern (in Mitte der letzteren vor allem Boleslaw Jaworski) nach ihrem Werte hoch geschätzt. Nichtsdestoweniger kann die russische Klaviermusik in der Gegenwart, d. i. nach der Zeit Skrjabins, ganz mit Recht stolz sein auf den vollständigen Bruch mit dem Einflusse dieses genialen Schöpfers des Klavierspiels, und in der Person Skrjabins kann sie Chopin einen Komponisten gegenüberstellen, welcher auf alle Fälle gegen Chopin nicht zurücksteht in Genialität und zu gleicher Zeit die Klaviermusik auf eine Stufe brachte, höher als die, auf welcher sie zur Zeit Chopins stand.

Gleichzeitig mit der Entwickelung des Klavierstils Skrjabins arbeiteten auf diesem Gebiete, aber in ganz anderer Richtung, zwei Komponisten — Rachmaninoff und Nikolai Metner, beide glänzende Pianisten, von denen der erste fast als der erste Pianist der Jetztzeit gelten kann. Der eine wie der andere arbeiteten auf einem dem Gebiete Skrjabins entgegengesetzten Gebiete. Der erste muß betrachtet werden als das Haupt seiner Vorgänger von Liszt, der zweite als Urbild derer, die für ihre Werke die Schöpfungen der deutschen Klassiker wählten (vor allem Beethoven) aber durchbrochen von Wendungen Brahms'. (Es kann hier bemerkt werden, daß der direkte Vorgänger Metners auf dem Gebiete der Klavier-Literatur in Rußland S. J. Tanejeff war, als Komponist des Kammer-Ensembles mit Klavier). Rachmaninoff behandelt in seinen Werken das Klavier wie ein Instrument, das in seiner Tonmöglichkeit beinahe dem Orchester gleich kommt. Sein

Klavierstil ist vor allem ein „großer Stil", ein Stil breiter Proportion und von imposantem Klang. Metner dagegen will von seinen Klavierwerken klassisch ernsten Klang, Kolorit der Klavier-Gravure, gegenübergestellt dem Malerkolorit eines breiten Pinsels, wie ihn Rachmaninoff kultiviert. Nun, und diese drei Tendenzen der Klavierschöpfungen üben den größten Einfluß aus auf die Klavierwerke der jüngeren Generation des derzeitigen Rußland.

Was Polen anbelangt, so kann man Gleichwertiges mit diesen Tendenzen in der jüngsten Vergangenheit seiner Klaviermusik nicht finden, und deswegen muß man als Vorgänger der gegenwärtigen Klaviermusik bis jetzt Chopin betrachten und als seinen genialsten Vertreter. Die Klavierschöpfungen Chopins in Polen und die Klavierschöpfungen Skrjabins, Rachmaninoff's und Metner's in Rußland bilden Erscheinungen der nächsten Bestimmung in diesen Ländern der Repräsentation unseres Zeitalters auf dem von uns behandelten Gebiete. Der Einfluß Skrjabins in der jungen Musik des gegenwärtigen Rußland überhaupt, ist sehr bedeutend und spiegelt sich wieder nicht nur auf dem Gebiete der Klaviermusik, sondern greift sogar auf das Gebiet der Kammermusik über, in welchem Skrjabin nie komponiert hat. Was die Werke der jungen russischen Komponisten anbelangt, so tragen sie in gewissem Maße an sich den Stempel des Einflusses dieses Genies entweder in mehr reiner Form oder im Zusammenhange mit anderen Beeinflussungen. Ich werde hier nicht erinnern an die Namen der jungen russischen Komponisten, welche sich auf dem Gebiete der Klaviermusik noch nicht so bedeutend gezeigt haben, daß man sie zu den Meistern zählen kann. Deshalb beschränke ich mich nur auf zwei Namen, welche mit vollem Rechte angesehen werden können als Vertreter des gegenwärtigen russischen Pianismus in seinen ganz besonders jungen Abzweigungen. Diese zwei Namen sind: Samuel Feinberg und Sergius Prokofjeff. Der erste ist Europa fast unbekannt, der zweite (wenigstens auf dem Gebiete der Ausübung) ist dort viel besser bekannt als in der Heimat.

Samuel Feinberg erscheint als unmittelbarer Nachfolger oder Fortsetzer der Skrjabinschen Tendenzen auf dem Gebiete des russischen Pianismus. Schon der Umstand, daß Feinberg als Fortsetzer erscheint und nicht als Nachahmer Skrjabins, zeugt von seinem großen kompositorischen und Klavier-Talent. Fortsetzen ein Genie kann nicht jeder, aber selbständig den vom Genie angegebenen Weg gehen können nur vereinzelte, reich begabte Naturen. Die Schöpfung Feinbergs ist ein Versuch, das Welträtsel der Schöpfung der Welt aus dem Chaos zu lösen, um die Möglichkeit zu geben, sie schöpferisch zu organisieren und zu ordnen. Die Nervosität Feinbergs ist vor allem eine Erscheinung psychologischer Ordnung; es ist die Nervosität des Schöpfers, welcher versucht, in seiner Schöpfung die Wahrheit zu finden und auszudrücken, welcher nicht widersprochen werden kann. Die Schöpfungen dieses zu den interessantesten Komponisten der Gegenwart zählenden Meisters sind, obgleich sie schon 6 Sonaten und eine ganze Reihe von kleinen Werken umfassen, ungenügend bewertet nicht nur in Europa, sondern auch in seinem Vaterlande. Ihm kann man sich unmöglich nähern, wenn man nicht die Musik Skrjabins kennt; aber man kann ihm auch

nicht die Anerkennung versagen, weil er nicht der Fortsetzer der Tendenzen Skrjabins ist — das wäre zum wenigsten kurzsichtig.

Was Prokofijeff anbelangt, so gehört sein Klavier-Stil einem ganz andern Typus an als der Feinbergs. Der Klavierstil Prokofijeffs ist ein Produkt des nationalen Klavierspiels und der klassischen Prinzipien der Fortepianoschöpfungen. Wenn die Musik Feinbergs vor allem „aus dem Innern" kommt, und das Klavier für ihn nur das Instrument ihres Ausdrucks ist, ist in der Klavierschöpfung Prokofijeffs der schöpferische Gedanke wie das Klavier als tönendes Instrument von gleicher Bedeutung. In der Musik Feinbergs befinden wir uns die ganze Zeit auf den Wellen des Auf- und Abstieges der Klaviertöne, übereinstimmend mit dem Aufstieg und Nachlassen unserer Gefühle — in der Musik Prokofijeffs stürzen wir uns mit dem Komponisten mächtig in den Kreis seiner Empfindungen, überzeugend durch ihre eigenartige schöpferische „Geradlinigkeit" in ihrem am geradlinigsten tönenden Klavierausdrucke. In der Klaviermusik Prokofijeffs ist das enthalten, was enthalten ist in der Klavierausführung Rachmaninoffs, eine ungewöhnliche Kraft der ganzen Einwirkung der schöpferischen Natur. Er hat viel mehr Ähnlichkeit mit Metner, welcher ihn zu Beginn seiner Klavierarbeiten beeinflußte. Das Streben zum klassischen Klavierstil macht sie sehr nahe verwandt. In dem Klavier-Stil Prokofjeffs ist auch etwas von dem Klavierstil Balakireffs, richtiger aber nicht von dem Stile selbst, sondern von den Versprechungen, welche dieser Stil in sich enthält.

Das sehen wir nicht in der Klaviermusik des gegenwärtigen Polen, wo die größten Errungenschaften des Pianismus sich konzentrieren in den Schöpfungen Karl Szymanovski's. Daß er ein Nachfolger des Stiles Chopins ist, ist ganz unstreitig; aber daß er genügend eigenartig seinen ererbten Stil durchbricht, ist auch augenscheinlich. Der Grund hiefür ist der doppelte Einfluß, welchem er als Pole in seinen Schöpfungen ausgesetzt ist. Als Slaven zieht es ihn eher zur Schöpfungsweise Skrjabins, unter dessen Einfluß er sich in vieler Hinsicht befindet. Als „Europäer" ist er nicht fremd den Sympathien für die Franzosen, aber vielleicht den Hauptfaktor der Formierung seiner schöpferischen Persönlichkeit bildet in dieser Beziehung seine Regenerierung, welche viele Züge seiner Werke bestimmt, besonders seiner früheren, welche der russischen Musik besonders fremd sind. Im letzten Umstande sind die Spuren, wie Szymanovski sich dem „Osten" gegenüber stellt, deutlich zu erkennen, wie sie fast undenkbar sind für einen russischen Komponisten. Der Klavierstil Szymanovskis zeichnet sich aus durch seine ungewöhnliche Zersplitterung, welche aber durchaus nicht immer und nicht in allen Details der Zersplitterung seiner schöpferischen Absichten als solchen entspricht. Hinter dem Glanze, der Helle und der Kompliziertheit seines Klavierspiels fühlt man klar die impressionistische Unterlage, welche den Strom seiner schöpferischen Vorstellung leitet. Ich weiß nicht, in wie weit Szymanovski Pianist ist, aber es ist zweifellos, daß sein Klavierspiel an sich alle Anzeichen eines hervorragenden Pianokenners und tiefen Eindringens in das Wesen seiner individuellen Klangnatur trägt.

Szymanovski stellt die größte musikalische Erscheinung in der polnischen Musik seit der Zeit Chopins dar. Die Verbindungen, welche

angeknüpft wurden zwischen der musikalischen Kunst zweier nach Herkunft verwandter slavischer Länder und sich ausdrückten in gegenseitigem Einfluß aufeinander, müssen unzweifelhaft wachsen und sich festigen. Daß eine Grundlage für ein gemeinschaftliches Verständnis hier existiert, ist aus vielem klar, besonders aus dem Erfolge der Werke Szymanovski's in Rußland in jüngster Zeit. Der Erfolg in Rußland, wenn er einmal zustande kam, besteht fest, da er gegründet ist auf das innige Verhältnis des russischen Darstellers und des darzustellenden Werkes. (Wenn jener nicht an den künstlerischen Wert des darzustellenden Werkes glaubt, so kann er es auch nicht zustandebringen) — sowie auf nicht weniger tiefes Verständnis des russischen Auditoriums für dasselbe.

Wenn einem der Leser dieser Abhandlung die Nichterwähnung des Namens Strawinski als Klavierkomponist in die Augen fallen sollte, so kann ich sagen, daß dies nur deshalb geschehen ist, weil hier bloß die Rede ist von den gegenwärtigen Komponisten Rußlands und Polens, welche die Klavierschöpfungen im Laufe ihrer ganzen schöpferischen Karriere und speziell auf diesem Gebiete kultivierten. Aus demselben Grunde, wie ich schon früher erwähnte, sind in dieser Abhandlung auch die Namen Nikolai Mjaskovskis, Anatol Alexandroffs und vieler talentierter russischer und polnischer Komponisten oder solcher, die nur sporadisch für das Klavier geschrieben oder sich bis jetzt noch nicht genügend als schöpferische Größen auf dem Gebiete der Klavier-Schöpfungen gezeigt haben, nicht genannt.

Prof. Victor Bjelaïjeff, Moskau.
Übertragung von Dir. W. Schöppke.

II

TSCHECHISCHE KLAVIERMUSIK

Die Generation, welche durch Vít. Novák und J. Suk repräsentiert wird, Zeitgenossen der Strauss'schen Programmusik, des Spiritualismus Mahlers und des debussystischen Impressionismus, hat sich in Böhmen ihre eigene Umbildung dieser Grundtendenzen der Zeit gefunden: des inhaltlichen Subjektivismus. Nur angedeutet ist er bei J. B. Förster, welcher in seiner letzten Entwicklung sich den beiden genannten nähert, monumentalisierend bei Novák, autobiographisch inspiriert, zur allmenschlichen Gültigkeit vertieft bei Suk, bei allen diszipliniert durch eine feste Form und das Ausscheiden von allem Kleinlichen, Äußeren, Zufälligen, was einen Subjektivismus künstlerisch bedrohen kann. Es ist nur begreiflich, daß der intime Charakter des Klaviers dieser Richtung besonders gut entsprach, daß alle dem Klavier einige von ihren wertvollsten Konzeptionen anvertraut haben.

Fast alle tschechische Musik ist auf der Überzeugung von einem immanenten Ausdruck der Musik gegründet, von der Notwendigkeit eines intensiven inneren Ausdrucks für den Wert eines Werkes. Erwarten wir deshalb in der tschechischen Klaviermusik keine ausgesprochen virtuosen Tendenzen, da diese eher auf die formale Seite zielen. Auch ein zweiter Weg, der zur Virtuosität führen kann, das Bestreben um ein neues, auffälligen Kolorit, um neue klangliche Möglichkeiten des Instrumentes, ist in der tschechischen Musik nicht üblich. Wenn

daher tschechische Klavierwerke manchmal auch das äußerste Aufbieten der pianistischen Technik verlangen, wenn sie auch hie und da ein Flimmern bunter Farbenschattierungen erlauben, so geschieht dies gewissermaßen nur nebenbei, niemals ist es ein Ziel für sich.

Bei dem lyrischen, verträumten, schlichten J. B. Förster, in dessen Lebenswerke so viele kleine stimmungsvolle Bilder zerstreut sind, überrascht es, daß er sich dabei verhältnismäßig wenig dem Klaviere gewidmet hat. Aus den letzten Jahren gibt es fast gar nichts, außer den umfangreichen, auf einen Ton gestimmten, besonders in der zarten Stelle beredten Variationen „Das Maskenspiel des Eros" (U. E.). Försters Lyrismus liebt es augenscheinlich mehr, sich mit einem verwandten Dichterworte zu binden.

Vítězslav Novák und Josef Suk bleiben dem Klaviere seit ihren Anfängen treu, und auf dem Höhepunkt angelangt, geben sie der tschechischen Klavierliteratur Werke, die zugleich auch Marksteine in der gesamten tschechischen Musik bilden. Bei Novák sind es die „Winternachtsgesänge" (S.) und besonders der fünfteilige Zyklus „Pan" (Prolog, Berge, Meer, Wald, Weib; erschienen in der U. E.), eine Synthese von Novák's Weltanschauung und der schönste Ausdruck seiner mächtigen, leidenschaftlichen Sensibilität. Jeder Teil gibt eine ganze dramatisch gesteigerte Skala von Naturstimmungen, jedoch nicht impressionistisch geschildert, sondern als Beichte einer starken, naturerfüllten Seele. Die ausgedehnten Sätze dieser symphonischen Dichtung für Klavier, alle aus einem einzigen Kernmotiv emporgewachsen, hoch und kühn gewölbt, sind mit einem vollklingenden, in der Polyphonie und thematischen Arbeit äußerst kunstreichen Klaviersatze geschrieben, der aber, obzwar höchst schwierig, doch immer mit der Rücksicht auf die Spielbarkeit sorgfältig stilisiert ist. Die nachträgliche Instrumentation des Werkes für großes Orchester will keine Vollendung eines ursprünglichen Torso sein, sondern eine Neuschöpfung mit anderen Mitteln.

Auch Suk bediente sich des Klaviers in zwei seiner bedeutendsten Werke: in der Sammlung kleiner, einfacher Stücke „Vom Mütterlein" (M. U.) und im Zyklus „Erlebtes und Erträumtes", (Breitkopf & H.), worin zehn Stücke zusammengefaßt sind; auch das später geschriebene, selbständig erschienene Stück „Von der Freundschaft" (H. M.) gehört in ihre Gedankenwelt. Im ersten Werke erzählt Suk mit der für ihn so typischen bangen Inbrunst seinem Sohne von der Jugend, der Liebe und von dem Tode seiner Mutter. „Erlebtes und Erträumtes" sind Stimmungsausschnitte eines ausgesprochenen Subjektivismus, oft durch unerwartete Ausbrüche oder Ausweichungen überraschend. Rhythmischer und harmonischer Reichtum, eine neue, durch periodische Symmetrie nicht eingeengte Metrik, das feine Klavierkolorit, die raffinierte Nuancierung der Stimmungen, die zusammengedrängte Form bei der größten Buntheit des Inhaltes, dies alles mit einer besonderen Unmittelbarkeit und Intensität ausgedrückt, bedeutete seinerzeit ein wirkliches Novum. Zu diesen repräsentativen Werken gesellen sich bei beiden Meistern in den letzten Jahren noch kleinere. Bei Novák „Exotikon" (U. E.), fünf Stücke auf Motive exotischer Volksmusik und zwei Werke, die der Kinderwelt gewidmet sind: sechs Programmsonatinen (M. U.) und zwei Hefte leichter Stücke „Jugend"

(M. U.) Suk hat einige herrliche, weich empfundene Gelegenheitsstücke unter dem Titel „Wiegenlieder" (S.) herausgegeben.

Eine besondere Stelle in der tschechischen Klaviermusik nimmt Leoš Janáček ein, dieser jugendlichste Nestor, den es jemals gab. Zwar berührt er das Klavier nur vorübergehend mit zwei Sammlungen (Auf verwachsenem Pfade, Im Nebel, beides H. M.) und mit einer unvollendeten Sonate „1. X. 1905" (H. M.). Aber auch seinen kleinsten Stücken weiß Janáček zweierlei aufzuprägen: das Siegel seiner Originalität, die nicht einmal vor dem Sonderbaren zurücktritt, und das Zeichen seiner einzigartigen Kraft, die aus jedem melodischen Bruchstücke nicht bloß einen Funken, sondern eine lebendige Flamme herauszuschlagen weiß. Ein primitiver, nicht akkordischer, häufig nur zweistimmiger Satz, eine Melodik, die aus der melodischen Linie der Sprache schöpft, eine abrupte, zuckende Rhythmik, eine prinzipielle Negation der Polyphonie, das sind wenigstens die auffälligsten äußeren Merkmale; aber erst jene mitreißende, elementare, von Rassejugend strotzende Kraft, fast barbarisch in ihrer Kampflust und unwiderstehlich in ihrem Elan, erst die verleiht allen neueren Kompositionen von Janáček ihre Wirkung.

Die zahlreichen Klavierwerke Rudolf Karels, des letzten Dvořákschülers, stammen zwar sämtlich aus der früheren Schaffensperiode dieses fruchtbaren Künstlers, aber seine ernste, aus dem Brahmsschen Traditionalismus, Regerscher Polyphonie und Dvořákscher überreicher Invention zur Selbständigkeit wachsende Persönlichkeit tritt darin bereits ganz klar und reif hervor. Es sind: Notturno, Sonate, Variationen (ursprünglich ein einziges monothematisches Riesenwerk), 3 Walzer und eine Burleske. Besonders wo er eine breit angelegte Form zur Disposition hat, wo er seine souveräne Kunst der motivischen Arbeit und der Polyphonie zur Geltung bringen konnte, hat er sehr bedeutende Werke geschaffen.

Zwei Komponisten könnten, wenigstens in ihren Klavierwerken als „adoptive" Angehörige des Novák-Kreises bezeichnet werden, obzwar sie keine direkten Schüler Novák's waren. Es sind Otakar Šin, der zwei frische, anspruchslose Zyklen schrieb, „Intime Stimmungen" (Chadim) und „Frühlingslieder" (H. M.), und Jaroslav Křička.. Dieser vertraut dem Klaviere besonders die intime Lyrik seines Herzens an, wie schon die Titel seiner Werke bezeugen: „Intime Stücke" (S.) und „Lyrische Suite" (H. M.). Ein manchmal exaltierter Schwung, eine melancholische Empfindsamkeit und ein ausgelassener Humor, das sind die Hauptbestandteile, aus welchen diese einfachen Herzbeichten zusammengesetzt sind. In ähnlichen Kontrasten bewegt sich auch Křička's Klavierstil — bald volle Akkorde in kompakten Klangmassen, bald staccato, ein durchsichtiger Satz, hohe Lage. Am schönsten machen sich in beiden Werken diejenigen Stellen, wo sich in diskreten Tönen die ungezwungene, naive Sensibilität des Künstlers kundgibt.

Von den wirklichen Novákschülern hat sich Ladislaus Vycpálek dem Klavier am wenigsten gewidmet. Zwischen seinen vokalen Arbeiten schrieb er früher hie und da ein Klavierstück, so entstand schließlich das Heft „Unterwegs" (H. M.), welches die bekannte Gedankentiefe und polyphone Ausdrucksweise Vycpálek's bestätigt, aber sein Profil um keine neuen Züge bereichert. Auch Vycpálek's Antipode aus der

Novák'schule, ihr Impressionist Jaroslav Novotný (gefallen in Rußland 1918) hinterließ ein einziges Klavierwerk, eine zweisätzige Sonate (Manuskript), in welcher er aus seinem impressionistischen Beginn unter dem Einfluß der radikalen Moderne neue Wege sucht. Die konsequente, harmonisch rücksichtslose horizontale Polyphonie, die akkordisch kaum unterstützten realen Stimmen, die delikate, spröde Melodik des ersten Satzes sind hier besonders interessant. Boleslav Vomáčka hat außer 3 kleinen Intermezzi (H. M.) zwei Klavierwerke geschrieben. Der viersätzige Zyklus „Das Suchen" (H. M.) gibt zwar durch seinen Titel das Suchen eines neuen Lebensglaubens an, bedeutete aber seinerzeit (1913) auch ein energisches Ausweichen aus den damals ausgefahrenen Geleisen, ein Suchen einer neuen Ausdrucksform. Sowohl Novotný als auch Vomáčka haben später, während des Krieges, diese Tendenzen als zu „artistisch" verworfen, obzwar bei ihnen das Herbeiziehen neuer, kühner Mittel sicher Hand in Hand mit einem neuen Gehalte ging. Bereits in der Nähe seines neuen Stadiums schrieb Vomáčka eine Sonate (H. M.), mächtig konstruiert, in einem freskoartigen Stile der großen Flächen gehalten, dabei der Tradition tschechischer musikalischer Vergangenheit näher als sein Erstlingswerk.

Dem jungen Experimentieren treuer blieb ein anderer Novákschüler (später längere Zeit bei Schreker), Alois Hába. Nicht nur in Betreff seiner Vierteltonmusik (siehe Festheft 1925), sondern auch dort, wo er im Rahmen des alten Systems bleibt. Er schrieb eine Sonate (U. E.), 6 kleinere Stücke (H. M.) und eine Phantasie mit Orchester. Hába's Intellektualismus, durch welchen die slavische Weichheit kaum durchdringt, ein starker Willensausdruck in seiner Musik, die Struktur seiner Harmonik, der schwere, durch tiefe Baßlage und volle Akkorde reich durchsetzte Klaviersatz verraten die Nähe deutscher Lehrer. Am meisten fesselt er durch seine sich immer neu entwickelnde Melodik, die keine symmetrischen Wiederholungen kennen will, durch die Kühnheit und Konsequenz, mit welcher er seine neuen Formprobleme löst, durch seinen männlichen, kompromißlosen Ausdruck.*)

Aus Försters Schule ist K. B. Jirák hervorgegangen. Zuerst (von den Klavierwerken gehört hieher die Kleine Suite, H. M.) kristallisiert sich seine energische, manchmal verbitterte und ironische Persönlichkeit. Farbe, Stimmung, Atmosphäre, diese impressionistischen Hilfsmittel sind ihm fremd. Später führen ihn diese Neigungen bis zu einem ausgesprochenen Konservatismus. Hier macht sich am besten ein Werk, welches bewußt ein Pasticcio sein will, die „Suite im alten Stile" für Klavier (H. M.). Seinen eigenen Ton findet aber Jirák erst in der dritten Periode. Er eröffnet sie mit dem Zyklus „Lebenswende" (U. E.), wo er sich zur Fahne der atonalen, asentimentalen, gegenromantischen Moderne meldet. Vom Anfang an war er dem objektiven Typus näher als der gefühlsvollen Spontaneität eines Subjektivisten. Sein geistreiches, witziges, nicht pathetisches, zielbewußtes, schneidiges Naturell stimmt mit dem Charakter einer solchen Kunst gut überein.

*) In die Gruppe von Novák-Schülern gehört auch der Verfasser dieses Artikels, welcher für Klavier 9 Miniaturen „Con umore" (UE) und eine Phantasie in Variationenform „Trübe Träume" (Ronoat et Scholle, Paris) schrieb. Anm. d. R.

Eine bedeutende Stelle, schon durch die Zahl seiner Werke, nimmt in der tschechischen Klaviermusik Emil Axman ein. Er schrieb 3 Sonaten (H. M.), eine Charakteristische Sonatine (M. U.) und kleine Stücke „Mähren singt" (Promberger, Olmütz). Das schwere Ringen zwischen den Klippen der Kompositionstechnik, welche er auf eigene Faust erkämpfen wollte, ließ zwar auf der Faktur einiger Sätze gewisse Spuren zurück. Was aber bei Axmann immer imponieren muß, ist der mächtige, gleichsam imperatorische Wurf seiner Formen, seine langatmige Melodik, welche augenscheinlich aus dem breiten, vollen Fühlen des Volkes hervorquillt, aus dem heimatlichen mährischen Boden, ohne jedoch dem Volksliede etwas zu entlehnen. Die Stadt, die sonst die meiste moderne Musik okkupiert hat, gibt es für Axman's Musik fast gar nicht. Das Beste weiß aber seine Musik denjenigen zu offenbaren, welche die geistige Lauterkeit seiner Kunst herauszufühlen vermögen.

Eine selbständige, wenn auch nicht programmatisch einheitliche Gruppe bilden die mährischen Komponisten. Etliche ihrer Glieder haben nichts für Klavier geschrieben, in den Rahmen dieses Artikels fallen also nur drei: Jaroslav Kvapil, Wilhelm Petrželka und Wenzel Kaprál. Der erste, eine Zeitlang auch Reger-Schüler, schafft leicht, ohne sich besondere Probleme aufzuerlegen. Er schrieb Variationen, eine Sonate und zwei Hefte kleiner Stücke. Seine Ideen sind wertvoller, je höher er sich das Ziel gestellt hat, je sorgfältiger er schreibt — ein gutes Zeugnis seiner unbestreitbar großen Begabung. Wilhelm Petrželka ist ein Novákschüler, nicht nur der Biographie, sondern auch der Richtung nach. Inhaltlich Impressionist, in der Konstruktion ein Erbauer fester, motivisch gründlich zusammengesetzter Formen. Auch er sucht keine neuen Wege, aber die Frische seiner Einfälle hält das Grau des Eklektizismus von ihm fern. Seine „Lieder in Poesie und Prosa" (H. M.) für Klavier sind voll musikalischen Lebens, spielen sich gut und haben einen hübschen Klang. Wenzel Kaprál trat verhältnismäßig spät vor die Öffentlichkeit. Nach zwei älteren Klaviersonaten und den „Wiegenliedern des Frühlings" geht er in seiner dritten Sonate und den „Miniaturen" (alles bei Pazdirek, Brünn) den Weg kompromißloser Moderne. Sein starker Gefühlsgrund dringt dabei immer sehr deutlich durch, auch wenn sich die Musik gänzlich asentimental gebärden will!

Hinter den genannten Autoren, deren Profil sich schon wenigstens einigermaßen definitiv herausgebildet hat, öffnet sich in der tschechischen Klaviermusik keine Leere. Nennen wir wenigstens die besten: J. E. Zelinka, Miroslav Krejčí, Jaromir Weinberger, Anton Bednář, Stanislav Goldbach, Wenzel Kálich, Boh. Martinu, von welchem ein Konzert aufgeführt werden soll, beide Autoren, die sich durch andere Werke das Recht erworben haben, hier auch mit bloßen Versprechungen registriert zu werden, usw.

Dieser zusammenfassende Überblick kann und will auch keine Ansprüche auf Vollständigkeit machen. besonders bei den Jüngsten ließe sich manches ergänzen. Es liegt in der Natur der Sache, dass solche Artikel immer mit einem Andeuten und einem Versprechen enden müssen — und es ist gut so!

Dr. Wenzel Štěpán.

WIE SPIELT MAN AUF DEM VIERTELTON-KLAVIER?

VON ERWIN SCHULHOFF (PRAG)

Alle Rechte der Übersetzung vorbehalten. Nachdruck verboten. Gültig für alle Aufsätze dieser Zeitschrift.

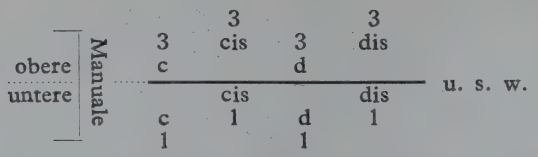
Über dieses Thema wird nachfolgend zum allererstenmal geschrieben:

Ich will vorausschicken, daß ich jegliche Doktrin gänzlich ausschalte und keineswegs die Absicht habe, über Vierteltonmusik zu schreiben.

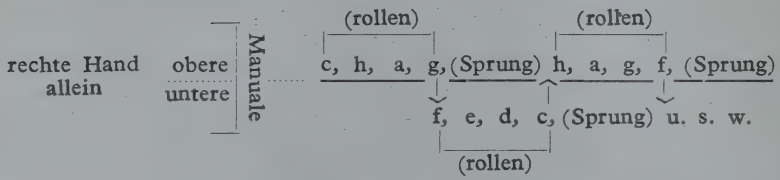
Was bedeutet dies eigentlich, wenn es heißt, daß der Pianist in einem Werk vor „unüberwindlichen Schwierigkeiten" steht? Unsinn! Klaviermäßig oder nicht, — — das ist im Grunde gänzlich einerlei, da der Instinktpianist einfach alles, was ihm unter die Hände kommt, klaviermäßig gestaltet, d. h. im klaviermäßig geschriebenen Satze sind an und für sich keinerlei Änderungen notwendig und für den unklaviermäßigen Satz findet der Instinktpianist die notwendigen Retouchen, gestaltet automatisch rein klaviermäßig. Es ist selbstverständlich, daß alle professorale Tüftelei unter keinen Umständen je zum Ergebnis führen kann. Das „Arrangement" (Zurechtlegen des unklaviermäßigen Satzes) ist also Grundbedingung und hierselbst die Berücksichtigung der melodischen Phasen in plastischer Gestaltung primär. Das Werk selbst muß als Ganzes betrachtet werden, genauer ausgedrückt will ich etwa den Vergleich anführen: Zuerst den Anblick aus der Vogelperspektive, um sich über das Relief ganz klar zu werden. Das wäre also Tektonik und Thematik. Hat man sich nach diesem Gesichpunkt eingestellt, so geht man an die Ausfeilung der Details. Es wäre gewiß, umgekehrt genommen, verfehlt, wollte man zuerst mit den Details beginnen, um später das Relief zu gewinnen. Dies letztere nenne ich „konstruktives Studium", was aber keineswegs musikalischen Wert in sich birgt. Bei all dem setze ich voraus, daß es sich stets um den gleichzeitig technisch und musikalisch fähigen Klavierinterpreten handelt, für den es niemals ein „unmöglich" gibt. Es ist klar, daß uns die fortschreitende Zeit in jeder Hinsicht vor neue Probleme stellt, welche gelöst sein wollen. Verfolgt man diese Zeiteinflüsse z. B. in der Klaviermusik von J. S. Bach (D. Scarlatti) bis Chopin (Liszt), so zeigen die Zwischenstufen (Mozart, Beethoven) technisch stets gesteigertere Anforderungen, welche allein schon durch die Harmonik bedingt sind, die in der Zeitspanne vom 18. zum 19. Jahrhundert an modulatorischer Lebhaftigkeit gewinnt. Freilich ist keineswegs außeracht zu lassen, daß sich der Klavierbau dementsprechend auch den klanglichen Anforderungen der Komponisten anpassen mußte, technisch größere Möglichkeiten zu bieten. Ich will der Tatsache keinen Kommentar beifügen, daß etwa die Spannung einer Oktave beim Cembalo des 18. Jahrhunderts um manches geringer ist, als am Hammerklavier des 19. Jahrhunderts. Die Tatsache mag auch zugleich als Faktum gelten, daß gewiß der Ton des Hammerklaviers bedeutend tragfähiger ist als jener des Cembalos, daß also entsprechend die Hand des Spinettspielers sich wesentlich von der muskulös durchgearbeiteten Hand des Hammerklavierspielers (vrgl. die Hände Mozarts und Chopins) unterscheidet. Es gab einst Musiker, die sich als Gegner der neuen Spieltechnik des Hammerklaviers gegen dieses Instrument zu stellen vermochten, um noch lange das Spinett vorzuziehen. Sie alle wurden

als Reaktionäre vom Fortschritt einfach, wenn nicht mitgerissen, so erdrückt und galten späterhin als verlachte Sonderlinge, welche der Karikatur anheimfielen. Jene Herren, die es nicht weiterbringen können, als sich über Kleinigkeiten zu alterieren, um auch an diesen hängen zu bleiben, werden in der Entwickelungsgeschichte der Zeit wohl niemals aufhören zu existieren. Die Reibungen zwischen der konservativen und oppositionell-fortschrittlichen Partei sind jedoch in der Entwicklungsgeschichte der Zeit stets aus folgenden Gründen von höchster Notwendigkeit: Für die geistige Anregung und für den erhöhten Energieaufwand der Opposition! Aus dieser Befruchtung hat sich auch immer der Neuerer von historischer Bedeutung entwickelt. Wenn ich nun nach dieser kurzen historischen Übersicht den Versuch einer Erklärung technischer Anpassung an die harmonischen Fortschritte abgab, so habe ich keineswegs die Absicht, nochmals die Tatsache des bereits bestehenden Vierteltonsystems und dessen Musik zu erläutern, was im Laufe des Zeitintervalls seit Ende des 19. Jahrhunderts bis in unsere Tage zur Genüge geschah. Ich habe lediglich die Absicht, einige Punkte aus meiner praktischen Tätigkeit als (vorläufig noch einziger) Viertelton-Pianist intensiver zu beleuchten, um damit auch den Beweis zu liefern, daß sich mit der notwendigen Geduld und dem dazugehörigen Energieaufwand technische Spielprobleme zu lösen, gewiß alles ermöglichen läßt, was vielen undenkbar scheint. Des Studiums selbst habe ich oben bereits Erwähnung getan. Um mich nochmals zu wiederholen: Auch ein Werk der Vierteltonmusik erfordert (gleichwie Halbtonmusik) die vorläufige genaue Reliefkenntnis (Tektonik und Thematik). Vorerst ist die Einstellung des Gehörs auf Vierteltondifferenzierung vonnöten, die energisch psychische Umschaltung verlangt. Diese Einstellung ist weiter nichts als Energietraining. An das Lesen der Notenschrift gewöhnt man sich von Kindheit an. Die gewöhnliche Notenschrift des Halbtonsystems bleibt bestehen, zu welcher sich im Vierteltonsystem (z. B. in der Notation nach Alois Hába) drei neue Zeichen zum Zwecke der Vierteltonerhöhung gesellen. Das Zulernen dieser drei Zeichen ist schnellstens erledigt. Ich habe nun getrachtet, in diesem Sinne weiter primitiv vorzugehen. Vor mir habe ich den August Försterschen Vierteltonflügel mit zwei Manualen übereinander (die sich, jedes Manuale für sich genommen, nicht im geringsten von dem normalen Halbtonmanuale unterscheiden), wovon das obere Manuale in chromatischer Reihenfolge (c, cis, d, dis usw.) 7einhalb Oktaven (wie unten) umfaßt, jedoch um einen Viertelton höher gestimmt ist, die einzelnen Töne daselbst mit „Hoch" bezeichnet wie folgt: Hoch-c, hoch-cis (oder hoch-des), hoch-d, hoch-dis (oder hoch-es) usw. So war ich mir weiter dessen bewußt, daß ich, wollte ich im Sinne der chromatischen Tonleiter, ebenso Vierteltonskalen spielen, stets zwischen den Halbtonschritten, je über den Viertelton zu schreiten hatte. Da nun das obere Manuale (Vierteltonmanuale) über dem Normalmanuale liegt, mußte ich mir zuerst über die entsprechende Handstellung klar werden und kam auf die Stellung mit erhöhtem Handwurzelgelenk, die ich als „Steilstellung" bezeichne. Diese sog. „Steilstellung" ist jedoch von der ganz normalen Sitzart durchaus unabhängig. Es ist also ganz gleich, ob man dabei hoch oder tief sitzt. Das nächste Spielproblem für chromatische Skalen mit Viertelton-Zwischenschritten war der Fingersatz. Hierselbst, als einzige Möglichkeit, kommen für das

untere Manuale 1 (Daumen), für das obere Manuale 3 (Mittelfinger) in Betracht. Graphisch mit Fingersatz dargestellt folgendermaßen:

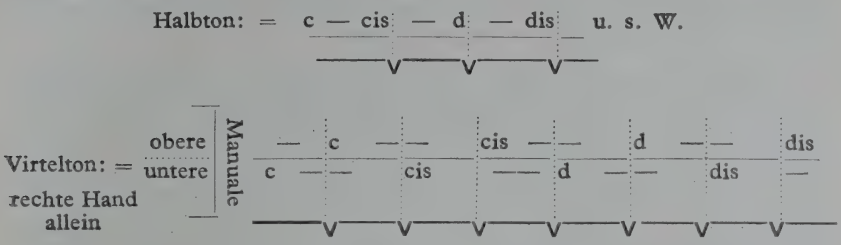


Diese Spielart schien mir für das Vierteltonpassagenspiel auf einem räumlich höheren und tieferen Manuale zugleich durch die Hebe- und Senkwirkung des Gelenks in jedem Tempo durchführbar. In den meisten Fällen jedoch kommt für Doppelgriffpassagen das kombinierte Spiel (mit der rechten Hand unteres Manuale, linke Hand oberes Manuale, nacheinander) in Frage, sofern keine begleitenden Baßfigurationen mitgehen. Sind gleichzeitig begleitende Bässe vorhandan, z. B., in einer Passage von Sechzehntelnoten mit je vier nebeneinanderliegenden erhöhten, vier solchen normalen, darauf wieder vier erhöhten Tönen, die infolge begleitender Bässe nur mit der rechten Hand allein ausgeführt werden können, so vermischt sich Roll- und Sprungtechnik folgendermaßen:



Bei den Sprüngen handelt es sich, wie eben auch beim normalen Halbtonspiel, gleichermaßen um die Treffsicherheit. Diese Sprünge von Manuale zu Manuale verlangen aber auch entsprechend die Ausgleichung der Anschlagsdynamik, d. h., der Wechselsprung darf niemals hörbar sein, sondern, wie eine gewöhnliche Tonleiter auf einem Manuale gespielt, ebenso also auch auf zwei (Rolltechnik). Ein Crescendo oder Diminuendo darf keinerlei Störungen enthalten. Das schwierigste Kapitel des Halbtonklavierspiels ist die Erzeugung der Legatissimo-Cantilene, die unmittelbar von der Pedalbindung von Ton zu Ton abhängt. Wenn nun am Halbtonflügel z. B. das Legato eines Intervallschrittes ausgeführt wird, so ist es ganz klar, daß in diesem Falle der Intervallschritt je größer die Distanz, desto robuster die klangliche Beschaffenheit, entsprechend auch, desto leichter und angenehmer wahrnehmbar für den Hörer ist. Mit der Verkleinerung des Intervalls empfindet der Hörer ein physisches Zusammenziehen im unmittelbaren Zusammenhange, welches mit der kleinen Sekunde (Halbtonschritt) am intensivsten fühlbar ist. Je kleiner also der Intervallschritt im Legato, desto schneller hat sich der verbindende Pedaltritt zu vollziehen, damit der zuerst angeschlagene Ton nicht in den zweiten hineinschwingt. Entsprechend empfindlicher sind, in Bezug auf Schwingungen, die Legati der Viertelton-Intervallschritte, deren saubere Anschlagsintonation ganz von der entsprechenden Pedalisierung abhängt, um der Gefahr des Ineinanderschwingens, welche hier besonders gesteigert ist, rechtzeitig zu entgehen. Akustisch ineinandergreifendere Legati ermöglichen natürlicherweise die Viertelton-Intervallschritte mehr, als

die Halbtonbindungen. Bei dieser Gelegenheit möchte ich nicht verabsäumen, die Pedalbindungen der Halbtonschritte (Legato) und Vierteltonschritte graphisch zu veranschaulichen:



Die gestrichelte Linie zeigt, daß der Pedalwechsel im Halbtonschritt erst dann vollzogen wird, nachdem die Taste angeschlagen wurde. Bei der Verbindung der Vierteltonintervalle zeigt die gestrichelte Linie, während bereits die Taste angeschlagen wird, den mit dem Anschlag gleichzeitigen Pedalwechsel. Phrasen, welche „Secco" (ohne Pedal) als langsame Cantilene gespielt zu werden haben, verlangen ein rechtzeitiges Auslösen der vorher angeschlagenen Taste, um das Ineinanderschwingen zu vermeiden. Wie ersichtlich, gehe ich von der absoluten Spieltechnik des Halbtonflügels aus, was letzten Endes auch der August Förstersche Vierteltonflügel in seiner idealen Lösung des Konstruktionsproblems bedingt. So habe ich also die Hauptmomente, welche für das Viertelton-Klavierspiel in Frage kommen, für diejenigen erläutert, welche diesem Interesse entgegenbringen. Ich möchte ausdrücklich betonen, daß es durchaus nicht notwendig ist, Vierteltonmusik komponieren zu müssen, um das Vierteltonklavier spielen zu können. Ich selbst als Komponist schreibe auch keine Vierteltonmusik und wenn ich wohl fähig bin, diese zu spielen (auch aus dem Gedächtnis kann ich dies) so liegt dies nur daran, daß ich mein Gehör zum genauen Differenzieren der Vierteltöne erzogen, bezw. diszipliniert habe, womit ich sagen will, daß ich, wie bisher Halbtöne, nun auch Vierteltöne mit meinem Gedächtnis absorbiere. Freilich mag auch eine Portion Geduld zu diesem Studium gehören, — — aber zu welchem Studium gehört sie nicht?! Je nach dem Bagabungsgrade benötigt einer mehr Zeit als ein anderer, um technische Hindernisse zu überwinden. Ich habe dieses Problem zwei Monate intensiv studiert, um auch in meiner Art eine entsprechende Lösung zu finden.

DER MODERNE KLAVIERBAU IN EUROPA.

Diesen Aufsatz stellte uns das bekannte Klavierhaus *August Förster* (Georgswalde) zur Verfügung.

Gibt es „einen schönsten Ton" und „die richtige Spielart?" Und im engen Zusammenhange damit die sehr interessanten Fragen: Weisen die großen Klaviermarken Qualitätsunterschiede auf in dem Sinne, daß eine jede auf dem Wege zum *Meisterklavier* einen gewissen Grad von Vollkommenheit darstellt? Geben sie lediglich Geschmacksrichtungen wieder oder eine vom Erbauer *gewollte* Spezialität? Liegt es überhaupt im Be-

reiche der Möglichkeit, hier objektiv zu bleiben? Wessen Urteil käme hier entscheidend in Betracht, das des Künstlers, des Fachmannes, oder gibt der Geschmack der größeren Kaufklasse — nämlich des Durchschnitts-Dilettanten — als der für den Fabrikanten schließlich wichtigste Faktor, den Ausschlag?

Versuchen wir, diese Frage frei von Einseitigkeit und Voreingenommenheit zu beleuchten. Liszt sagt an einer Stelle, daß er seinen Erfolg in punkto Wahl des Instrumentes dadurch gehoben habe, daß er allerorten „das des Hörers Tondialekt sprechende Instrument" gewählt habe. Sicherlich steckt ein gutes Teil Weisheit und Wahrheit in diesem Ausspruch, denn, wie sich die Gefühls- und Gedankenwelt eines Volkes in seiner Musik wiederspiegelt, so ist auch seinen Erzeugnissen der nationale Stempel aufgedrückt, der naturgemäß bei Musikinstrumenten und insbesondere beim Klavier um so ausgesprochener zu Tage tritt.

Wie man Debussy nach wenigen Takten als den französischen Impressionisten erkennen wird, so wird man sich nach einigem Präludieren auf einem Pleyel-Flügel bewußt sein, daß man ein französisches Fabrikat unter den Händen hat. Bei der Wiedergabe eines Couperin oder Scarlatti oder eines mit duftigen Arabesken umrankten Nocturnes von Chopin wird sich seine Eigenart am besten zeigen.

Wenn der Charakter eines Broadwood-Instrumentes von einer bekannten Größe dahin definiert wurde, daß über dem Ton dieser Instrumente „die Nebelschleier ewig grüner englischer Wiesen" lagerten, so soll diese Charakterisierung keineswegs einen etwaigen Tadel in wohlwollender Weise verschleiern, sondern es ist eine ganz originelle Fassung eines Kennerurteiles.

Bei vielen Fabrikanten kann man gewiß von einer „gewollten" Spezialität sprechen. Im ehrwürdigen Hause Erard in Paris wurde Anfang des Jahrhunderts immer noch ein gradsaitiger Flügel als „véritable Erard" vorgestellt. Ein großer deutscher Fabrikant gab die von ihm verfolgte Richtung durch die unzweideutigen Worte zu erkennen, „er habe seine Aufgabe beim Bau und bei der Verbesserung der Flügel wie Pianos darin erblickt, dem Klavier vor allem seinen edlen warm-timbrierten Ton zu erhalten. Diese Forderung stand und stehe ihm *über* dem *Volumen* und *der rein mechanischen Kraftleistung*."

Bösendorfer spricht mit gerechtem Stolz von seinem „Wiener Ton". Bechstein sen. erwiderte dem ehemaligen Leiter eines großen Wiener Hauses, als er von Steinway's „Kanonenbässen" sprach, daß er keine Lust habe, seinen Diskant von seinen Bässen totschießen zu lassen.

Wir ersehen aus all diesen Beispielen, daß es sich um bestimmte, von den Erbauern verfolgte Richtungen handelt, welche aber leider oft genug dem Instrument nach der einen Seite das nehmen, was sie ihm anderseits geben. Ich kann mir nicht versagen, in diesem Zusammenhang an den Einwurf eines bekannten Pianisten bei einer Tafelrunde zu denken, als im Laufe des Gespräches über nationale Eigenheiten von einem Fabrikat die Rede war, dem man so häufig das Prädikat „poetisch" angedeihen läßt. Der Künstler bemerkte ganz trocken: „Aber man will doch nicht immer poetisch sein." Dieses Urteil ist durchaus nicht sonderbar und geht tiefer, als es zuerst scheinen mag.

Es gibt auch einen zu *feinen* Ton, welcher genau so wirkt, wie eine schöne und vornehme Frau, wenn ihre Schönheit nicht durch gewisse andere Eigenschaften belebt wird: sie wird langweilig. Ein gewisses „je ne sais quoi" von Herbheit, ja unter Umständen Wildheit, muß auch im Flügel stecken, wenn er sich allen Launen des Spielers anpassen soll, in einem Wort: er muß mitgehen.

Diese Betrachtungen führen zu der Frage: „Gibt es nicht im Klavierbau einen über den nationalen Eigenschaften stehenden Ton?" Die angeführten Beispiele dokumentieren deutlich, daß oft genug das eine Fabrikat zuviel von dem hat, woran es gerade dem anderen mangelt.

Ist nicht die Klaviermusik Allgemeingut geworden und stellt sie nicht dieselben Forderungen an das Instrument, gleichviel in welchem Lande das sein mag? Verlangt nicht die moderne Klaviertechnik ihrerseits den größtmöglichen dynamischen Umfang von Ton und Spielart und will ebenso leicht das feinste Pianissimo auf einem Instrument hauchen können, wie ohne Anstrengung ein saftiges Fortissimo herausholen? Die Kardinalfrage wäre nun die: „Sind dem modernen Klavierbauer die Mittel gegeben, alle die Eigenschaften in seinem Instrument zu vereinigen, welche das Klavier als Ersatzinstrument des Orchesters besitzen soll?"

Diese Frage ist unbedingt mit ja zu beantworten, denn der sein Fach beherrschende Klavierbauer kennt keine Geheimnisse mehr, wenn er neben akustischer Befähigung den richtigen Instinkt besitzt für die wechselseitigen Wirkungen aller Teile des Instrumentes zu einander. In dieser Befähigung liegt eigentlich der ganze Schwerpunkt der modernen Klavierbaukunst, denn so manches Problem im Klavierbau, welches vor verhältnismäßig kurzer Zeit noch in Dunkel gehüllt war, ist zu einem Rechenexempel geworden.

Das „Geheimnis" ist im Grunde eine durch eingehendes Studium und vorsichtig zusammengetragene Erfahrungen errungene Treffsicherheit in der Anordnung der einzelnen Teile.

Die Schwere des Saitenbezuges, dessen Berechnung — als conditio sine qua non — auf gleichmäßiger Zugkraft für jede Saite ze basieren hat, muß mit der Anlage des Resonanzbodens in seiner Spannung und Steifheit *ein harmonisches Ganzes* bilden; der Resonanzboden wiederum mit der ihn tragenden Zarge und umschließenden Wandung sich zu einem einzigen schwingenden Klangkörper vereinigen. Der einheitliche Wurf dieser Teile, zu welchen eine auf das Ganze gewissermaßen abgestimmte und statisch genau berechnete Platte und Verspreizung der Raste als nächstwichtiger Faktor hinzukommt, ist bestimmend nicht nur für die Qualität des Tones, sondern auch für sein Volumen.

Hier hat es der Erbauer vollkommen in seiner Hand, dem Instrument seine persönliche Note zu geben, vorausgesetzt natürlich — und dies ist wichtig, — daß sein ganzer Betrieb bis ins Kleinste darauf zugeschnitten ist, industriemäßig etwas Künstlerisches herzustellen.

Ist dies die Grundlage für die Tongebung, so spielt die Anordnung des Spielwerkes für die Tonerzeugung in der Kette der Konstruktion eine überaus wichtige Rolle. Hier das Richtige zu treffen, d. h. ein Spielwerk zu schaffen, das auf alle Intentionen des Spielers eingeht, erfordert gewiß außer fachmännischer Sicherheit ein sehr feines Verständnis für die gesteigerten Ansprüche der modernen Klavierspieltechnik. Den hier

stattgefundenen Umwälzengen während der letzten Jahrzehnte ist vom großen musikliebenden Publikum nicht genug Rechnung getragen worden. Man denke nur an die dunklen Tage — es ist kaum zwei Jahrzehnte her, — daß dem klavierspielenden Kinde auf Anweisung des Lehrers während der Fingerübungen ein Geldstück auf das Handgelenk gelegt wurde, um die Hand zu absoluter Ruhe zu zwingen. An dieser Stelle näher auf diese Frage einzugehen, würde natürlich zu weit führen, doch möge diese Andeutung genügen, daß, so wie der Klavierspieler sich auf eine ganz andere Spieltechnik umgestellt hat, auch der Klavierbauer heute unter ganz anderen Voraussetzungen arbeitet.

Die moderne Spielart darf weder leicht noch schwer sein; man muß nur imstande sein, alles darauf ausführen zu können, es darf aber anderseits bei großer Bravourentfaltung niemals das Gefühl aufkommen, daß der Ton des Instrumentes vollkommen erschöpft ist.

In großen Zügen sind somit verschiedene wesentliche Punkte angeführt worden, die zum Beispiel den heutigen Instrumenten des Hauses August Förster das Gepräge geben. Der große Anhängerkreis beweist, daß der eingeschlagene Weg einen Aufstieg bedeutet.

MODERNE KLAVIERTECHNIK

VON DR. THEODOR VEIDL

Mit dem Klavierspielen geht es uns wie mit dem Denken. Man ist endlich darauf gekommen, „daß, was man früher auf einen Schlag getrieben wie Essen und Trinken frei, Eins, Zwei, Drei dazu nötig sei." Eins ist die Gewichtstechnik, Zwei ist die Rollung und Drei die Ausnützung der Kraftquellen des Oberarmes und der Schulter, und das alles zusammen ergibt den Inbegriff der sogenannten modernen Klaviertechnik. Seitdem Ludwig Deppe und seine Schülerin Elisabeth Caland die Bewegung in Fluß gebracht haben, ist sie nicht mehr zur Ruhe gekommen und hat ungeheuer viel Staub aufgewirbelt, aber auch eine unglaubliche Verwirrung in den Köpfen angerichtet. Sogar ein Arzt hat mit eingegriffen, und wenn er recht hätte, müßte jeder moderne Pianist erst Anatomie studieren, um genau Bescheid zu wissen, welche Muskeln er bei jeder Bewegung in Tätigkeit zu setzen hat. Wer, ohne schon gefestigte Anschauungen zu besitzen, alle die Schriften durchstudieren wollte, die im Laufe der letzten vier Jahrzehnte über moderne Klaviertechnik erschienen sind, der würde wahrscheinlich nachher nicht einmal mehr so klug sein wie zuvor, weil er sich überhaupt nicht mehr auskennen würde.

So gewiß es ist, daß man früher auf die reine Fingertechnik und die absolute Ruhe der Hand viel zu viel Gewicht gelegt hat, so gewiß ist es auch, daß die hervorragenden Pianisten immer ihre eigenen Wege gingen, und die modernen Lehren vom Klavierspiel wollen gerade das, was die genialen Pianisten von jeher unbewußt fanden, theoretisch festlegen. Man sollte nun meinen, daß die genialen Pianisten hätten wie Pilze aus der Erde schießen müssen, da ja doch das Geheimnis der natürlichen Methode gelüftet war, aber die Erfahrung lehrt, daß große Pianisten heute nicht häufiger anzutreffen sind als vordem, da man noch nichts wußte von dieser neuen Tabulatur. Aber wie das so geht, wenn man schon

einmal auf dem rechten Weg ist, geht man zu weit und verrennt sich. So haben alle diese modernen Lehren über das Ziel hinaus geschossen, aber trotzdem brachten sie doch einen Fortschritt in der Methodik des Klavierspiels. Es wäre ungerecht, das nicht anerkennen zu wollen. Man hat doch Klarheit gewonnen über die Funktionen unseres körperlichen Spielmechanismus, man hat gelernt, verschiedene Vorteile geschickt auszunützen, und es wird heute kaum einen Lehrer mehr geben, der unter dem Zwange dogmatischer Anschauungen darauf ausginge, natürliche und ungezwungene Bewegungen beim Klavierspiel zu unterdrüken. Jeder weiß heute, daß die richtige Erfassung gewisser geistiger Vorgänge beim Spielen zu den wichtigsten Erfordernissen des Unterrichtes gehört, die wichtigste Errungenschaft aber liegt in der Erkenntnis, daß es eine allein seligmachende Methode nicht gibt und nicht geben kann, denn so wie jeder Kehlkopf ist auch jede Hand anders gebaut und erfordert eine individuelle Behandlung.

Der lauteste Rufer im Streit der modernen Klavierspieltheorien ist entschieden Breithaupt. Es dürfte etwa zwanzig Jahre her sein, daß seine Schrift „Natürliche Klaviertechnik" erschien.

Sie erregte damals auf der einen Seite begeisterte Zustimmung, auf der anderen entschiedene Ablehnung. Welchem Pianisten hätte das auch nicht verlockend in die Ohren geklungen: „Weg mit den geisttötenden Fingerübungen! Weg mit den langweiligen Etüden!" Mochte man auch den Kopf darüber schütteln, daß Br. die Fingerbewegungen durch die Rollung der Hand und des Unterarmes ersetzt wissen wollte, und an manchen anderen kühnen Behauptungen Anstoß nehmen, er fand doch viele Anhänger und machte sich schon damals einen Namen. Breithaupt fand aber auch scharfe Kritiker, die ihm nachwiesen, daß seine an sich guten Absichten in einem Wust von Irrtümern, Unklarheit, Widerspruch und Übertreibung untergehen. Was gut ist an den von ihm propagierten Ideen, das war zumeist nicht mehr neu. Die Hauptsache hatten schon Deppe, Caland und andere vorweggenommen. Selbst in Riemanns kleinem Katechismus des Klavierspiels waren schon manche der neueren Anschauungen vertreten. Breithaupt hat es nur ausgezeichnet verstanden, alle die neueren Ideen breitzutreten und mit einem großen Aufwand von Rhetorik und Temperament vorzutragen. Auf diese Weise ist es ihm auch gelungen, sich mit der Gloriole des siegreichen Revolutionärs zu umgeben. Es ist unglaublich, welch hochtrabende Ausdrücke er mitunter verwendet. Was soll man sich dabei denken, wenn er z. B. einmal von dem „ehernen Tritt der Einmasse" spricht? Es wäre eine hübsche Blütenlese, wenn man darauf ausgehen wollte, alle derartigen Ausdrücke bei Breithaupt zu sammeln. Der Aplomb und die Selbstsicherheit in seinem Auftreten täuschen den Leser nur zu leicht über alle Schwächen und Unklarheiten seines Werkes hinweg. Inzwischen hat es einige Neuauflagen erlebt, und man hatte dabeiGelegenheit zu beobachten, wie Breithaupt immer mehr und mehr Wasser in seinen Wein goß. Heute leugnet er z. B. nicht mehr die Notwendigkeit der Fingerbewegung beim Klavierspiel. So konnte es auch anläßlich einer Polemik zwischen einem Anhänger und Gegner Breithaupts geschehen, daß jener einwendete, der Angreifer berufe sich auf die zweite Auflage, während doch in der dritten der strittige Punkt ganz anders laute, worauf dieser mit Recht erwiderte, er sei nicht

verpflichtet, jede Neuauflage daraufhin zu studieren, ob nicht der Verfasser inzwischen seine Meinung geändert habe.

Es ist hier natürlich nicht der Ort, im einzelnen gegen Breithaupt zu polemisieren, das wurde schon von anderen sehr gründlich besorgt. Wer sich für eine sachliche und klare Darstellung der modernen Klaviertechnik interessiert, der nehme Tetzels Schrift „Das Problem der modernen Klaviertechnik" (Verlag Breitkopf und Härtel) zur Hand. Trotz alledem hat Breithaupt unter den Klavierlehrern noch viele Anhänger, und so mancher würde sich für rückschrittlich halten, wenn er nicht nach Breithaupts Methode unterrichtete. Da ist es wohl nicht überflüssig darauf hinzuweisen, daß man von keinem namhaften Klavierpädagogen weiß, der nach dieser alleinseligmachenden Methode unterrichtet. Es ist auch kein Geheimnis, daß Breithaupts ehemaliger Lehrer am Leipziger Konservatorium, ein Klavierpädagoge von Weltruf, von der Lehre seines berühmten Schülers nichts wissen will, und Breithaupt selbst ist es im Lauf der Jahrzehnte nicht gelungen, auch nur einen Schüler auszubilden, der zu Ruf und Namen gelangt ist.

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

Einen trostlosen Anblick bieten gar zu oft die Konzertsäle, und es bedarf schon ganz besonderer Reizmittel, um einen kleinen Zuhörerkreis für ein Konzert zu gewinnen. Am zahlreichsten waren die Klavierabende vertreten. An der Spitze der reisenden Pianisten stand diesmal Eugen d'*Albert*, der noch heute an seiner ruhmreichen Vergangenheit als Pianist zehren darf, mag er auch inzwischen seine Hände nach den reicheren Lorbeeren des glücklichen Opernkomponisten ausgestreckt haben. Auf d'Albert folgte Sewerin *Eisenberger*, der nach seinem Chopinabend einen Abend mit buntem Programm veranstaltete. Die Engländerinnen Katharina *Goodson* und Eleonor *Spencer* brachten sich wiederum in zwei selbständigen Abenden in Erinnerung, grundverschieden in seinem Wesen ist das Klavierspiel dieser beiden Künstlerinnen, die jede das technische Rüstzeug in glänzender Weise beherrschen und auch ihre Darbietungen mit Geist zu würzen wissen. Ein italienischer Pianist Carlo *Zecchi* erweckte bei seinem ersten Auftreten Aufmerksamkeit. Auch ein Wunderkind, die kleine Edith *Kraus* aus Karlsbad, hat durch ihr frühreifes Wesen und durch die herzhafte Art, mit der sie an Bach herantrat, Aufsehen erregt. Eduard *Steuermann* gab in vorgerückter Saison sein obligates Konzert, das vor einem kleinen Kreise von Getreuen stattfand. — Damit ist die Reihe der Klavierabende, die in der letzten Zeit zu verzeichnen gewesen wären, keineswegs erschöpft. Langentbehrten und erlesenen Genuß bereitete Pablo *Casals* seinen Prager Freunden. Dieser anerkennte Meister auf dem Cello hatte sich seit mehr als einem Jahrzehnt in Prag nicht vernehmen lassen. Sein Konzert hätte ursprünglich mit Orchester stattfinden sollen; bald aber verschwand das Orchester aus den Ankündigungen, und man mußte mit einer — allerdings vortrefflichen — Klavierbegleitung (Otto Schulhofs) vorlieb nehmen. Doch hatte man wenigstens annehmen dürfen, daß sich diese Minderung der Gestehungskosten auch in einer Herabsetzung der Eintrittspreise ausdrücken werde; allein weit gefehlt. — Im übrigen mußte das Konzert Casals bei dieser geänderten Sachlage auch im Programm eine durchgreifende Änderung erfahren, die nicht zum Vorteil der Sache war. Kurz zuvor konzertierte *Hubermann* mit Orchester: Brahms' und Tschaikowskis Konzerte standen auf dem Programm. — Liederabende gab es diesmal nicht allzuviele. Auswärtige Künstler kommen nur ausnahmsweise. Als gesellschaftliches Ereignis hat auch in dieser Saison das Konzert zugunsten der deutschen Ferienkolonien zu gelten. Die Mitwirkung der Wiener Gäste Rosette *Anday* und T. *Grosavescu* übte auch auf die musikliebenden Kreise eine starke Anziehungskraft aus. Ernste künstlerische Arbeit leistet Prof. Dr. *Ehm* in seinen regelmäßig wiederkehrenden Liederabenden, die sich steigender Gunst erfreuen,

und deren Programm stets die ausgefahrenen Geleise meidet. — Die tschechische Sängerin Julie *Nessy* zählt gleichfalls zu den Künstlerinnen, die dank ihrer Gesangskultur und Feinsinnigkeit in den ersten Reihen stehen. Der Gedanke, durch Aufnahme mehrerer Stücke aus Caplets „pain quotidien", an dem so mancher Sänger schwer zu kauen hat, einen Blick in die Werkstatt des Künstlers werfen zu lassen, war gewiß sehr originell. Zugunsten des Frauenerwerbvereines sang Lotte *Schöne* (früher an der Wiener Staatsoper), und als Gast des Damenkomitees des Böhmerwaldbundes war Ilse *Goetz-Kick* erschienen, beide Künstlerinnen brachten den Koloraturgesang wieder zu Ehren.

Außer dem Cellisten *Brunelli* und einer jungen Virtuosin auf der Guitarre öffnete die „Urania" ihre gastfreundlichen (aber höchst unkultivierten [Red.]) Räume der einst gefeierten dramatischen Sängerin *Bahr-Mildenburg*, die einen dreistündigen fesselnden und instruktiven Vortrag über das Thema Musik und Gebärde in Opernszenen von Gluck bis zu R. Strauß hielt.

Im Kammermusikverein war im Feber das *Prager Trio* (*Schweyda, Frank* und *Langer*) zu Gaste. Zwischen Beethoven und Brahms stand Fidelio *Finkes* Trio, das bereits bei seiner ersten Aufführung, anläßlich eines der Prager Musikfeste, starken Anklang gefunden hatte, und über dessen Reprise im „Tagebuch" berichtet wurde. Die dritte Jahresveranstaltung dieses Vereines stand im Zeichen des *Ungarischen Streichquartetts*, das als Landsmannumer das Quartett op. 2 Zoltan *Kodalys* mitbrachte. Die Novität machte aus ihrer ungarischen Abkunft durchaus kein Hehl. Neben dieser offiziellen Kammermusik sei noch des *Quartettabends* Lilly *Weiss* gedacht, dessen Programm ausschließlich von zarten Damenhänden bestritten wurde, sowie des *Zikaquartetts*, das im Verein mit dem als Kammermusiker geschätzten vorzüglichen Pianisten Dr. Rudolf *Teller-Denhof* das Klavierquintett Ernest *Blochs* zu durchschlagender Wirkung brachte. — In der evangelischen Kirche hörte man an einem Abend der *Geistlichen Abendmusik* drei *Bachkantaten*; es ist erfreulich, daß hier weiteren Kreisen wenigstens Gelegenheit geboten ist, diese Werke durch die Aufführung kennen zu lernen.

Auch die Gesangsvereine treten nunmehr mit größeren Unternehmungen hervor. Außer dem *Deutschen Volksgesangverein*, der unter seinem neuen Dirigenten Dr. Karl *Nowak* mit Brahms- und Regerchören debutierte, ist es vor allem der *Männergesangverein*, der sich unter *Zemlinsky* zu einer verdienstlichen Tat aufgerafft hat, indem er *Honeggers König David* zur Aufführung brachte. Wir berichten hierüber im nächsten „Tagebuch". Das Werk hat eine so starke Wirkung erzielt, daß man daran geht, eine Wiederholung zu veranstalten. — Orchesterkonzerte sind nur spärlich zu verzeichnen. Ein Versuch, das große Publikum für ein von Richard *Strauß* geleitetes, zu gunsten der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten stattgehabtes Konzert des Theaterorchesters zu interessieren, mißlang, trotzdem eine Novität des gefeierten Komponisten, das einsätzige Klavierkonzert *„Parergon zur Symphonia domestica"* auf dem Programm stand und der ausgezeichnete einarmige Klaviervirtuose Paul *Wittgenstein* seinen Part mit verblüffender Virtuosität spielte.

Kläglich geriet auch das vor einigen Tagen abgehaltene *Dritte philharmonische Konzert*, allerdings nur dem äußeren Erfolge nach; denn weder die gewählten modernen Werke (von *Milhaud, Malipiero, Honegger*) denen *Brahmsens* Vierte folgte, noch auch die Ausführung, die ihnen Zemlinsky angedeihen ließ, haben den Boykott verdient, den ihnen die Prager angedeihen ließen; es wäre wohl hoch an der *Zeit, nach den Gründen zu forschen, die diese einst so beliebte Einrichtung des Prager Musiklebens so sehr in den Hintergrund gedrängt haben, um dann um so energischer* ihren Gesundungsprozeß einzuleiten! — (Die blamablen Gründe sind nachgerade bekannt, aber die Energie fehlt, daher macht der Krankheitsprozeß rasende Fortschritte — darüber nächstens! D. Red.)

In der Oper kam unmittelbar nach der „heiligen Ente" Umberto *Giordanos „Mahl der Spötter"* als Novität heraus mit einer reichlichen Verspätung um mehrere Jahrzehnte. Melodische Dürftigkeit, harmonische Reizlosigkeit und orchestrale Alltäglichkeit wird dieser Oper vorgeworfen, und sie mutet, in das heutige Zeitalter hineingestellt, so an, als ob sie die Entwicklung mehrerer Jahrzehnte verschlafen hätte. Zwangvolle Plage, Müh ohne Zweck, sich mit solchen Novitäten herumzuschlagen. Da empfiehlt es sich beinahe, sich an das bewährte Alte vertrauensvoll zu halten. Mozarts *Don Juan, Zauberflöte, Cosi fan tutte* erscheinen wohl hie und da wieder im Spielplan, *Tristan, Meistersinger* und *Parsifal* wurden ausnahmsweise gegeben. Hervorhebung verdient, daß man

die Meistersinger an zwei Abenden hintereinander hören konnte, einmal im deutschen und tags zuvor imt schechischen Nationaltheater. All diese Ereignisse spielten sich in Abwesenheit des Opernchefs ab, der auf einer größeren Kunstreise begriffen, den Ruhm des Prager Konzertwesens nach Spanien trug und erst vor kurzem von dort heimgekehrt ist. Während dieser Zeit lag das Zepter in den Händen *W. Steinbergs*, der neuerdings Proben seiner starken Dirigierbefähigung abgelegt hat, aber immerhin noch an sich zu arbeiten hat, um zur Höhe zu gelangen. *V. P.*

*

HERMANN VON SCHMEIDELS PRAGER DEBUT. Die altbekannte Prager Singvereinstradition hat durch die Berufung *Schmeidels*, der sich bereits in den Rheinlanden als ganz außerordentliche Begabung erwiesen hat, neuen Glanz bekommen. Das Mozartkonzert *Schmeidels*, der mit einem Programm hier noch nicht gehörter Seltenheiten aufwartete, hatte einen Erfolg, wie er selbst im beifallsfreudigen Prag nicht oft vorkommt. Das Feuer des Dirigenten, der durchaus nicht der philosophisch fundierten Mahlerschule angehört, deren jüngere Vertreter das Deuten über das Musizieren stellen, hat mitgerissen; rhythmisch, klanglich und besonders dynamisch gelang ihm die köstliche *Serenade Nr. 9* und das Hauptwerk der Spielfolge, die polyphone *Vespera solemnis* nebst dem sphärisch empfundenen *Ave verum* in unbeschreiblicher Weise. Mit solcher Klangpracht hat eine deutsche Sängerschaft in Prag noch nie musiziert. Der Motette „Exsultate" hatte die Farbe des in der Höhe strahlenden Organs von Frau Rose *Walter* und deren überfeinerte stilistische Auffassung ein eigenes Relief gegeben. Wenn nicht alle Zeichen trügen, wird das Prager deutsche Musikleben durch das Engagement Schmeidels, einer Führerpersönlichkeit großen Formats, seinen in der letzten Zeit geschmälerten Ruf wiedergewinnen. *St.*

NEUE BÜCHER UND NOTEN

Besprochen von *Erich Steinhard.*

CECIL GRAY: A SURVEY OF CONTEMPORARY MUSIC. *Verlag Oxford University Press, London.*

Ein famoses Buch. Gray ist ein Ironiker ersten Ranges. Er hat in diesen Blättern ein Weltbild der Musik der letzten Jahre zu geben und er macht dies in einer eigenartigen Weise. Wir wundern uns gleich über die Auswahl von nur zwölf Persönlichkeiten, unter denen, wenn selbst Strauß, Debussy, Strawinsky und Schönberg ein größerer Raum geschenkt ist — Sibelius, Delius, Elgar und van Dieren, als führende Geister, doch ein wenig auffallen. Alle anderen Europäer (mit Ausnahme von Ravel, Scrjabin, Bartók und Busoni) vegetieren unter dem Sammeltitel: „Kleinere Komponisten". Das ist wohl die Ironie. Die ungemein richtige Einschätzung Schönbergs gibt dem Autor wohl ein Recht, an der nachschönbergschen Muse Kritik zu üben, nicht aber zu „rezensieren".

Immerhin ist die Schrift eine gute Medizin gegen die ungeheure Einbildung und Selbstüberschätzung mancher junger Komponisten, für die, welche sich für sakrosankt halten, für die, welche keine Kritik vertragen (aus Minderwertigkeitsgefühl, das sich der Außenwelt gegenüber als Megalomanie gibt), für die, welche jede Kritik analysieren, für die, welche überall Feinde wittern, für die, welche mit den Kritikern rechten und überhaupt immer alles besser wissen. Eine feine Lektüre.

25 JAHRE NEUE MUSIK. JAHRBUCH 1926 DER UNIVERSAL-EDITION. *Herausgegeb. v. Hans Heinsheimer und Paul Stefan. Univ. Ed.*

Ein Vierteljahrhundert hat dieser Verlag in großzügiger Weise, alles, was neu war, an sich gezogen und im Verlauf der Jahre durch Ankauf großer Verlagshäuser eine beträchtliche Erweiterung des Materials erzielt. Neben Mahler und Schönberg sind in den letzten Jahren die Jungen und Jüngsten Europas und Amerikas hinzugekommen, der Verlag ist fast zur Zentrale der zeitgenössischen Musik geworden. Im vorliegenden, glänzend ausgestatteten Jahrbuch sind vor allem *die Essays über die Musik der Gegenwart von bleibender Bedeutung*, sie sind mit Vorsicht ausgewählt, und Namen, wie Schönberg, Mersmann, Křenek, Bekker, Weissmann, Hörth, Bie, Stefan, Altmann nebst vielen andern bieten

die Gewähr für das Niveau des Bandes. Wertvolle Statistiken ergänzen, feine Zeichnungen C. *Hausers* verschönern das originelle Werk.

MAX BROD: LEOŠ JANÁČEK. *Wiener Philharmonischer Verlag, Wien.*

Daß der Romanschriftsteller Brod über hundert Lieder komponiert hat, wird nur wenigen bekannt sein. Daß er zu den Entdeckern gehört, wird durch diese Schrift weiteren Kreisen klar. Jedenfalls ist Brod der erste gewesen, der die wesentliche Bedeutung Janáčeks erkannt hat, dessen Ruf erst elf Jahre nach der Uraufführung der „Jenufa" allmählich durchsickert. Der Grundzug des Buches steht wohl im Zeichen flammender Liebe zum Werke des Musikers, die Qualitäten werden mit dichterischen Dithyramben gefeiert, mit Leidenschaft und aus unmittelbarster Impression. Doch ist die Überschau des Lebenswerkes mit peinlicher Sorgfalt niedergeschrieben.

RICHARD STRAUSS, BRIEFWECHSEL MIT H. v. HOFMANNSTHAL. *Verlag P. Zsolnay, Wien.*

Es war ein kluges Unternehmen von Dr. Franz Strauß diesen Briefwechsel, der uns über die Entstehungsgeschichte der Opern authentischen Aufschluß gibt, drucken zu lassen. Die gemeinsame Arbeit, der Anteil des Einzelnen, wird durch die temperamentvoll liebenswürdigen, von feinster Kultur zeugenden Briefe beleuchtet. Viele dramaturgische Erkenntnisse und Hintergründe mancher musikalischen Stelle werden deutlich sichtbar. Außerdem ist das Buch ein bescheidenes Parergon zur „Domestica" und zugleich zum „Intermezzo". Ein Stück Alltag.

LUDWIG SCHEMANN: CHERUBINI. *Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.* Das umfangreiche Buch ist trotz seiner Dimensionen plastisch in der Gestaltung und klar in der Definition des Persönlichkeitsstils des Meisters. Ch., der durch seine Zwischenstellung zwischen Neapolitanern und Gluckisten ganz interessant war und als Mensch als wahrer Kosmopolit von sich reden machte, ist uns heute als einer der wenigen Italiener mit nordischer Blutmischung nicht unsympathisch. Die große Spanne seines Lebens veranschaulicht am besten die Galerie seiner Freunde, die bei Haydn und Beethoven begann und über Auber, Meyerbeer, Rossini, Weber, Mendelssohn zu Chopin, noch Liszt, Berlioz und Wagner umfaßte. Ein Hauptverdienst Schemanns, alle diese Fäden aufgedeckt zu haben. Ist es aber unbedingt notwendig, daß immer dicke Wälzer zur Erfassung auch unproblematischer Persönlichkeiten geschrieben werden? Läßt sich nicht das Gleiche in einem dünnen, aber ideenreichen Buche geben?

MINIATURE ESSAYS, J. & W. Chester, London.

ARTHUR HONEGGER; GABRIEL GROVLEZ; FRANCESCO SANTOLIQUIDO.

KARL BLESSINGER: GRUNDZÜGE DER MUSIKALISCHEN FORMENLEHRE. (*Musikal. Volksbücher, Herausg. v. A. Spemann und H. Holle, Engelhorns Nachf. Stuttgart.*)

Zur Überraschung wird hier wohl zum erstenmale eine genetische Formenlehre gegeben, also eine entwicklungsgeschichtliche Betrachtung auf kultureller Grundlage, statt der bisherigen Untersuchung fertiger Formen. Sehr interessant ist das Kapitel über die „Fuge", wo Blessinger: Entwicklungs-, Episoden-, Mosaik- und Steigerungsfugen unterscheidet und diese Aufstellung gut begründet. Über die Formen der Romantik ist in knappen, aufschlußreichen Sätzen noch nie so viel gesagt worden (Thematik, Dynamik, Tonalität und Form). Auch für den gebildeten Laien ein anregendes, wichtiges Buch.

ALMANACH DER DEUTSCHEN MUSIKBÜCHEREI 1926. *Herausgeg. v. Gustav Bosse. G. Bosse-Verlag, Regensburg.*

Der Almanach ist heuer besonders reichhaltig ausgefallen und trägt außergewöhnliches Gepräge durch die Gruppierung des Stoffes um das Thema: *„Wiener Musik"*, das von reizvollen Blickpunkten aus von verschiedenen Schriftstellern betrachtet wird. Zudem kommen noch u. a. Musikalische Märchen und Novellen und treffliche Illustrationen von Wildermann. Es ist ein Vergnügen in dem bibliophilen Bande zu blättern, der jedem Abwechslung und Anregung, manchem auch Wissen bringt: Ein Almanach, wie er sein soll. Nur eines vermißt man, die Wiener Musik der Gegenwart. Wohin ist sie wohl verschwunden?

ROLF CUNZ: DEUTSCHES MUSIKJAHRBUCH. Bd. II., III. *Verlag Th. Reismann, Essen.*

Ein Sammelband, mit den Abteilungen: *Polemisches, Rüstzeug, Theater und Tanz, Mono- und Biographisches und ein kritischer Teil.* Der Mannigfaltigkeit

des Gebotenen entspricht nicht immer der innere Wert, trotzdem meist bekannte Schriftsteller das Buch geschrieben haben. Es kommt sogar dazu, daß Meinungen eines Aufsatzes von einem Artikel anderer Herkunft widerlegt werden. Also eine unsystematische Anlage, trotz der scheinbar guten Gliederung. Der Standpunkt „deutsch" und „undeutsch", den Pfannenstiel auf fast dreißig Seiten zerlegt, bereitet dem Leser viel Zerstreuung. So unernst ist das Thema wohl noch selten behandelt worden.

VEREINIGTER MUSIKERKALENDER HESSE-STERN. *48. Jahrg. 1926. W. Hesse Verlag, Berlin.* Ein Handbuch, zu dem es kein Gegenstück gibt. In drei Bänden mit etwa 1500 Seiten Umfang wird u. a. über das Musikleben von 450 Städten berichtet, über Musikverleger, Konzertdirektionen, Zeitschriften etc. Neu hinzugekommen ist Italien, Griechenland und Palästina. Das Verzeichnis der Künstler und Pädagogen enthält viele Tausende von Namen. Der Kalender ist tatsächlich unentbehrlich geworden für jeden Musiker und Musikfreund.

*

W. A. MOZART, FIGAROS HOCHZEIT. Nach dem in der Preuß. Staatsbibliothek in Berlin befindlichen Autograph revidiert und mit Einführung versehen von *Hermann Abert* (No. 916 von Eulenburgs kleiner Partitur-Ausgabe; Verlag von Ernst Eulenburg in Leipzig). Seiner revidierten Ausgabe der Zauberflöte hat nun *Hermann Abert*, der berufenste Mozart-Revisor, „Die Hochzeit des Figaro" in der weltbekannten kleinen gelben Partiturensammlung folgen lassen. Das Verdienst des Herausgebers und des Verlages ist dabei außerordentlich. Mit dieser Veröffentlichung wird nun endlich auch weiteren Kreisen die bedeutendste komische Oper des 18. Jahrhunderts, ja die bedeutendste überhaupt, leicht zugänglich gemacht. Die ausgezeichnete Einleitung Aberts bietet Geschichtliches und Ästhetisches und zeigt nicht zuletzt auch wichtige formale Dinge auf: Wie neuerdings an Händels Opern Ähnliches versucht worden ist, so weist Abert in Figaros Hochzeit eine erstaunliche Tonarten-Symmetrie im kleinen und großen nach; auch sagt er mancherlei Treffendes über die Orchesterbehandlung. Endlich gibt es sogar noch im Revisionsbericht, der nicht weniger als 11 Seiten umfaßt, allerhand kleine Überraschungen. Nicht nur der Kapellmeister, sondern auch der Musiker und Musikstudierende, wie jeder ernste Musikfreund müßte die Partitur von Figaros Hochzeit kennen; von allen bisher erschienenen ist die vorliegende als die vollkommenste anzusehen. —*u*—

„DIE MACHT DES SCHICKSALS."

Eine vergessene Oper von Verdi.

Für die deutsche Bühne bearbeitet von FRANZ WERFEL.

Die Musik: ein einziger reich und rein strömender Tonquell. Die Handlung an sich: Kolportage-Roman, dem überdies noch alle Kunstgerechtigkeit im theatralischen Aufbau abgeht. Man stelle sich vor: Im Begriffe, Leonore, die schöne Tochter eines Marquese von Calatrava, zu entführen, erschießt der fluchbeladene Mestize Alvaro ihren Vater durch unglücklichen Zufall. Da ihr Bruder Carlos die Schwester für mitschuldig ansieht, verfolgt er die Liebenden, die ihre Spuren gegenseitig selbst verloren haben, um Rache zu üben. Leonore geht, als Mann verkleidet, in ein Kloster und erhält vom Prior eine einsame Einsiedelei als Zufluchtstätte angewiesen; Alvaro und Carlos ziehen, ohne sich zu kennen, in den Krieg und schließen unter anderen Namen Freundschaft. Verwundet und wieder genesen, zieht sich auch Alvaro ins Kloster zurück, ins gleiche, bei dessen Einsiedelei Leonore das Amt des Klausners versieht. Carlos erkundet seinen Aufenthalt, wird im Zweikampfe mit ihm tödlich verletzt, und Leonore folgt ihm vor Schreck in den Tod nach. Alvaro ist mit Recht untröstlich über diese furchtbaren Ereignisse.

Als Verdi 1868 das Stück den Mailändern vorspielen ließ, glaubte er, ihnen die düsteren Szenen durch Einfügung einiger heiteren etwas mundgerechter machen zu müssen. Ein solcher Aufputz besteht merkwürdigerweise auch in einer Kapuzinerpredigt, die ein Mönch im Feldlager nach Schillerschen Worten hält. Der neue Übersetzer der Oper, dessen Begeisterung für Verdi man schon

einen nach diesem benannten Roman verdankt, hat sich im ganzen darauf beschränkt, das Buch Piaves unter fast völliger Beibehaltung der Handlung von neuem frei zu übertragen. Eine Bearbeitung, die literarischen Ansprüchen völlig Genüge leisten könnte, die also unbarmherzig in das Räderwerk der Ereignisse eingreifen würde, wäre ohne Gewaltakte gegen den Tondichter wohl undenkbar. Die verschiedenen Versuche an anderen Opern — es sei nur an die leidige „Euryanthe" erinnert — sind immer glänzend vorbeigelungen. Werfel verteidigt nun die Textbuch-Kolportage der „Macht des Schicksals" bis zu einem gewissen Grade selbst. Sein Rettungsversuch läuft aber im Grunde auch auf einen Lobpreis der Verdischen Musik hinaus, die auch die unmöglichsten Situationen und Zusammenhänge durch ihre innere Kraft vergessen macht und verklärt. Aber als dichterische Leistung — vom Gang der Handlung abgesehen — verdient die Übertragung hohe Anerkennung: statt einer wörtlichen Übersetzung der ziemlich poesielosen italienischen Urfassung hat Werfel eine Bearbeitung geliefert, die wohl dem Sinne der Szenen voll gerecht wird, aber mit dem Worte künstlerisch frei schaltet und waltet. So weht nun besonders durch die vielen ariosen Stellen der Atem des echten Dichters. Inwieweit dieses auch die Anforderungen, die rein gesanglich zu stellen sind, erfüllt hat, diese Frage sei vertagt, bis der im Verlage von G. Ricordi und Co. zu erwartende Klavierauszug erschienen ist. Im ganzen aber darf man sich der Hoffnung hingeben, daß die Oper, die musikalisch ein freudig-kraftvolles Bekenntnis zur Melodie darstellt und zum Kostbarsten, Ergreifendsten, Ehabensten aus Verdis Feder gehört, nun trotz der Unmöglichkeit der Vorgänge der deutschen Bühne endgültig gewonnen ist. Das sollte eigentlich der Fall sein, wo beispielsweise ein Werk wie „Der Troubadour", dessen Buch nicht viel höher zu bewerten ist und dessen Musik natürlich nicht an „Die Macht des Schicksals" hinanreicht, viel weniger lebensfähig sein müßte.

Der Erfolg der Dresdener Uraufführung der neuen Bearbeitung war geradezu beispiellos, obgleich der größte Chor-Schlager des Werkes, ein Rataplan-Lied, auf Wunsch des Übersetzers gestrichen war und obgleich einzelne Stellen durch die Schuld des einen oder andern Solosängers des letzten Leichtflusses ermangelten. In den ersten Rollen waren Kräfte wie Tino Pattiera (Alvaro), Robert Burg (Carlos) und Meta Seinemeyer (Leonore) — diese in jeder Hinsicht am überzeugendsten — beschäftigt. Unvergleichlich spielte das Orchester unter Buschs mitreißender Leitung. Für die umsichtige Spielleitung zeichnete Mora. Am Schlusse des Abends bereitete man dem anwesenden Übersetzer und seinen Helfern endlose Ovationen. *M. U.*

DRUCKFEHLERBERICHTIGUNG. Diese fast ständige Rubrik unserer Zeitschrift muß heute wieder eingeschaltet werden. Im *Klavierheft I* haben in Prof. Dr. H. *Rietsch's* Aufsatz *„Deutsche Klaviermusik von Haydn bis Reger"* in den beiden ersten Sätzen einige Worte korrigiert zu werden: Ein weites Gebiet, aber doch . . . Klassiker . . . Romantik.

Redaktionsschluss: 15. April.

ERSTES AUFTAKT-SONDERHEFT

Klaviermusik I.

Dr Adolf Aber (Leipzig): Alte Klaviermusik.
Univ.-Prof. Dr. Heinrich Rietsch (Prag): Deutsche Klaviermusik von Haydn bis Reger.
Dr. Paul Amadeus Pisk (Wien): Impressionismus in der Klaviermusik.
Dr. Leonhard Deutsch (Wien): Die Klavierkomposition in Mitteleuropa seit dem Weltkrieg.
H. H. Stuckenschmidt (Berlin): Der neue Klaviervirtuose.

ADRESSTAFEL

***Prof. Romeo Finke**
Direktor der d. Akademie für Musik u. darst. Kunst
Prag VII., Schnellgasse 16.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
Prag-Weinberge,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

Gesangs- und Opernschule
***K. Wallerstein**
Prag II., Grube (V jámě) 5.
Telephon 8958/VIII.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.
Klavier, Gitarre, Violine, Mandoline.

Pauly Actardjieff-Seidel
Absolventin d. Meisterklasse Ansorge
Konzertpianistin, Unterricht,
Bratislava, Andreasgasse 19.

***Hugo Wolf**
Prag I., Joachimsgasse 4.
Violine, Klavier, Kammermusik, Method., Musik. Erziehungslehre.

Helene Ružička-Jampehles
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin.
Prag II., Žitná 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 6.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Wassergasse 15/III.
Telephon 340-II,

Gisa Kettner
Pianistin
Prag V., Saazergasse 55.

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Frau
Anna Finke-Spengler
Klavierpädagogin.
Prag V., Niklasstrasse 19.

Erich Wachtel
absolv. Musikakademiker, Zemlinsky- u. Finke-Schüler.
Theorie, Kompos. Korrepet.
Prag II., Revoluční 4.

***Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
Prag VII., Schnellova 19.

Melanie Bauer
Konzert-Violinistin, Unterricht, Violine, Klavier.
Prag VII., Na výšinách 18.

***Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen
Komposition u. Klavierspiel
Prag, Niklasstrasse 19.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

***Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 39.

Erwin Schulhoff
Konzertpianist, Klavier, Komposition, Instrumentation
Prag II., Ve Smečkách 24.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

***A. Nowakowski**
Organist im Stift Emaus, Prag II.-320.-Orgel, Konzert, Unterricht im Klavierspiel, Harmonielehre, Kontrapunkt.

K. B. Jirák,
Prof. am Staatskonservatorium, erteilt Unterricht in Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre und Komposition. In tschech., deutscher, franz., engl. u. italienischer Sprache. Schriftliche Anmeldung notwendig.
Prag-Strašnice 420.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht,
Prag VII., Letohradská 1212.

Georg Actardjieff
Absolvent der Meisterklasse Marteau
Konzert-Violinist, Unterricht
Bratislava, Andreasgasse 19.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Heřmanova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

Frau Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepition
Prag I., Kolkovna 8.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Die mit * Bezeichneten gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an.

DER AUFTAKT

MUSIKBLÄTTER FÜR DIE TSCHECHOSLOWAKISCHE REPUBLIK
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VI. JAHRGANG 1926. HEFT 5—6

FREISCHÜTZ-PARODIEN

VON Dr. HILDA SCHULHOF, PRAG

Im Gefolge des aufsehenerregenden Werkes tritt die Parodie, die Travestie, die Satire auf. Das Neue, für die Andersgewohnten häßliches Entlein, erweckt bei seinem Auftreten Spott, Abneigung, Karikatur Webers romantische Oper und ihr Riesenerfolg in Berlin 1821, in Wien 1822, wirkte auch in dieser Weise. Ihre wachsende Beliebtheit und Popularisierung rief dann die zweite Schicht der Parodie hervor: das Witzspiel mit dem schon bekannten Gegenstand und die satirische Travestie als gesunde Abwehr des Erstarrenden.

Schon 1822 erschien „*Der Freischütz oder Staberl in der Löwengrube*". Englische Travestien kamen in London heraus. „*Alles à la Freischütz*" hieß eine Münchner Lokalposse aus dem Jahre 1825. Und aus späterer Zeit existiert sogar ein „*Freischütz in Kamerun*"; ja ein spanisches Stück gab es, das Webers Werk und den Don Juan zugleich parodierte.

Unwillkürlich entdeckt der Haß wirkliche oder vermutliche Schwächen wie die Bosheit bewußt nach ihnen sucht. Der ehrliche Satiriker ist das enfant terrible unter den Schriftstellern. Wie dieses gequält, herausgefordert, bekämpft auch er seinen Feind mit der Waffe der unangenehmen Aufrichtigkeit, durch Aufdecken seiner Fehler und Eigenheiten: die Rache des Machtlosen, Leidenden. — In diesem Verhältnis stand *Grillparzer* zum neuen romantischen Musikdrama. In einem kritischen Aufsatz hatte er seiner Abneigung gegen Webers Musik und das Buch von Fr. Kind ernsthaften Ausdruck verliehen. In einer Satire „*Der wilde Jäger*" befreite er sich spottend vom Ärger über den neuen, seiner Ansicht nach verderbten Kunstgeschmack. Die Satire bildet die Wolfschluchtszene nach, die auch andere Kritiker wenig günstig aufnahmen; so *E. T. A. Hoffmann*, der das Hauptverdienst daran dem Maschinisten zuschrieb. Grillparzer karikiert die Handlung, indem er ihre Eigenart auf das Äußerste übertreibt, die Geschehnisse ins possenhaft Unwahrscheinliche, Unmögliche steigert: Undurchdringliche Finsternis herrscht auf der Bühne. Donner rollt während des ganzen Spiels. „Vierzig Violons streichen in Unisono unaufhörlich, zwanzig Pauken sekundieren." Zehn wilde Stiere laufen über die Bühne. Es wird mit geladenen Gewehren aufs Publikum gezielt, zum Schlusse kracht die Galerie zusammen, und hinter der Kulisse bricht Feuer aus. Die wenigen Worte der Szene, die Teufelsbeschwörung durch den wilden Jäger sind ein komischer Extrakt, eine konzentrierte Lösung des Schauerdramas. Hölle, Teufel, Mord, Selbstmord, Verdammung werden von der Karikatur des berühmten Bösewichts im Handumdrehen erledigt. Indem die Satire sich an einer Stelle dem Kasperlstück nähert, erniedrigt sie das verspottete Werk vollends und wirft es zum Leblosen.

Weniger der Musik als dem Drama gilt eine anonyme Farce „*Samiel oder die Wunderpille*. (Parodie des Freischützen). Mit Beibehaltung der gesamten Musik von Carl Maria von Weber." Quedlinburg und Leipzig 1824. Dieser Scherz verwandelt das Wald- und Jagdmilieu in die Enge einer kleinstädtischen Apothekerwirtschaft. Max ist Lehrling, Caspar Provisor bei Herrn Salbe, dem Vater Agathens. An die Stelle des Schusses tritt die Probearbeit: Max soll die Wunderpille herstellen, die alle Krankheiten unfehlbar heilt. Auf Anstiften des bösen Caspar wird sie mit Beihilfe des Pferdearztes Samiel im mitternächtigen Laboratorium zwischen Flaschen, Kisten, Ratten und Mäusen fabriziert. Caspar verschluckt sie irrtümlich und stirbt beinahe. Er wird aus dem Dienst gejagt, Max empfängt Vergebung und Agathens Hand.

Der Witz der literarischen Satire, die sich mit Standessatire verbindet, besteht in der Trivialisierung der Vorgänge, in der Erniedrigung der idealen Charaktere, der schwärmerischen Gefühle. Maxens Liebe gilt nicht zuletzt Agathens Mitgift („Wer kann das liebe Mädchen lassen. — Schön ist sie und hat Geld wie Heu"), und der Apotheke. Und Agathens Sorge um den fernen Geliebten nimmt in der Parodie der berühmten Gebetarie im 2. Akt (Leise, leise, fromme Weise . .) diese Form an:

„O der Böse mit der Röse
Tanzt er jetzt 'ne Ecossaise.
Ich, ich weine hier alleine,
Bei dem dunkeln Lampenscheine."

Max ist Pflasterschmierer, und sein Amt ist auch die Herstellung des bei Molière so beliebten Gesundheitsmittels. — Ännchen ist in der Parodie eine alte Hanne. Aus dem Liede „Kommt ein schlanker Bursch gegangen, blond von Locken oder braun" wird die Erinnerung an eine derbe Berlinische Köchinnenliebschaft zu einem Landwehrmann „klein von Körper und nicht schmal", den ein Jäger ablöst. Auch die Strophen vom Jungfernkranz erfahren eine entsprechende Naturalisierung. — Der Verfasser des Stückes hat eine besondere Freude daran, dem Publikum seine Lieblingsnummern und Gestalten lächerlich zu machen, selbst durch primitivste Mittel, wie banale Reime „Agathen-Braten, Max-Dachs". Es freut ihn offenbar auch, an dem anerkannten erfolgreichen Werke sein Mütchen zu kühlen. Bei alledem aber bedeutet „Samiels Wunderpille" gesunden Widerspruch gegen die idealistischen Verstiegenheiten der Pseudoromantik, der das Textbuch der echt romantischen Meisteroper angehört.

DIE MUSIK DER INKAS

VON UNIV.-PROF. Dr. ROBERT LACH, WIEN

Jeder Kundige auf dem Gebiete der musikalischen Folklore wird es wohl längst schon schmerzlich empfunden haben, daß, während von den Gesängen der heutigen nord- und südamerikanischen Indianervölker Sammlungen oder doch wenigstens über die Musik des einen oder anderen Stammes Monographien bestehen, gerade bezüglich der Musik jener beiden großen indianischen Völker, die es nicht bloß zur Bildung großer Staaten, sondern sogar zu einer eigenen Kultur gebracht haben: des Aztekenvolkes in Nordamerika (Mexiko) einerseits, des alt-

peruanischen Volkes in Südamerika anderseits, noch keinerlei Versuch einer zusammenfassenden Darstellung wenigstens der Reste des Materials an Kunstdenkmälern (bildlichenDarstellungen in Reliefs u. dgl.), der aufgefundenen Musikinstrumente und noch heute auf den Gebieten der ehemaligen Reiche dieser Völker gebräuchlichen Gesänge, die uns wenigstens einige Rückschlüsse auf den Zustand der Musikpflege bei diesen beiden alten indianischen Kulturvölkern ermöglichen würden, unternommen worden ist. Erfreulicherweise hat nun von diesen beiden Desideraten jedes musikalischen Folkloristen wie Folkloristen überhaupt, Ethnographen und Amerikanisten das eine: das auf die Musik der alten Peruaner bezügliche, seine Erfüllung gefunden, insoferne jüngst im Verlage Paul Geuthner in Paris (13, Rue Jacob VI) 1925 ein Werk erschienen ist, das zu dem Prächtigsten und Kostbarsten gehört, was je auf diesem Gebiete geboten worden ist. Es ist dies das Werk: „La musique des Incas" von R(aoul) und M(arg.) d'Harcourt (2 Bände: 1 Bd. Text und 1 Atlas). Für den vergleichenden Musikforscher ist dies Buch von geradezu unschätzbarem Werte: zeigt es uns doch an der Hand einer überaus reichen Sammlung von Melodiebeispielen noch heute gesungener peruanischer Gesänge, daß in der altperuanischen Musik ebenso wie in diesen noch heute gesungenen Weisen das einzig und ausschließlich herrschende Tonsystem das anhemitonischpentatonische gewesen sein muß! Alle diese Gesänge zeigen tonal den gleichen Habitus wie die ostasiatischen (chinesischen, siamesischen u. dgl.) Gesänge oder die der keltischen Völker, so daß wir hiemit also das Vorhandensein einer lückenlos geschlossenen Kette der Stätten des Auftretens der anhemitonischen Pentatonik vom äußersten Osten Asiens über Südamerika bis zum äußersten Westen Europas einerseits, bis zum Nordosten Afrikas anderseits (denn auch hier: in Ägypten, bei den Berbern u. s. w. treffen wir den gleichen tonalen Habitus an) nachgewiesen finden. Das ist nur *ein* Problem aus der überreichen Fülle von Material, die dieses kostbare Werk für den Musikwissenschafter bringt. Aber auch sonst stößt man auf Schritt und Tritt immer wieder auf Neues und Hochinteressantes. So bietet namentlich für den Ethnographen die zweite Abteilung des Textbandes, welche die Feste und Tänze, bei denen die Musik eine große Rolle spielt, behandelt, viel Interessantes, ebenso das 5. Kapitel der 3. Abteilung, in dem die poetischen Texte der peruanischen Gesänge charakterisiert werden, weiters das 6. Kapitel, das ein anschauliches Bild der gesellschaftlichen Stellung der Musiker (sie waren in einer eigenen Kaste vereinigt), sowie der Musikausübung gibt. Sind die eben erwähnten Partien des Werkes für den Ethnographen von besonderem Interesse, so sind anderseits für den Musikwissenschafter von höchster Bedeutung die erste Abteilung, die eine eingehende Darstellung und Beschreibung der altperuanischen Musikinstrumente bietet (der als 2. Band beigegebene Atlas mit seinen 39 Tafeln ergänzt diese Beschreibungen durch mustergültige Reproduktionen von Kunstdenkmälern, auf denen Musizierende mit ihren Instrumenten dargestellt sind, sowie durch Abbildungen von Instrumenten, musikalischen Aufführungen, Tänzen u. dgl.), weiters die 3. Abteilung, die in 7 Kapiteln eine eingehende Charakteristik der Tonalität, Melodik und Rhythmik, sowie der verschiedenen musikalischen Kunstformen und -genres der peruanischen Musik: reli-

giöse Gesänge, Totenklagen, Liebesgesänge, Abschiedsgesänge, Hirtenlieder, Tanzlieder, patriotische, Wanderlieder, Tänze mit Gesang und Instrumentalbegleitung u. dgl., und endlich eine Vergleichung der musikalischen Folklore der Andenvölker mit der der übrigen Indianervölker — speziell der nord- und mittelamerikanischen (also der Azteken) einerseits, mit der des spanischen Volksliedes andererseits, bietet, eine Vergleichung, die mit zwingender Beweisführung den Nachweis erbringt, daß einer Beeinflussung oder nachträglichen Überarbeitung des musikalischen Habitus der peruanischen Gesänge durch das spanische Volkslied (wie man anzunehmen etwa in die Versuchung kommen könnte) nicht die Rede sein kann, sondern daß erstere durchaus ihren autochthonen Typus bewahrt haben, wie dies schon in schlagendster Weise durch ihre durchaus anhemitonisch-pentatonische Tonalität und die litaneienartige unermüdliche Wiederholung einer und derselben ganz kurzen Phrase von einigen wenigen Tönen bewiesen wird. Und damit sind wir auch schon bei dem Allerwertvollsten angelangt, was dieses Werk für den Musikwissenschafter, speziell für den vergleichenden Musikforscher, bringt: der in der 4. Abteilung zusammengestellten, überaus reichen Sammlung peruanischer Melodien in musikalischer Notation, einer Sammlung, die alle im Vorstehenden kurz resumierten Erkenntnisse und Wissenstatsachen in ihrer lebendigen Verkörperung in den Gesängen selbst dem fachkundigen Leser ad oculos demonstriert und durch eine im 8. Kapitel dieses letzten Abschnittes enthaltene Darstellung der in der peruanischen Musik zu bemerkenden Ansätze zu Mehrstimmigkeit und Harmonie ergänzt wird. So bietet uns das Werk der beiden französischen Forscher ein lebensfrisches und farbenprächtiges Gemälde der altperuanischen Musikübung, und wir müssen den Autoren wie dem Verleger dankbar sein, daß sie unsere wissenschaftliche Literatur um ein Werk bereichert haben, das in gleicher Weise für den Ethnographen wie für den Amerikanisten und Musikwissenschafter von höchstem Wert und grundlegender Wichtigkeit ist.

TURANDOT

VON PUCCINI

Uraufführung in der Skala am 25. April.

Nach mindestens fünfmaliger Verschiebung, wohl durch Toscaninis Unzufriedenheit mit dem Stande der Vorarbeiten, bei seinem verspäteten Eintreffen aus Amerika verursacht, ist nun die musikalische Sensation dieses Jahres, die Uraufführung von Puccinis letzter Oper in der Mailänder Scala, vorüber. Der Tonsetzer soll einmal den Vorschlag der Vertonung eines Buches, in dessen Mittelpunkte Katharina II. stand, etwa mit dem Bemerken abgelehnt haben, ihm liege die musikalische Einkleidung von Opernheroinen großen Stiles nicht. Und nun steht doch ein Weib, so hart und grausam wie kein zweites in der ganzen Märchenliteratur, im Mittelpunkte des Geschehens. Aber dafür hat er durch Einführung eines anderen weiblichen Wesens seiner künstlerischen Neigung zur hingebenden kleinen Mädchengestalt Genüge tun lassen. Und vielleicht war es, worauf auch die Gattungsbezeichnung „Lyrisches Drama" schließen lassen möchte, von vornherein gar nicht so sehr auf den teilweise

sehr stark dramatischen Einschlag abgesehen. Jenes weibliche Wesen und verschiedene sonstige Abänderungen an der chinesischen Fabel Gozzis lassen die Skizzierung der Handlung, wie sie Puccinis Librettisten G. Adami und R. Simoni gestaltet haben, in aller möglichen Knappheit berechtigt erscheinen.

Wie gerade wieder eins der Opfer Turandots dem Henker verfällt, trifft Timur, ein verjagter Tartarenkönig, dem ein mitfühlendes Mägdlein Liu folgt, seinen unbekannt nach Peking gekommenen Sohn Kalaf. Auch dieser verfällt der dämonischen Schönheit Turandots, trotz flehender Bitten des Vaters und Liu's, trotz der Warnungen des Kaisers Altoum selbst. Ihre mit Gegensätzen und Paradoxen gespickten Rätselfragen beantwortet er unter dramatisch sich steigernden Freudenbezeugungen des Volkes von Peking und unter wachsendem Entsetzen der Kaiserstochter mit der Lösung: Hoffnung, Blut, Turandot. Dennoch verweigert sie dem Fremden die Ehe, dieser gibt sich freiwillig mit der Erklärung nochmals in ihre Hand, zu verzichten und zu sterben, wenn Turandot bis zum nächsten Morgen seinen Namen wisse. Und sie bringt ganz Peking in Bewegung, verbietet den Einwohnern die Nacht den Schlaf, droht alle zu verderben, wenn sie ihr nicht zu seinem Namen verholfen hätten. Gegen Morgen schleppen Häscher Timur und Liu heran. Diese erklärt, allein den Namen zu kennen, verweigert aber, um dem Prinzen Turandots Liebe zu schenken, die Preisgabe, verkündet ihre eigene Liebe zu ihm und gibt sich angesichts drohender Folter selbst den Tod. Man trägt sie fort, und Timur folgt, um selbst den letzten Gang zu tun. (Bis hierher war Puccinis Werk vollständig fertig — auch in der Instrumentation —, als ihm der Tod die Feder entwand, dies vermeldete bei der Uraufführung der Darsteller des Kalaf, und hier sank der Vorhang. Bei den folgenden Vorstellungen wird der von Alfano nach Skizzen von Puccini ergänzte Schluß — ein längeres Duett zwischen Turandot und Kalaf, der schließlich doch ihre Liebe gewinnt, und ein kurzes Finale — mit aufgeführt werden).

Fragen wir nicht, was in dem so zurechtgemachten Buche selbst noch für ein Märchen zu unwahrscheinlich dünke, sondern wenden wir uns lieber den musikalischen Werten der Oper zu. (Klavierauszug bei G. Ricordi & Co.) Da ist denn vor allem etwas sehr Überraschendes festzustellen: Der Tonsetzer hat hier etwas geschaffen, das sich mit seiner starken Betonung der Chöre der „großen Oper" erheblich nähert. Aber die Chöre sind meist elementare Würfe von solcher Bedeutung, daß man diese Hinwendung keinesfalls bedauert. Sie sind überhaupt das große Plus des Ganzen, und dagegen treten selbst die hauptsächlichsten Einzelrollen, so dramatisch die der Turandot, so effektvoll die des Kalaf, so minnig im Sinne früherer Mädchengestalten die Liu musikalisch gezeichnet ist, ziemlich zurück. So wird man annehmen dürfen, daß die letzte Oper Puccinis aus ganz anderem Grunde als seine bekanntesten zum Standwerke der Bühnen werden wird. Nur nebenbei, daß sich der Tondichter in dieser „Turandot" gelegentlich auch harmonischer Mittel bedient hat, die weder in seinem Harmoniebuche noch in einer seiner früheren Opern stehen. Von den groß und stolz angelegten Chören abgesehen, ist jedoch seine Ausdruckstechnik (melodisch, leitmotivisch usw.) etwa die gleiche wie früher geblieben. Erwähnenswert vielleicht noch die Bevorzugung des Marsch- und überhaupt des geraden Taktes, sowie charakteristischer pri-

mitiver Motive in den Volksszenen, Dinge, die für die Situationsschilderung unerläßlich waren.

Eine großartige Wiedergabe, musikalisch unter Toscanini unheimlich virtuos und schlagkräftig, gab ein kaum übertreffliches Bild der Partitur. Unbeschreiblich die gelegentlich elementare Wucht der Chöre, besonders glänzend die Rollen des Kalaf und der Turandot mit Michele Fleta und Rosa Raisa besetzt. Das Spiel unter G. Forzanos Betreuung höchst lebendig, vielfach wohl für unsern Geschmack etwas zu sehr pointiert theatralisch, trotzdem gelegentlich äußerst fortreißend. — Die verschiedenen Bühnenbilder und die Kostüme in verschwenderische Pracht getaucht. Der Erfolg war natürlich stark. Die Skala hatte ihren großen Tag.

M. U.

BARABAU

VON VITTORIO RIETI

Uraufführung im Reußischen Theater in Gera.

In „Barabau", einem Tanzspiel (mit Chören) bekundet *Vittorio Rieti* die Liebe zur musikalischen Ironie und Groteske, die er schon in seinem unlängst in Venedig aufgeführten Streichquartett bewiesen hat, an passender Stelle und auch in wesentlich mehr angemessener Weise. Zwar könnte man den Anfang der von einem, namens Kochnitzky erfundenen Handlung für eine harmlos volkstümliche Angelegenheit halten, aber der Schluß läßt keinen Zweifel darüber, daß die ganze Sache von vornherein grotesk und parodistisch aufzufassen ist und von den Beteiligten in dieser Weise auch richtig aufgefaßt worden war.

Die Handlung ist noch einfacher gestaltet, als für eine Pantomime notwendig: Ein Sergeant zieht bei der Werbung um die schöne Tochter des reichen Bauern Barabau zugunsten eines Bauernburschen den kürzeren und rächt sich, indem er den schönen Kohlgarten Barabaus von seinen Soldaten verwüsten läßt. Bei der daraus entstehenden Prügelei zwischen Bauern, Soldaten und Barabau trifft diesen der Schlag; er wird im Trauerzug zur Kirche getragen, worauf ihm der Chor auf die sinnreiche Frage „Barabau, wozu denn tot sein?" eine lange parodistische Elegie-Motette singt. Und Barabau tut ihm den Gefallen, nur scheintot gewesen zu sein, was die Ursache zu einem freudigen Schlußchor abgibt.

In der Musik sind die meisten angewandten Tonformen aufs lustigste parodiert, und zwar ist das meist durch die absichtliche Benutzung trivialster Melodik und Rhythmik geschehen. Man könnte dabei an Strawinskys Bühnenmusiken denken — doch ist Rietis Tonsprache im allgemeinen viel primitiver, und das gewiß mit Bewußtsein. Als Mitternachtspuk ließ man sich das ganze Stück gefallen, zumal da es unter Leitung von *Albert Bittner* (Musik), *Yvonne Georgi* (Tänze) und *Karl Jordan* (Spiel) in *Hans Blankes* angemessenem Bühnenrahmen sehr nett herausgebracht wurde. Die Zuschauer gingen in bester Stimmung auf den Spaß ein.

Dem Tanzspiel waren zwei örtliche Erstaufführungen in gleich guter Wiedergabe vorausgegangen: *Strawinskys* Buffo-Oper „*Mavra*" und *Hindemiths* „*Nusch-Nuschi*"-Tänze.

—ng—.

DER PROTAGONIST

EIN AKT-OPER VON GEORG KAISER. MUSIK VON KURT WEILL

Uraufführung in der *Dresdener Staatsoper*.

Ein „Bajazzo"-Akt aus den Tagen Shakespeares vom Blickpunkte modernster Autoren. Die Handlung in schöner, wenn auch im Grunde unmusikalischer Prosa geformt: Der „Protagonist" einer Wandertruppe, ein „Prominenter" im heutigen Theatersinne, will mit seinen Leuten in einem Landgasthofe auftreten. In seiner Begleitung befindet sich auch seine Schwester, sie, die ihm für eine Art Schutzgeist gilt: Immer schon hat er ihrer Gegenwart bedurft, sie ist ihm Inbegriff der Reinheit und Wahrheit, sie nur vermag dem Schauspieler das Wechselspiel zwischen Schein und Sein erträglich zu machen. Aber heimlicherweise ist ihnen der Geliebte der Schwester gefolgt. Nach der Probe einer pantomimischen Eifersuchtskomödie, die ein Herzog vorgeführt wünscht, hält die Schwester den Augenblick zum Geständnis ihres Glückes für geeignet. Mitten hinein kommt der neue Befehl des Herzogs, wegen Anwesenheit eines Bischofs keine Komödie, sondern eine ernste Pantomime zu spielen. Es wird von neuem geprobt, und das gleiche Stück ins Tragische verkehrt. Aber der Protagonist, von der Wahrheit im Gemüt zutiefst getroffen, vermag den Schein des Theaters nicht mehr von der Wirklichkeit zu unterscheiden und tötet seine Schwester, die ihm mit der Bekräftigung ihres Glückes nochmals ins Spiel hineingeplatzt ist.

Der Akt wird also durch die „diffizile" Psychologie aus dem Bereiche des „Verismo" ins „Literarische" gehoben; das Bedenkliche daran ist freilich, daß der Chronist die Gänsefüßchen beim Worte „literarisch" nicht vergessen darf.

Kurt Weill, Busonis junger Schüler und Freund, von dem schon hie und da ein Werk bei Musikfesten und anderwärts aus der Taufe gehoben worden ist, erweist sich in seiner Musik (Klav.-Ausz. in der Universal-Edition, Wien) zu dem Akte als ein erster Könner modernster Richtung. Sonderbar, wie sich darin echte musikalische mit konstruktiven Bestandteilen verbinden. Beängstigend geradezu die Virtuosität, womit der erst 25jährige die Technik in jeder Richtung beherrscht: in rhythmischer (atonal-), melodischer und harmonischer, wie rein instrumentaler Beziehung. Für alle Situationen findet er immer das (von seinem modernen) Standpunkte aus Richtigste und Charakteristischste, bevorzugt zwar die von ihm glänzend gemeisterte Polyphonie, weiß aber besonders an Stellen der Untermalung der Liebe zum Verlobten oder zum Bruder rein lyrische Töne zu geruhiger (wenn auch modernster) Homophonie zu finden, weiß seine musikalische Empfindung gelegentlich bis zu höchster Emphase und Ekstase emporzutreiben. Ob man mit der Art seiner Mittel grundsätzlich einverstanden sei, ist eine andere Frage. (Der Berichterstatter ist das keineswegs). Ebenso, ob der Tonsetzer auch ein Schöpfer eigenster Prägung sei. Vorläufig wenigstens scheint uns seine Komponiervirtuosität die Originalität zu überflügeln, ja niederzudrücken. Aber wie man sich auch zu seiner Leistung von seinem besonderen Musikbekenntnis aus stelle — es handelt sich in erster Linie um ein ausgezeichnet gekonntes musikalisches Werk, das verdient hat, zur Diskussion gestellt zu werden.

Die Wiedergabe ist besonders für die Sänger äußerst schwer. Außerordentlicher Fleiß der Solisten (voran Tauber in der Titelrolle und die

Stünzner als Schwester) und Fritz Busch brachten eine glanzvolle Uraufführung zustande. Das Bühnenbild Makukes war zweckentsprechend. Der Erfolg war groß, wurde aber durch einige Übungen auf Hausschlüsseln unterbrochen. U.

LEONCE UND LENA

VON VIKTOR MERZ

Musik zu dem Georg Büchner'schen Lustspiel.

Uraufführung an den vereinigten deutschen Stadttheatern in Brünn*).

Nach langem Warten und vielem Zögern hat sich die deutsche Theaterleitung zur Erstaufführung eines auch heute noch sehr zugkräftigen und wirkungsvollen, vor mehr als einem halben Jahrhundert entstandenen Lustspiel „Leonce und Lena" des leider früh verstorbenen Bühnendichters G. Büchner entschlossen, zu dem der Brünner Komponist Viktor Merz eine Musik für Kammerorchester geschrieben hat. So gern ich bei dem, das Treiben an den deutschen Fürstenhöfen köstlich persiflierenden und nicht nur damals sondern auch heute noch aktuellen, mutig geschriebenen Lustspiel verweilen möchte, so muß ich dennoch das bereits auf vielen Bühnen gespielte, jüngst sogar durch J. Weismann als Oper vertonte Werk Büchner's als bekannt voraussetzen und mich auf den Bericht beschränken, wie sich Merz dem Scherz und Ernst, der Groteske und den überquellenden Liebesseufzern Leonce's und Lena's musikalisch angepaßt hat. Wenn ich auch überzeugt bin, daß mit Ausnahme eines Tanzliedchens Büchner's Lustspiel ebenso gut auch für sich allein vor dem Publikum bestehen kann, ja alles Reizes dann entkleidet wird, wenn es — wie z. B. bei Weismann als musikalisches Lustspiel durchkomponiert wird, so kann nicht geleugnet werden, daß es Merz vortrefflich verstanden hat, mit seiner Musik — die ich zu den ersten wirklich beachtenswerten und reifen Äußerungen seiner zweifellos starken musikalischen Begabung zähle, erheblich dazu beizutragen, die Wirkungen des Stückes zu heben bezw. zu unterstreichen. Was Büchner in seinen Bildern andeutete, oft nur unausgesprochen ahnen ließ, das setzte Merz in feinsinniger Weise in Musik fort und schuf auf diese Weise eine Kongruenz zwischen Wort und Ton, wie sie nur selten bei Schauspielmusiken zu begegnen ist. In den Bereich des Grotesken führt gleich die langausgesponnene Einleitungsmusik, deren Höhepunkt, ein musikalisch interessant gestalteter grotesker Marsch, auf das 1. Bild des Büchner'schen Stückes vorbereitet. Ein geistvoll fugierter „O du lieber Augustin" überschüttet die Zuhörer mit Humor und Laune und kann als geistreiches Pendant zu dem köstlich verzerrten „Heil dir im Siegerkranz" gelten, das einem späteren Bild (als der König sein Volk um sich versammelte) nachgestellt ist. Hier ist Merz in seinem eigentlichen Bereich und schafft Musik, zu der ihn seine Natur und seine musikalische Begabung spontan veranlaßt hat. In dieser Welt ist er zuhause und schafft wahrhaft originell, wahrhaft persönlich. Aber auch im Nachzeichnen von Naturstimmungen, in melodramatischer Begleitung ausdrucksvoller Text-

*) Durch Raummangel verspätet.

stellen und in der Wiedergabe von Liebesempfinden zeigt sich Merz als durchaus gediegener Musiker, und Stücke, wie eine Bühnenmusik zu Anfang des Stückes und die erste Nachtmusik können als wirklich gelungen angesprochen werden. Allerdings wird hier sein Persönlichkeitsausdruck durch impressionistische Einflüsse gebeugt, indem gerade jene Stellen, die am tiefsten schürfen, von neuromantischem Hauch berührt sind. Daß diese Worte nicht im Sinne eines Tadels gewertet werden sollen, ist selbstverständlich; es soll durch sie nur darauf hingewiesen werden, daß des Komponisten Stärke im leichteren, humorvollen Genre gelegen ist, und daß in ihm zwei Richtungen kämpfen, von denen der ersteren unbedingt der Vorzug einzuräumen ist. Der Erfolg des Stückes war ein ehrlicher, durchschlagender.

Bruno Weigl.

DER DIEB DES GLÜCKS

HEITERE OPER VON BERNHARD SCHUSTER

Dortmunder Stadttheater.

Großen Erfolg hatte hier die *Erstaufführung* der heiteren dreiaktigen Oper „*Der Dieb des Glücks*", des bekannten Schelmenspiels für Musik, von *Bernhard Schuster*. Es ist das musizierfrohe Werk eines Könners, nach einem mehr romantischen als komischen Textbuch eigener Arbeit. Ein junger Ritter stiehlt angeblich sein Konterfei, an dessen Stelle er selbst, nach langer Abwesenheit, erscheint und übertölpelt die habgierigen Erben, die ihn schon tot glaubten. Er holt sich sein Glück in der Gestalt einer Jugendgespielin, der einzigen, die an ihn geglaubt und keinen Eigennutz bewiesen hat. Die durchaus nicht leicht, aber flott und frisch gehaltene Partitur, ungefähr in der Besetzung der „Meistersinger", hat einen flüssigen Parlandostil, in den doch auch aparte, geschlossene Formen verwoben sind. Die guten Vorbilder von Wagner und Strauß, die mitunter erkennbar werden, sind selbständig verwertet. Einzelgesänge, Duette, Ensemble- und Chorszenen sind als feine, oft leuchtende oder gar spukhaft wirkende Edelsteine eingefügt. Auf jeden Fall ist die nicht eben reiche, neuere Gattung der Spieloper, die ja bekanntlich viel Nieten, aber wenig Treffer aufweist, hier durch ein wirkungsvolles Werk vermehrt, das sich wohl halten könnte und den besten Eindruck hinterließ. Es war von *Willi Aron* farbenreich und munter in Szene gesetzt, von *Karl Wolfram* lebendig und sicher geleitet. Unser städtisches Orchester, das trotz seiner Überanstrengung hervorragend ist, bewährte sich ebenso wie der recht tüchtige Chor. In den dankbaren Hauptpartien bewährte sich der treffliche Spieltenor *Gutsav Wünsche* und die ausgezeichnete Koloratursoubrette *Julia Köhler*, die uns leider verläßt, um an die Dresdener Staatsbühne zu gehen. Die übrigen Aufgaben waren unterschiedlich verteilt. Der anwesende Komponist, bekanntlich Herausgeber der vortrefflichen Zeitschrift „Die Musik" in Berlin, und die Hauptbeteiligten wurden oftmals gerufen.

Theo Schäfer.

MUSIK IN PARIS

Die Aufführung der jüngsten lyrischen Arbeit Ravels, *L'Enfant et les Sortilèges* (Kind und Geisterspuk) in der Opéra Comique bildete das bedeutsamste Ereignis der Saison. Im Vorjahre bereits war das Werk in Monte Carlo in Szene gegangen, aber Paris verlangte darnach, und die neuen Direktoren der Komischen Oper, Ricou und Masson, die bedachten, daß ein Bühnenleiter nichts zu verlieren hat, wenn er neben seinem Geschäftssinn auch seine künstlerische Ambition sprechen läßt, gaben diesem berechtigten Verlangen nach. Der Stoff stammt von Colette, einer Schriftstellerin, die durch ihre psychologische Schärfe und ihren geschmackvollen Stil in Frankreich eine gewisse Berühmtheit erlangt hat.

Ein Kind — sechs bis sieben Jahre alt — sitzt vor der begonnenen Aufgabe, teilnahmslos, träge. Es kaut am Federstiel, kraut sich den Kopf und singt halblaut vor sich hin. Zur Strafe erhält es trockenes Brot, Zornschreie. Es zerschlägt eine Teekanne, sticht sein Eichhörnchen mit der Feder, zieht die Katze am Schwanz, reißt das Pendel aus der Wanduhr, zerstört das Feuer, zerreißt seine Bilder und beschädigt den Tapetenbehang. Dann sinkt es erschöpft in die Arme eines großen Fauteuils, und der Spuk beginnt. Der Fauteuil entgleitet ihm und fordert einen kleinen Stuhl à la Louis XV. zum Tanze auf; die Uhr schlägt wie toll; die Teekanne führt mit einer Tasse ein englisches Music hall-Zwiegespräch; das Feuer entschlummert in der Asche; von den Tapeten steigen allerlei Hirten und Schäferinnen; eine Prinzessin entschlüpft dem Bilderbuch; die Ziffern der Rechenaufgabe führen einen Höllenreigen auf; das Kind wird von Katzen in den Garten gezogen und erliegt fast der Wut der Tiere, die es so oft gequält. Da empfindet es, von Gewissensbissen gefoltert, plötzlich Reue, wird weich und verbindet einem Eichhörnchen die blutende Wunde. Und die Tiere lassen sich beschwichtigen und führen das Kind sanft in das Haus zurück.

Diese mosaikartigen Geschehnisse untermalt Ravel freskoartig mit leichten, breiten musikalischen Pinselstrichen, so daß die Mannigfaltigkeit seiner Ausdrucksmittel sich in buntem Spiele zeigt. Ein Foxtrott folgt einem altfranzösischen Air, ein klassisches Menuett einem amerikanischen Walzer, ein blendendes Scherzo einem lyrischen Duo in köstlichem freien Kontrapunkt. Das ist die Virtuosität in ihrer Vollendung. Doch das Publikum ist für derlei subtile Kunst noch nicht reif; es läßt noch nicht zu, daß die Musik des Theaters ein, wenn auch noch so diskretes Echo der Music Hall und des Jazz bilde; so hat denn auch am Abend der Première die Zuhörerschaft gegen die ersten Takte des Foxtrotts remonstriert. Das Publikum gibt einem ruhigen Werke nach Art des *Joueur de Viole* von Laparra bei weitem den Vorzug, weil hier ein von der romantischen Kunst hundertfach erprobtes Verfahren streng, ja vielleicht auch geschmackvoll angewendet wird.

André Messager hat in einem Zeitraume von zwei Monaten gleich zwei Operetten herausgebracht, die, wiewohl sie seine reizvolle klassische *Veronique* nicht vergessen machen, doch sehr geschickt sind und geeignet erscheinen, die Überlieferung der französischen komischen Oper wiederaufleben zu lassen: *Monsieur Beaucaire* und *Passionnement*. Sie erinnern an Monsigny, Philidor und Grétry, und man findet in ihnen die geist-

vollsten Proteste gegen die Lässigkeit zeitgenössischer Fabrikanten leichter Musik.

So vegetiert die Bühnenmusik ruhig fort. Dagegen ist es um die Instrumentalmusik weniger gut bestellt. Die großen Vereinigungen kargen mit Neuheiten, und nur Straram und sein glänzendes, aus den besten Pariser Solisten bestehendes Orchester konnten in ihren Konzerten Novitäten bringen, die des Interesses wert waren: *Au Parc Monceau* von P. O. Ferroud, einem Schüler Florent Schmitts, *L'Arche de Noé* von Riéti und *L'Offrande* à *Siva* (Das Sivaopfer) von Claude Belviacourt, einem jungen Rompreislaureaten von großer Zukunft.

Durch den Tod André Gédalges hat die hohe Musikpädagogik einen schweren Schlag erlitten. Gédalge war Professor des Kontrapunkts und der Fuge am Konservatorium. Sehr bald gewann in ihm der Instinkt des Paedagogen die Oberhand über den des Schaffenden, und obgleich er es nicht verschmähte, einige Orchesterwerke nach strengen musikalischen Gesetzen zu schreiben, zog er es doch vor, diese Gesetze zu erläutern und vor einem aufmerksamen Auditorium zu verlebendigen. Mehrere Generationen von Musikern haben aus seinem Unterrichte Nutzen gezogen, und die Sicherheit seiner individualisierenden Methode kam den besten seiner Hörer zugute, von Maurice Ravel und Florent Schmitt bis zu Darius Milhaud und Georges Auric.

Noch eine zweite große Erscheinung ist aus der Musikwelt verschwunden, eine, die zwar in der weiteren Öffentlichkeit wenig bekannt war und vom Auslande nicht beachtet wurde, der aber alle wahren Musiker aufrichtige Verehrung entgegenbrachten: Eugène Gigout. Im Jahre 1844 zu Nancy geboren, trat Gigout zunächst in die Schule Niedermeyer ein, wo er Mitschüler Faurés, Messagers und Experts war, erteilte später am Conservatorium Orgelunterricht und wurde dann Direktor der Schule Niedermeyers, nachdem er sich mit dessen Tochter vermählt hatte. Sein Bestes gab er als Organist der Heil. Augustinuskirche, wohin er im Jahre 1862 berufen worden war. César Franck, gewiß ein verläßlicher Kritiker, bezeichnete ihn als genialen Improvisator. Fein, wie seine Improvisationen, sind auch die kleinen Stücke seines Gregorianischen Albums, die sein Gedächtnis verewigen werden. Empfindsam zart, von Pedanterie ebensoweit wie von Großsprecherei entfernt, gehen sie der krankhaften Grübelei, in der sich die meisten Kompositionen für große Orgel so sehr gefallen, aus dem Wege und münden in den brausenden Strom echten musikalischen Lebens; denn dieser alte Organist war immer ein Freund der Jungen; er stand ihnen bei, hatte Sinn für ihre Bestrebungen, bemühte sich, in ihren Gedankenkreis einzudringen und war in dieser Hinsicht grundverschieden von Paladilhe, der gleichfalls in sehr hohem Alter starb, ohne sich indes je bemüht zu haben, eine andere Aesthetik als die des Jahres 1860 kennen zu lernen, die den Erfolg seines lyrischen Dramas *Patrie* gebildet hatte. Ungeachtet jenes großen Erfolges aber hat das Werk seitdem nur in den Büchern der Musikgeschichte einen Platz zu behaupten vermocht. *André Coeuroy.*

Aus dem Französischen von *Dr. Viktor Joss.*

OPFERUNG DES GEFANGENEN.

VON EGON WELLESZ.

Kölner Uraufführung.

Im Zusammenhang mit einer im Kölner Kunstverein stattfindenden *Ausstellung österreichischer Malerei* seit Klimt bis zu Kokoschka erlebte die „kultische Handlung": „Opferung des Gefangenen" von Wellesz, hier ihre recht erfolgreiche Uraufführung in Anwesenheit des Komponisten. Auch schickte Wellesz, geladen von der *Gesellschaft für neue Musik*, der Aufführung einen *einführenden Vortrag* voran, in welchem er ausführte: Die Pflege des Heroischen in der Oper kann allein unserem zerfahrenen Musikwesen wieder vorwärts helfen. Die Antike, von den Deutschen nach Hölderlins Vorgang tiefer als von anderen Völkern erfaßt, verschmilzt mythische Stoffe mit heroischen Figuren. Teilweise schimmert durch eine solche heroische Figur noch das Mystische durch, so in Herakles, der als zweiter Dionysos dem Tode die Beute entreißt. Im Heroischen wachsen die Helden im Kampfe gegen ihr Schicksal über sich selbst hinaus. Die Musik hat nur sekundären Charakter als Untermalung und Spannungserreger. Ihr Stil darf daher vom Tonalen bis zum Atonalen schweifen. Die in Köln aufgeführten Werke sind Teile einer Trilogie: Exotik ist hier nirgends als malerische Vorlage angestrebt. Auch die beiden Hauptfiguren, Sieger und dem Tode geweihte Besiegte werden pantomimisch wiedergegeben, wie ja auch die Schilderung der Eroberung Westindiens berichtet, daß Montezuma mit den Spaniern nur durch einen Zwischensprecher verkehrte. Der Chor ist Hauptträger des Gesanges, womit die Vorherrschaft der überindividuellen dramatischen Idee betont ist. Stärker als in der Musik zur „Alkestis" beteiligt sich in der „Opferung" das Orchester an den Bühnenvorgängen, die in ballettmäßiger Abfolge das (nur zeremoniell scheinbare) Anbieten der Gaben des Landes der Sieger bis zum Tanz mit der Königstochter darstellt. Generalintendant *Rémond* hatte hier für stärkste Belebung der Massen und wirkungsvolle Bühnenbilder gesorgt. Dagegen versagte die Inszene der Oper durch *Dr. Mutzenbecher* in wichtiger Beziehung. Allen Ansprüchen genügte dagegen wieder die musikalische Gesamtleitung *Eugen Szenkars* wie auch die Verkörperung der tragenden Rollen. Der Erfolg war stark und galt dem anwesenden Autor ebenso wie seinen getreuen Helfern. Dr. H. Unger.

NEUE TSCHECHISCHE OPERN

VON Dr. JAN LÖWENBACH

Des jungen *E. F. Burian* Einakter „*Vor Sonnenaufgang*" ist vorläufig nichts mehr als eine Talentprobe. Mehr pathetisches Psalmodieren, als Oper und Theater. Vom Geist der Schwere gehemmt, der im problematisch-tiefsinnig sich gebärdendem Text liegt. Musikalisch doch noch mehr der Vergangenheit zugekehrt als die flotte Kammermusik dieses keck drauflosgehenden Musikers. Ein anderer, den Jahren nach auch noch der Jugend angehörend, *Jaroslav Vogel*, debutierte ebenfalls mit einem Einakter „*Meister Jörg*" auf einen eigenen Text, nach einer Novelle von Z. Winter. Der Charakter des archaisierenden, formell und theatralisch aber ziemlich konventionellen Textbuches bestimmt auch Stil und Charakter der Musik, die irgendwo zwischen Smetana, Novák

und Strauß, nicht ohne Verständnis für die Bedürfnisse der Bühne mit Schmiss und Temperament den Anforderungen des Hörers und Zuschauers entgegenkommt. Glatte, talentierte Arbeit mit ausgesprochenem Sinn für Klang und Melodie, aber ohne Courage einmal auch etwas stärker.

Einer der Nestoren Vítězslav *Novák*, hat nach längerer Pause eine neue Oper in Brünn aufführen lassen. „*Großvaters Vermächtnis*" ist zweifellos Novák's bestes und reinstes Bühnenwerk. Es ist nur zu bedauern, daß es außerhalb der Brünner Bühne, wo die Uraufführung stattfand, bisher nicht aufgeführt wurde. Der Text von Ant. Klášterský trägt den lyrisch-epischen Zug seiner Vorlage (Heyduk). Es ist nur zu verständlich, daß der lebenskluge Meister sich gerade durch dieses Sujet angezogen fühlte, welches die ewige Sehnsucht nach der befreienden Kunst (verkörpert in der Figur eines dem Volke entstammenden berühmten Geigers) mit den sublimierten Mitteln der ausgereiften Kunst des Symphonikers Novák zum Ausdruck bringt. Die persönliche Note, die sich unaufdringlich in den Rahmen des Ländlichen, Romantischen und Weltlichen fügt, verleiht dem Werk einen überaus sympathischen Zug. Alles, was Novák's Liebe war und ist, vereint sich hier zu einem lyrisch bewegten, rhythmisch reich gestalteten, zwar etwas resigniert, aber doch gläubig ausklingenden Bühnenwerk. Der einheitliche Stil fehlt zwar, aber die Mannigfaltigkeit der Textbehandlung, in der Naturstimmungen und Lyrik mit Volksszenen und Groteske abwechseln, zeigt eben die Vielgestaltigkeit eines großen Künstlers.

Das Werk eines Meisters konnte schließlich nicht überraschen. Desto größer war aber die Überraschung, die eine komische Oper von Otakar *Zich* brachte. Nur schwer konnte man sich vorstellen, daß dieser etwas zu pathetische und schulmeisterhafte Polyphoniker und Psychologe, wie er sich in dem realistischen Drama „Schuld" gezeigt hat, Sinn für Humor und leichten musikalischen Fluß auftreiben wird. Und doch — man muß es gleich sagen — „*Die Precieusen*" (auf Molières nahezu unveränderten Text komponiert) haben nicht nur dieses erwiesen, sondern das Problem der neuen komischen Oper der Lösung näher gebracht. Schon das frische, kribbelnde, rhytmisch belebte Vorspiel nahm gefangen. Die polyphone Gestaltung zeigt sich hier, wie im ganzen Stück, als treibender Faktor, ohne der Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit der Erfindung Abbruch zu tun. Die Musik ist autonome Gewalt, keine „ancilla dramaturgica"; und doch: Szene an Szene reihen sich musikalische Gebilde im Einklang mit dem Bühnenbild. Einheitlichkeit des Stils beherrscht das Ganze; und doch: jede „Nummer" (fast muß man dieses einst verpönte Wort wieder hervorholen) eine abgeschlossene, vielgestaltige musikalische Fläche. Das Rhythmische ist die Stärke der Erfindung und die Treibkraft der Vorgänge. Zwischenher fein empfundene, unsentimentale Lyrik. Humor von derber Rustikalität, der im „Impromptu" Mascarillos und in der bodenständigen Tanzmusik des improvisierten Balls das Beste zeigt, was eine neue komische Oper bisher bieten konnte. Dabei trotz harmonischer Freiheit alles tonal gestaltet und doch vom Geiste der Zeit beflügelt. Mit einem Wort: ein frohes Werk, von erlesenem Geist erfunden und von gesunder, rassig unterfärbter Musik belebt. Man wird wohl nicht fehlgehen, diesem Spiel ein langes Dasein vorherzusagen, und man kann Otakar Ostrčil nur dankbar sein, daß er es so glänzend ins Leben gerufen hat.

PRAGER MUSIK IM SPIEGEL PRAGER KRITIK

Wie überall ist auch in Prag die Kritik über junge Musik sehr ungleich, und es zeigt dieses kleine Spiegelbild die besonderen Konturen, die bei der Besprechung eines derartigen Abends hervortreten. Es handelt sich um einen Ausschnitt von jüngerer Prager Musik des deutschen Kulturkreises. Zugleich um Fragmente aus vier Sammelreferaten. Die markantesten Sätze sind durch Sperr- bezw. Fettdruck von uns hervorgehoben.

Dr. E. St.

⟨„Bohemia"⟩

Die Prager „Sechs"

Nie hat es so viel Prager Komponisten gegeben wie jetzt. Sie schreiben zwar **keine Opern und Symphonien**, sondern **sie begnügen sich** mit Liedern und Klavierstücken. Und wenn sich ein Verein findet, der ihren Produkten den Weg in die Öffentlichkeit bahnt, so wird gleich stolz von **„Uraufführungen"** gesprochen. Paris hatte eine Gruppe der „Sechs": dem Deutschen Literarisch-künstlerischen Verein in Prag fiel es auch nicht schwer, seinerseits ein **solches halbes Dutzend von Tonsetzern zu mobilisieren.** Kein neuer Namen ist freilich darunter.

Viktor Ullmann variiert ein Thema von Schönberg, solange Notenpapier vorhanden ist, und er hat noch Vorrat für eine weitausholende Doppelfuge. Rühmenswerte Selbstkritik bewahrt den in diesem Falle nach dem Vorbild Max Regers gestaltenden Komponisten vor Verflachung, die so leichtfließender Produktion zur Gefahr werden könnte.

⟨„Prager Tagblatt"⟩

Abend Prager Komponisten.

Der Deutsche literarisch-künstlerische Verein in Prag hat im Mozarteum in fünf Uraufführungen und einer Reprise Gesangs- und Instrumentalwerke Prager Komponisten in die Öffentlichkeit eingeführt. Die an diesem Abend aufgeführten Komponisten kann man aber beileibe nicht als eine Art Prager Komponistenschule etikettieren, da ihnen das Merkmal der Schule, die Gemeinsamkeit der Lehre, abgeht. Davon abgesehen, lassen sich allerdings Züge auffinden, die die Gemeinsamkeit des Zeitgeistes verraten u. die Richtung bestimmen.

Viktor Ullmann, der jüngst mit seinem Oktett berechtigte Aufmerksamkeit erweckt hat, debütierte mit seinem Opus 11, Variationen und Doppelfuge über ein Thema von Arnold Schönberg. Das Thema von Schönberg, ist eigentlich nur der Vorwand für die Variationen und es ist wirklich nicht leicht, in den Gebilden, die Ullmann Variationen nennt das Thema aufzuspüren. Es scheint ihm zeitweise auch der Atem auszugehen, denn mehrere seiner Variationen beginnen, noch ehe die Doppelfuge das ganze Werk krönt,

⟨„Prager Presse"⟩

Abend Prager Komponisten.

Siehe da, der Ausfall des Internationalen Musikfestes scheint ja eine empfindliche Lücke gerissen zu haben! Private Veranstaltungen mühen sich um Ersatz. Der Deutsche Literarisch-künstlerische Verein wagte es, gleich sechs mehr oder minder kühne Neutöner an einem Abend aufeinander folgen zu lassen.

Viktor Ullmann, der bei uns schon wohlakkreditierte begabte Komponist, bot in Variationen und einer Doppelfuge für Klavier eine jener geistvollen Arbeiten kontrapunktischer Meisterschaft, die mehr den Geist, als das Herz anrufen, nur dem liebevoll Eindringenden auch ihre Gefühlswerte öffnen und deren Vorzüge durch das Auge gerechter als durch das Ohr gewürdigt werden.

⟨„Prager Abendblatt"⟩

Abend Prager Komponisten.

Von den zur Ur- und Prager Erstaufführung gelangten Werken stand Viktor Ullmanns op 11 „Variationen und Doppelfuge über ein Thema von Arnold Schönberg" im Vordergrunde des Interesses. . . .

Hie und da würden etwas mehr psychologische Gegensätze vonnöten sein, ebenso auch die Zusammenziehung taktperiodischer Komplexe, um die Dynamik einheitlicher erscheinen zu lassen. Ob der reichlichen Anzahl von Variationen er-

Ein Komponist, der eigenes zu sagen hat, ist der mimosenhaft nervöse Hans Krasa, dessen Gesänge Geschmack, Anmut und Formgefühl bekunden.

Hans Krasa stellte sich mit fünf Liedern vor. Lieder im engeren Sinne des Wortes kann man allerdings diese kurzen lyrischen Stimmungsbildchen nicht nennen, aber als Stimmungsbildchen aus zwei, vier, sechs und acht Versen verraten sie eine erstaunliche Kraft der Einfühlung und eine Konzentrierung des Ausdruckes, wie man ihr nicht häufig begegnet. . . .

Von überraschender Eindruckskraft war der Zyklus der fünf Liedchen von Hans Krasa. Jedes wächst organisch aus einem sehr charakterstischen Motiv, Prägnanz also, wie sie sein soll: reich in der Eingebung, auf kleinstem Raum gebändigt.

Sehr vermögen Hans Krasas Gesänge zu fesseln, deren skizzenhafte Struktur eine famose Konzentration zeigen, die keineswegs alltäglich ist. Wenn manches der Invention noch engsten Kontakt mit jungfranzösischer Schule aufweist, wie etwa Morgensterns „Vice versa", mag man alsbald durch das lettische Volkslied „An die Brüder" eines Bessern belehrt sein, um zu wissen, daß man es bei Krasa mit einem ausgezeichneten Gestalter zu tun hat, von welchem man noch rechtzeitig mehr erfahren wird.

Möge man damit vorlieb nehmen, daß der Referent Erwin Schulhoffs „Partita", eine Reihenfolge zeitgenössischer Tänze für Klavier erwähnt. Da der Referent als Komponist zugleich von einer Besprechung an diesem Platze absehen muß, möge man ihm dafür gestatten, in seinen eigenen vier Wänden sein Werk zu kritisieren.

Nun heisst es noch zu dem Fall Erwin Schulhoff Stellung zu nehmen. Gegen zweierlei ist endlich einmal entschieden Verwahrung einzulegen: Gegen die Dreistigkeit eines sich auf legitimes Musikantentum berufenden —ff-Journalistenschmuses, der es wagt, eine Künstlerschaft, die der seinigen turmhoch überlegen ist, in einer das Maß zulässiger Kritik **unerlaubt** überschreitenden Weise ohne Beleg und Begründung anzupöbeln und zu verdächtigen. Ferner gegen den **Unfug eines Komponierens,** das Barkitsch und Bierulk als ernste Kunst aufschwatzen will. Eine Partita nennt Herr Schulhoff die Aneinanderreihung diverser Fox-, Jazz-, Tango-, Rag- und Shimmy-Rhythmen; das soll neue Musik sein? Es sind nur Improvisationen, wie sie jeder Klavierhumorist seit Jahr und Tag zum Besten zu geben in der Lage war, aber mit gutem Grund nicht aufgeschrieben hat.

Den Schluß des Programmes bildete die Partita Erwin Schulhoffs, eine Aneinanderreihung moderner Tänze, wie Fox, Tango, Boston, Shimmy. Diese Klavierstücke sind ungemein amüsant, geistvoll und unbekümmert keck. So frivol sie klingen, so tief durchdacht und sauber gemacht sind sie. Nur muß man sich den Zopf abschneiden lassen, bevor er bedenklich zu wackeln beginnt.

Eine Partita moderner Tänze von Erwin Schulhoff beschloß den Abend: Vom Fox bis zum Shimmy-Jazz werden mit technischer Virtuosität und sprühender Laune, voll bildhafter aparter Erfindung die heutigen Tanzarten in ihrem verschiedenen Charakter, mit ihrer rhythmischen und harmonischen Besonderheit in jüngsten Klavierstil übertragen.

Ein geduldiges Publikum applaudierte zu allem.

Das den uraufgeführten Komponisten nahestehende zahlreiche Publikum hat allen Mitwirkenden und dem veranstaltenden Verein auf das herzlichste gedankt. Und das mit Recht. **Denn es verrät mehr von künstlerischem Gewissen,** sich für Experimente, Anläufe und tobenden Most einzusetzen, als sich bequem im Glanze des Akkreditierten zu sonnen.

in figuriertem Stil, um aber bald im Sand zu verlaufen. Erstaunlich bleibt Ullmanns Phantasie in der Ausschrotung der klavieristischen Möglichkeiten des Satzes, in der Anhäufung der technischen Schwierigkeiten, die dem Gesetz der Bewältigung zu widerstreben scheinen.

scheint das Gesamtbild etwas gleichförmig und ermüdet den Hörer bis zu Doppelfuge. Diese Arbeit jedoch ist ein neuerlicher Beweis für Ullmanns respektables Können, und desto mehr wünscht man dem Komponisten, sich vom Wiener Dogma ehestens loszulösen, um seine Persönlichkeit baldigst zu kristallisieren.

DER ZWERG

Ein tragisches Märchen für Musik von Alexander Zemlinsky.
Erstaufführung am Prager Deutschen Theater.

Zemlinsky ist fraglos ein Künstler unserer Zeit. Ein Komponist, der sich allerdings bei den musikalischen Schätzen der unmittelbaren Vergangenheit wohler fühlt als im Kreise der jüngsten Musiker, die er wohl achtet und als deren Gruppenführer er zu Unrecht manchmal apostrophiert wird. Durchaus nichts Unnatürliches diese Verbundenheit mit Gewesenem, bedenkt man, daß Zemlinsky heute 54 Jahre alt ist. Im „Zwerg" vertont Zemlinsky das Drama des häßlichen Menschen. Er hat mit starker Einfühlungskraft bereits früher Extravagantes in „Kleider machen Leute" und in der „Florentinischen Tragödie" Perverses berührt. Aus dem Gesagten erhellt die Neigung zu einer gewissen Dekadenz, die eben Abnormes tiefer empfinden läßt als das Große, Starke, Bedeutende und die ihn zur Groteske und zur Ironie mehr antreibt, als zu befreiendem Humor. Es fügt sich daher als selbstverständlich, daß *Raffinement* mit zum Wertvollsten im „Zwerg" gezählt werden muß und daß stellenweise ausstrahlende Fröhlichkeit sich dem Singspielmäßigen ganz beträchtlich nähert. Beides ist aber ein Stück vom Wesen Zemlinskys, und deswegen mutet solche Musik *natürlich* an. Die Wildesche Fabel — von der Prinzessin, die dem häßlichen Zwerg, der gravitätisch sich seines Wertes bewußt ist, Liebe vortäuscht, bis er zum erstenmal sein Spiegelbild erblickt und nun an gebrochenem Herzen stirbt — ist von G. Klaren geschickt dramatisiert worden.

Spott und Tragik stehen auch im Brennpunkt der Musik Zemlinskys. Der krüppelhafte Zwerg ist bis ins Filigranste verbildlicht, nicht mit den Mitteln der Ultramoderne, trotz der Quartenstruktur seines musikalischen Charakterbildes — wie überhaupt der Künstler die Tonalität nur selten verläßt, trotzdem der Text zu atonaler Karikatur genug Anlaß gibt. Die Musik ist im Wesentlichen auf den Zwerg konzentriert und die Steigerung bis zum Duett und die weitere Verdichtung des Musikalisch-Dramatischen im Monolog des Zwerges ist wirklich gut gelungen, wenn auch der allzu breite Bogen des Musizierens manchmal an die Geduld des Hörers seine Ansprüche stellt. Sehr apart ist die Tanzmusik, die Gratulationscour mit den Details der Geschenkübergabe zeigt Zemlinsky als geschickten Illustrator, der auch im weiteren Verlauf seinem Ruf als brillanter Orchestertechniker nichts schuldig geblieben ist. Klangpracht, Geistreichtum und Können, hie und da sogar Wärme stempeln das Werk zu einem bemerkenswerten Stück der Literatur der letzten Vergangenheit, der durch artistisches Empfinden gewisse Grenzen gesetzt waren, die wieder nur mit Hilfe veristischer Erotik auch musikalisch durchbrochen werden konnten (siehe auch Strauß, Puccini, Schreker). Frau *Rajdl*, von der Wiener Staatsoper, keine besondere Darstellerin, sang die Prinzessin mit kühlem Charme, an Stelle Oestwigs, der absagte, hat *Fellner* die Titelrolle charakteristisch und mit psychologischem Feingefühl gestaltet, Frl. *Scharf* als Zofe vermochte stimmlich sehr zu interessieren. *Laber* führte, soweit die Mittel reichten, das Szenische. Mit Feuer und Intensität hat Hans Wilhelm *Steinberg* dem Werk (verlegt in der Univ. Edition) zu einem großen Publikumserfolg verholfen, dessen Echtheit ein

Orchestertusch beim Erscheinen Zemlinskys am Dirigentenpult(es folgte die effektvolle „Violanta" E. W. Korngolds) einigermaßen beeinträchtigte.

Dr. Erich Steinhard.

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

Im „Tagebuch" des nächsten Heftes erscheinen die Glossen zu Oper und Konzert der letztvergangenen Periode. E. St.

Noch knapp vor Saisonschluß gab es einige bemerkenswerte Ereignisse, die den Gipfelpunkt des abgelaufenen Konzertjahres bedeuten. *Furtwängler* hat nach seiner Rückkehr von Amerika Prag berührt, und die Berliner Philharmoniker spielten als stets willkommene Gäste unter seiner Führung Bruckners romantische Symphonie. Sowie seinerzeit mit Brahms' Erster hat Furtwängler mit dieser volkstümlichsten aller Symphonien Bruckners einen unbestrittenen Sieg errungen. Nicht jene sachliche Nüchternheit, mit der so mancher deutsche Dirigent dem Brucknerproblem naht, war hier wahrzunehmen, sondern wahre Freude an der Auslegung, die sich am Klange berauscht, gepaart mit strengem Sinn für Aufbau und Gliederung. Furtwängler türmt Steigerung auf Steigerung, und auch dort, wo sich die gefürchteten Klüfte und Senkungen zeigen, weiß dieser Dirigent die unvermittelten Gegensätze weise zu überbrücken, das Gesamtbild einheitlich zu gestalten und so die Musik Bruckners in ungetrübter Schönheit wirken zu lassen. Vorher hatte Furtwängler Beethovens Erste, die wohl für keinen Konzertdirigenten mehr ein Problem darstellt, mit hinreißendem Zuge und mit einer Fülle überraschender Details an diesem Abend geleitet. Die Tannhäuserouverture, die, bravourös gespielt, von neuem zündete, fiel allerdings aus dem Rahmen des Abends, der auch dem ausgezeichneten Berliner philharmonischen Orchester reiche Ehren brachte und alles, was in Prag zur Musik in unmittelbarer oder mittelbarer Beziehung steht, in den Räumen des großen Luzernasaals versammelte. — Leergebrannt war dagegen die Stätte an dem „letzten" *Philharmonischen Konzert* des Deutschen Theaters, das A. *Zemlinsky* leitete. Wir wollen annehmen, daß der Beisatz „als letztes" nur einschränkend, d. i. für diese Saison zu fassen ist, aber es soll Propheten geben, die hier ohne Bedenken den philharmonischen Konzerten ihr nahes Ende voraussagen. Keinesfalls war der Verlauf des sechsten Konzertes ermutigend. Vielleicht ist diesmal in der Aufstellung des Programmes mit ein Grund zu suchen, der zur Erklärung der beunruhigenden Teilnahmslosigkeit des Publikums beitragen könnte. — Neues Regen aller Kräfte ist in erfreulichster Weise beim Prager *Singvereine* zu spüren. Kaum ist das Mozartkonzert, über dessen ganz außergewöhnlichen Erfolg bereits berichtet wurde, verklungen, bereitet schon Hermann v. Schmeidel, der die Herzen der Prager im Fluge erobert hat, einen neuen Abend vor, nicht achtend, daß kalendermäßig alle Konzerte bereits zu streichen sind und unbekümmert darum, daß der Aufenthalt im Freien jetzt einzig der Jahreszeit entspräche. Eine Reihe a cappella-Chöre von Palestrina, Brahms und Reger und Werke für Kammerorchester bilden das Programm des Konzerts, das noch Anlaß zur Würdigung bieten soll. — Mit der Wiederholung von *Honeggers* König David hat der Männergesangsverein das Verständnis für dieses eigenartige moderne Werk noch mehr vertieft: solche Wiederholungen würden sich in allen Fällen dringend empfehlen, wo es gilt, umfassendere Werke der modernen Chorliteratur gründlicher kennen zu lernen, als dies nach einmaligem Anhören möglich ist. Überhaupt scheint für die moderne Musik erst am Ende der Saison die Zeit herangebrochen zu sein.

Kaum hat das *Amar-Hindemith-Quartett*, in dem jetzt am Cellopult ein Bruder Hindemiths wirkt, das Streichtrio Paul Hindemiths im Kammermusikverein gespielt, und schon sah man sich vor den merkwürdigen Fall — Arnold *Schönbergs Bläserquintett* — gestellt, das auf dem System der Zwölftonreihe basierend die praktische Ausnützung dieser ausgeklügelten Theorie bedeutet. Dieses mehr mathematisch errechnete System ist nicht fähig, dem Ausdruck von Empfindungen und Erlebnissen zu dienen, es wäre denn, daß sich das Empfinden in mathematisch exakte Formen einzwängen ließe, wozu es noch gute Wege hat. Vorläufig hatte man nur das einzige Gefühl des Befremdens, auf welche Abwege diese Art der Musik, wenn man noch diese Bezeichnung überhaupt wagen

darf, geraten ist. Dirigent *Steinberg* hatte sich der mehr mühevollen als dankbaren Aufgabe unterzogen, diese neue Erscheinung auf dem Gebiete der Kammermusik nur irgendwie genießbar zu machen.

Neben Schönberg, der in einem eigenen Kammerkonzerte gespielt wurde, waren noch mehrere Prager junge Autoren vertreten, so Kapellmeister Victor *Ullmann*, der von einem zum anderen Male durch seine Kompositionen immer erhöhte Aufmerksamkeit auf sich lenkt (Oktett für Bläser, Streicher und Klavier), Georg *Singer* mit mehreren Klavierstücken und Ewald *Gebert* mit Liedern unter Begleitung eines Streichquintetts. Die bekannte Duplizität der Fälle brachte es mit sich, daß bald darauf, wiederum *Prager Komponisten* an einem Abend des *„Deutschen Literarisch-künstlerischen Vereins"*, Komponisten der neuesten Schule, sich vernehmen ließen. (Mitwirkend Tilly de *Garmo*, Franz *Langer*, C. *Czubok*). Mit Liedern stellten sich Erich *Wachtel* und Hans *Krasa* ein, die nach links orientiert sind, Max *Brod* mahnt mit Gesängen, die konservativ gehalten sind, zur Einkehr, Viktor *Ullmann* variierte ein Thema von Schönberg, das er schließlich in einer Doppelfuge verwendet, von Emil *Axman* waren Klavierstücke zu hören und Erwin *Schulhoff* bringt stilisierte moderne Tänze. Beiden Abenden werden im „Tagebuch" des nächsten Heftes Erörterungen gewidmet.

Nach längerer Pause ist die *Regergesellschaft* wieder mit einer Veranstaltung hervorgetreten. Man hörte die A-dur-Sonate op. 103b (gespielt von *Schweyda* und *Langer*), ferner fünf Lieder (Brömse-Schünemann) und die Solocello-Suite (Maurits *Frank*), schließlich das große Trio für Violine, Cello und Klavier, das durch die Prager Triovereinigung zur Wiedergabe gelangte. Ein Liederabend Dr. M. *Fortners* zu wohltätigem Zwecke, der Gesänge von Brahms, Wolf und Schubert umfaßte, zeigte diesen heimischen Sänger im Vollbesitze seiner Mittel und in bester Verfassung. Max *Klein* und Steffi *Meckler* brachten sich mit einem Lieder- und Duettenabend wiederum in angenehmste Erinnerung; Zemlinsky begleitete. — In der evangelischen Kirche lernte man in der Stuttgarter Sängerin Res Fischer eine Künstlerin von hohen Qualitäten kennen; W. *Pach* aus Wien und A. *Nowakowski* meisterten die Orgel, bemerkenswerte Schülerabende veranstalteten Kapellmeister Konrad *Wallerstein* und Friedl *Stratil*.

Die Oper hat in der jungen Sängerin Hella *Toros* eine vielverheißende Anwärterin gewonnen, die schon mit ihrer Antrittsrolle als Santuzza ungewöhnliches Aufsehen erregte. *Tschaikowskis* Eugen Onegin hat erst mehrere Jahrzehnte nach seinem Entstehen Aufnahme an unserer Bühne gefunden: die Quasinovität wurde in trefflicher Besetzung mit warmem Beifall aufgenommen. Ein Gastspiel Karl Aagard *Oestwigs* und seiner Gattin Maria *Raidl* begann mit Leoncavallos Bajazzo. — Über *Zemlinskys „Zwerg"* wird an anderer Stelle berichtet.

Gegenwärtig rüstet die Oper zu sogenannten „Festspielen", die im Juni unter Heranziehung hervorragender Gäste stattfinden sollen. Eine Neueinstudierung des *„Freischütz"* anläßlich des hundertsten Todestages C. M. Webers, als offenbar verspätete Jubiläumsfeier des hundertjährigen Gedenktages dieser Oper hatte Beifall. Vorläufig feiert die Operette ihre Feste, wozu das Gastspiel Emmy *Sturms* das Seinige beiträgt. V. P.

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST

(Ansorges Meisterklasse — Kammermusikabend — Schuberts As-dur Messe.)

Der erste Abend, den Ansorges Meisterschule in der laufenden Saison veranstaltete, bereitete eine gelinde Enttäuschung. Man ist von früheren Darbietungen dieser Meisterschule her etwas verwöhnt und ward umsomehr verstimmt, als man diesmal Leistungen gegenüberstand, die seitens der Schüler der Akademie, die noch nicht die Weihen der Meisterklasse empfangen haben, zumindest ebenso gut wenn nicht noch besser zustande gebracht werden. Ja, müssen denn in der Meisterschule gleich alle an die Öffentlichkeit treten, die die eigene Oberflächlichkeit und Mittelmäßigkeit mit dem Aushängschild der Meisterklasse decken wollen? Wie versichert wurde, war es diesmal nur die

zweite Garnitur, die zu Worte gelangte; die besser Ausgerüsteten sollen sich noch demnächst dem Publikum vorstellen: eine Vertröstung, die wohl wenig am Platze ist; denn entweder ist man würdig, die Meisterschaft zu erlangen, dann gehört man nicht in die zweite Garnitur; oder man ist nicht reif für das Meisterpatent, dann bleibe man den Pforten dieser Schule überhaupt fern. Es verlohnt nicht, auf die Details des Abends näher einzugehen; die Art und Weise, wie sich einzelne dieser künftigen Meister z. B. mit Schumann, Brahms auseinandersetzten, hatte etwas Befremdendes. Zu wünschen wäre nur, daß man in Zukunft daraus die Nutzanwendung ziehe und strenge Musterung halte, auf daß diese Institution durch ähnliche Experimente nicht mehr gefährdet werde.

Als sehr dankenswert hat sich die Einführung der Kammermusikabende erwiesen, die sich an der Akademie sehr rasch eingebürgert haben. Dem im März abgehaltenen Abend folgte Anfang Mai ein zweiter. Nicht nur die Wahl des Programms, sondern auch dessen Ausführung waren in hohem Grade befriedigend. Unter den Ausführenden befanden sich u. a. die hochbegabte Geigerin Margarete Hönel, die bereits in mehreren Konzerten auf sehr schöne Erfolge als Solistin zurückblicken kann, ferner die beiden Pianistinnen Friederike Schwarz und Gertrude Hutter, deren Talente in sehr erfreulicher Weise mit einander wetteifern und die im Rahmen der Schülerabende vollwertige Talentproben abgelegt haben. Absolut rein und von tadelloser Übereinstimmung ist das Zusammenspiel, das auf ein gründliches Studium unter der Unterweisung des Leiters der Kammermusikklasse Maurits Frank schließen läßt. Brahmsens mit Unrecht der Öffentlichkeit so lange vorenthaltenes Klavierquartett in A-Dur, das Streichquartett op. 7 von Bartók, sowie Beethovens G-dur Trio op. 1 Nr. 2 wurden von einer angeregten Zuhörerschaft mit großem Beifall aufgenommen.

Eine Synthese aller Kräfte bedeuten die großen Aufführungen von Chorwerken, die die Akademie gewissermaßen als Heerschau am Ende des Jahres veranstaltet. Langsam, aber sicher wächst das Schülerorchester heran, das von Jahr zu Jahr immer reicher beschickt wird und neuere weitere Instrumentalgruppen durch Schüler der Akademie besetzen kann. Sehr sangesfreudig ist der Chor (Klasse Bezecny), in dem namentlich die Mädchenstimmen musikalisch sicher und kräftig erklingen. Aber auch die Solisten (aus den Gesangsklassen Wallerstein und Brömse-Schünemann) sind mit allem Eifer bei der Sache. Mit so intelligentem und strebsamem Material kann man schon beruhigt zur Aufführung von Schuberts As-dur Messe schreiten, einem Werke, das für die geistige Größe seines Schöpfers ein hervorragendes Denkmal bildet und das ohne Bedenken den bedeutenden seiner Gattung zugezählt werden kann. Dem Zemlinskyschüler Otto Lustig war bei seinem Dirigentendebut gleich ein so prominentes Werk zugefallen, das seit Jahrzehnten nicht auf der Bildfläche erschienen ist und dessen Reproduktion sich daher an keine berühmten Vorbilder anlehnen kann. Otto Lustig hat sich mit der Partitur aufs Beste vertraut gezeigt und trotz seiner Jugend den Kontakt zwischen Sängern und Orchester mit überraschender Sicherheit gewonnen und mit strammer Hand auch aufrechterhalten. Margarete Holzner, Irmtraut Wolf, Dragomir Stefanović und Rudolf Graf sangen die Soli zu voller Zufriedenheit. Eingeleitet wurde der Abend, der die Leistungsfähigkeit der Akademie auf sehr erfreulicher Höhe zeigte, mit dem Klavierkonzert in D-moll von Joh. S. Bach, das Gertrude Hutter im Verein mit dem Streichorchester der Anstalt mit einwandfreier technischer Genauigkeit, aber auch mit klarer Gestaltung und voller Heraushebung des polyphonen Gefüges unter großem Beifall spielte. *V. P.*

MUSIK IN KLEINEREN STÄDTEN

OLMÜTZ. In der eben abgelaufenen Spielzeit hat der Olmützer Musikverein trotz der ungünstigen Verhältnisse, in denen sich unser Sprachinseldeutschtum befindet, wieder vier eindrucksvolle Symphoniekonzerte herausgestellt. Besonders gelang das vierte, dessen Programm u. a. die III. Symphonie von Bruckner aufwies. Ein moderner Abend mit der c-moll Symphonie von Scrjabin wußte stark zu fesseln. Zur Festfeier von Johann Strauß erklangen seine „Frühlingsstimmen" (Frl. Frieda Krcek) die „Blaue Donau" und die Fle-

dermaus-Ouverture, denen Schuberts Rosamunde und die „Ländliche Hochzeit" von Goldmark vorangingen. In einem Vereinskonzert spielte das Wiener *Sedlak-Winkler*-Quartett Werke von Mozart und Brahms und, ergänzt durch Heinrich *Graeser*, das neue, sehr ansprechende, gesangvolle Streichquintett von Egon *Kornauth*. Musikdirektor Josef *Heidegger*, der sein Tätigkeitsfeld auf Brünn erweitert hat, erhielt die Konzerte auch dieses Jahr auf der bemerkenswerten Höhe der vorangegangenen Spieljahre. Auch die unter seiner Leitung stattgefundenen Chorkonzerte zeigten ein sehr gutes Maß. *A. D—r.*

VARIA

EINE GROSSANGELEGTE BEETHOVEN-ZENTENARFEIER wird im nächsten Jahr in *Wien* stattfinden. Verbunden ist das Fest mit dem *Musikhistorischen Kongreß* 26.—31. März.

DAS VIERTE FEST DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK findet vom 18.—23. Juni unter Mitwirkung hervorragender Künstler in ZÜRICH statt. Programm:

PSALMUS HUNGARICUS Zoltan Kodaly; KÖNIG DAVID Arthur Honegger; TRIO für Violine, Viola, Violoncello, Op. 8 Walter Geiser; QUINTETT für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, Op. 26 Arnold Schönberg; STRING-QUARTETT Frederick Jacobi; MEISTER PEDROS PUPPENSPIEL Manuel de Falla. LE MIROIR DE JÉSUS André Caplet; LITANEI, dritte geistliche Musik Felix Petyrek; PORTSMOUTH POINT, an Overture W. T. Walton; KONZERT FÜR ORCHESTER, Op. 38 Paul Hindemith; PARTITA per pianoforte ed orchestra Alfredo Casella; FÜNFTE SYMPHONIE für Violine, Trompete und großes Orchester Ernst Levy; 5 STÜCKE für Orchester, Op. 10 Anton Webern; FOULES P. O. Ferroud; DANSE DE LA SORCIERE (Fragment de ballet) Alexandre Tansman; SONATE für Klavier, Nr. 4, c-moll Op. 27 N. Mjaskowsky; SEPTUOR pour flute, quatuor á cordes, voix de femme et piano Arthur Hoerée; KONZERT für Violine und Blasorchester, Op. 12 Kurt Weill; PASTORALE U. MARSCH für Kammerorchester Hans Krasa.

DAS SECHSTE DONAUESCHINGER MUSIKFEST ZUR FÖRDERUNG ZEITGENÖSSISCHER TONKUNST findet am 24. und 25. Juli statt. Programm:

In zwei Kammerkonzerten gelangen zur Aufführung: Friedr. Wilh. Lothar (Freiburg i. Br.) Streichquartett, Hans Krasa (Prag), Streichquartett; Gerhart Münch (Dresden), Konzert für Klavier und Kammerorchester; Ernst Pepping (Berlin), Suite f. Tromp., Saxoph. und Posaune; Erwin Schulhoff (Prag), Konzertino f. Flöte, Viola, Kontrabaß; Hugo Herrmann (Reutlingen), „Marienminne f. gem. Chor; Hermann Reutter (Stuttgart), „Gesang vom Tode", Kantate f. gem. Chor. Klar. u. Streichquintett; Kar. Rathaus (Berlin), Gem. Chöre ohne Text; Josip Stolcer (Agram), Gem. Chöre. Das dritte Konzert bringt Originalkompositionen für mechanische Musikinstrumente (Welte-Mignon) von Paul Hindemith, Gerhart Münch, Ernst Toch und „Abstraktes Ballett" von Oskar Schlemmer, Bauhaus, Dessau, mit Musik von Paul Hindemith, geschrieben für eine mechanische Orgel (Welte). Beim Empfangsabend gelangen zur Aufführung Originalkompositionen fürBlasorchester von Paul Dessau, Hans Gal, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Ernst Pepping, ErnstToch.

BEI DEN SALZBURGER FESTSPIELEN wird Max Reinhardt *Gozzis „Turandot"* spielen lassen, die Musik zu diesem Werk schreibt der Prager Komponist Hans *Krasa*.

ERICH WOLFGANG KORNGOLDS neue Oper *„Das Wunder der Heliane"* wird vor der Wiener Aufführung in *Hamburg*, im Opernhause im Rahmen einer zyklischen Vorführung sämtlicher musikalischer Bühnenwerke Korngolds zur Uraufführung gelangen.

DIE UNIVERSAL-EDITION, WIEN, versendet eine *Statistik über die verflossene Spielzeit*, aus der wir entnehmen, daß die Werke dieses bedeutenden Verlags in der Spielzeit 1925-26 an 86 Bühnen gespielt wurden. *21 Uraufführungen* (!), 105 Erstaufführungen fanden statt, außerdem wurde eine große Reihe von Werken neu einstudiert herausgebracht. Die angeführten Ziffern zeigen, daß in der Spielzeit in jedem Monat ca. 15 Erstaufführungen von Werken der Universal-Edition stattgefunden haben. Zum ersten Mal in die breitere Öffentlichkeit gedrungen sind mit besonderem Erfolg: Alban *Berg*, Manfred *Gurlitt*, Kurt *Weill*.

FREIBURGER TAGUNG FÜR DEUTSCHE ORGELKUNST (27. bis 29. Juli).

DAS MUSIKFEST IN HASLEMERE BEI LONDON zur Vorführung von Kammermusik aus dem 16ten, 17ten und 18ten Jahrhundert findet vom 24.—31. August statt.

EIN UNBEKANNTES WERK VON LISZT. Zu einer wahren Sensation gestaltete sich jüngst in der Warschauer Philharmonie die Uraufführung einer bislang fast gänzlich unbekannt gebliebenen Komposition von Franz Liszt unter dem Titel: *„Der blinde Sänger"*. Dieses Werk, über dessen Genesis Mateusz *Glinski*, der Herausgeber der Warschauer Musikzeitschrift „Muzyka" in seinem Blatte eine erschöpfende Darlegung publiziert hat (1925 N. 11—12), ist von dem Genannten während des Krieges in Petersburg entdeckt worden.

FRAUENCHÖRE VON FIDELIO FINKE wurden vom tschechischen *„Gesangverein der Prager Lehrerinnen"* im Smetanasaal sehr erfolgreich aufgeführt.

ERWIN SCHULHOFF-URAUFFÜHRUNGEN. Bevorstehend: Die Pantomime *„Die Mondsüchtige"* im Deutschen Theater in Prag; *Molière „Bürger als Edelmann"* (Lustspielouverture, Bühnenmusik und Ballettgroteske) im Tschechischen Nationaltheater in Prag; *Concertino* f. Flöte, Viola, Kontrabaß (Uraufführung in Cincinnati) Erstaufführung am Donaueschinger Musikfest.

EINE GERHARD v. KEUSSLER-GESELLSCHAFT zur Förderung des Künstlers wurde in Prag gegründet.

I. KONZERT DER VIERTELTONMUSIK-KOMPOSITIONSSCHULE (19. Mai 1926.) Wir neigen nicht zu der Ansicht, daß ein Novum nur aus dem bloßen schöpferischen Gedanken hervorgeht. Der Film hat gezeigt, welche Bedeutung neues Material besitzt. Übrigens ist ohne Eisenbeton der heutige Stand der Architektur nicht denkbar. Herr Alois Hába hat der Musik neue Aussichten eröffnet. Er hat das Klangmaterial bereichert. Welch neue Möglichkeiten in der Permutation, Variation und Kombination der Tonverhältnisse! Die einfachsten harmonischen Vierteltonverbindungen übertreffen in ihrer Funktion selbst eine geistvolle Polytonalität. Neue klangpsychologische Emotionen ohne Überschätzung des Raffinements. Eine neue Einfachheit ohne Rückkehr zum Klassizismus. Die moderne Sensibilität kommt da zu einem vielfach bereicherten Menu.

Wir hatten Gelegenheit, uns zu überzeugen, daß der Viertelton ein großes Intervall ist. Trotz der alten Halbtondenkweise kann man auch nicht einen Augenblick darüber im Zweifel sein, daß es sich hier nicht etwa um eine Schattierung oder Färbung, sondern um eine vollberechtigte Klangeinheit handelt. Herr Alois Hába besitzt unstreitig eine bewunderungswürdige Methode, mittels deren er seinen Schülern im Zeitraume von zwei Jahren die Mathematik der Vierteltonkomposition beizubringen verstand. Miroslaw *Ponc* mit seinem erfinderischen Primitivismus, seinem kostbaren Humor und seiner klaren Architektonik, Karl *Hába* mit seinem Lyrismus und seiner Spontaneität, die bisweilen in Versuchung kommt, die Form zu sprengen, die mannigfachen Anläufe Rudolf *Kubins* und Miroslaw *Köcks* bezeugen die Begabung und propagieren das klare System Alois Hábas, das ihnen ihre Eigenart entdecken hilft. Herr Erwin *Schulhoff* interpretierte mit absoluter Sicherheit, mit Geist und Feingefühl für alle Charakteristika diese Anhänger einer neuen Klangmagie und weckte Achtung vor ihnen als den Neugeborenen einer neuen Rasse. *V. Nezval.*

Aus dem Tschechischen v. *Dr. V. Joss.*

LEIPZIG KAUFT DIE HEYERSCHE MUSIKINSTRUMENTENSAMMLUNG. Dem sächsischen Landtag wird in den nächsten Tagen eine Regierungsvorlage unterbreitet werden, wonach der sächsische Staat die berühmte Heyersche Musikinstrumentensammlung in Köln, die von dem dortigen Kunstfreund Wilhelm Heyer 1906 begründet wurde und mehr als 2600 Instrumente, etwa 20.000 Musikerautographen, 3500 Porträts und eine Musikbibliothek mit seltenen Drucken enthält, um 800.000 Mark (ursprünglich waren zwei Millionen gefordert worden) käuflich erwirbt. Zu dem Kaufpreis hat ein Leipziger Bürger 200.000 Mark gespendet, 600.000 Mark zahlt der Staat. Die Sammlung ist für das Musikinstitut der Universität Leipzig bestimmt. Der Sammlung war in Köln ein Aufführungssaal für historische Musik angegliedert und eine große Werkstätte zur Reparatur der Instrumente.

ANTON BENNEWITZ.

Im 94. Lebensjahre ist dieser berühmteste Prager Konservatoriumsdirektor den 29. Mai in Hirschberg in Böhmen gestorben. 1882—1901 leitete er die Anstalt in wahrhaft modernem Geiste und ließ entgegen jederTradition

mit Vorliebe seine großen Zeitgenossen in den Konservatoriums-Orchester-Konzerten zu Worte kommen, mit denen ihn übrigens meist herzliche Freundschaft verband. Als Geiger-Paedagoge hatte er Weltruf, unter den auch im Ausland bekannten Schülern sind zu nennen: *Halir* Berlin, *Zajc* Hamburg, *Bandler* Hamburg, *Witek* Berlin, *Sitt* Leipzig, *Weber* München, *Kramer* Köln a. Rh. und die Prager Karl *Hoffmann*, Josef *Suk*, Ot. *Ševčík*, Fr. *Ondříček*, Joh. *Mařák*, O. *Nedbal*. (Vgl. auch unseren Jubiläumsaufsatz, Heft 2, III. Jahrg.)

UMĚLECKÁ BESEDA, der tschechische Künstlerverein, beging sein 50jähriges Jubiläum durch Eröffnung eines monumentalen Künstlerhauses, in dem sich u. a. ein akustisch hervorragender *Konzertsaal* befindet.

FELIX ADLER, der bekannte Prager Musikkritiker, feierte kürzlich seinen 50. Geburtstag. Er hat sich kraft seiner Einfühlungskunst und der Gewandtheit seiner Feder, sowie durch sein ausgezeichnetes Wissen, das stets klar, amüsant und anregend kredenzt wird, einen Namen gemacht. Er hat 1920 als der Herausgeber der ersten Hefte des „*Auftakt*" sich auch um diese Zeitschrift Verdienste erworben. *St.*

AM „ABEND PRAGER KOMPONISTEN" haben Hans *Krasa* und Erwin *Schulhoff* („*Partita*") viel Erfolg gehabt.

HEINRICH KÁAN-ALBEST, der vorletzte Prager Konservatoriumsdirektor ist gestorben.

DREISSIG JAHRE MUSIKSCHULE IN PRESSNITZ. Zur Feier wurde ein großangelegtes Orchesterkonzert gegeben, in dem Direktor *Richter* und die Herren Jos. *Fischer*, Jac. *Fischer*, *Baumann*, *Müller* und *Wenzl* als Dirigenten erfolgreich auftraten.

FIDELIO FINKE hat ein *Klavierwerk für die linke Hand allein* vollendet.

Redaktionsschluss 25. Mai, Ausgabe 15. Juni.
Nächstes Heft im August.

DER AUFTAKT

SONDERHEFTE 1921 – 1926

ALEXANDER ZEMLINSKY / ORIENT / DER TANZ / KOMIK UND HUMOR IN DER MUSIK / DAS TRIVIALE / JUNGRUSSISCHE MUSIK / ITALIEN / BEETHOVEN / MAX REGER / MÜNCHEN / MUSIKFESTE / ALTKLASSISCHE KUNST / NEUE MUSIK / JUNGE MUSIK IGOR STRAWINSKY / DIE MUSIK DER GEGENWART / VENEZIANISCHES MUSIKFEST / KLAVIERMUSIK I / KLAVIERMUSIK II

DER AUFTAKT

MUSIKBLÄTTER FÜR DIE TSCHECHOSLOWAKISCHE REPUBLIK
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VI. JAHRGANG 1926. HEFT 7.

Im September erscheint als hochaktuelles Heft:

DIE AUFTAKT-SONDERNUMMER
«MUSIK UND MASCHINE.»

Als Inhalt u. a. vorgesehen: **Musik und Maschine** ‹Oskalyd u. a.›; **Mechanisierung der Musik** ‹Phonograph, Phonola, Dynamophon u. a.›; **Mechanisches Musikfest** ‹Welte-Mignon etc.›; **Sphaerophon,** das Instrument der Zukunft; **Whitemans Jazzorchester; Filmmusik; Problem der Schallplattenkritik; Jazzband-Industrie** ‹Violophon u. a.›

(Vorausbestellungen bei der Administration und in allen Buch- u. Musikalienhandlungen).

NACHEXPRESSIONISMUS

Bemerkungen zum Internationalen Musikfest in Zürich.

VON Dr. ERICH STEINHARD.

I

THEORIE

Für Busoni, den Vater des Nachexpressionismus, wurde in Zürich eine Gedenktafel enthüllt. Als einem der ersten modernen Kosmopoliten gebührt ihm das Denkmal, es gebührt ihm als einer Prophetennatur, die es vermochte, mit kristallener Klarheit eine baldige „Rückkehr" in den Künsten vorherzusagen, während alles noch glühte und brauste und überströmte. Das Populärwerden der Übertreibungen — so sagt er in einem Briefe — sei gleichzeitig das Ende dieser Kunstphase, und damit käme eine neue Geistesrichtung, ein Kunstgefühl herauf, in dem die Ausdrucksexperimente der letzten Jahre anheben, sich in schöne Formen zu kleiden. Das Sinnliche in der Musik, das Vergrübelte werde abfallen, um dem Heitern zu weichen ... Konkreter könnten wir heute sagen: daß neben dem „Lächeln", dem „Heitern" auch das Übersinnliche (Mysterium) in mildem Licht bereits erstanden ist, und daß gleich daneben die schon sanfter gewordene Groteske, daß neben die konstruierte Musik nichtmechanischer und mechanischer Instrumente, die aus dem plebejischen amerikanischen Jazz schon stilisierte Temperamentsmusik tritt und dann das primitive Marionettenspiel.

II

MYSTERIEN

Besonders auffallend war eben in Zürich der Farbenreichtum mysterienhaften Musizierens und interessant, wie die Persönlichkeiten verschiedener Völker auf das Göttliche reagierten. Nicht nur nationale Verbundenheiten und Weltanschauungen von disparater Herkunft bestimmten den Stil, das Gepräge gab sonderbarer Weise mehr der Naturalismus in der gleichzeitigen weltlichen Musik oder die transzendentale Geistesrichtung bestimmter Intellektueller, schließlich der Zweck bestellter Kompositionen.

Für mich war das Originellste der aufgeführten Werke die „Litanei" des Deutsch-Mähren Felix *Petyrek*, des Komponisten vieler bekannter Grotesken. Das Einmalige dieser Komposition besteht in der filmartigen Anlage des Ganzen. In der photographischen Treue der Kirchenstimmung, in der eine vom Volk monoton gemurmelte Litanei sich durch Priester-, Büßer- und Engelchöre hindurchzieht. Das Stück ist packend infolge einer sich überstürzenden Expression im Aufbau. Anrufungen, Einzelreden, Massenwirkungen polyphoner Chöre, zarte Lyrismen fügen sich vorwärtsdrängend und innehaltend und in steten Kontrasten und heftigen Steigerungen zu einer Schöpfung, die lange in der Seele nachhallt. Trotz raffinierter technischer Künste wirkt das Werk aufs Gemüt wie einfache Bauernmalerei. Verblüffend diese Einfachheit im Rahmen komplizierten Musizierens. Starre, kurze, nie entwickelte Tonreihen von verschiedener Rhythmik und wechselnder Spannung erklingen gleichzeitig, während plötzliche dynamische Akzente und krasse Tempozunahmen die Überraschung bilden. Das Zelebrieren der Priesterstimmen kontrastiert mit den gespenstisch hohen abgehackten Rufen der armen Seelen im Fegefeuer, Sprechchöre ekstatischer Büßer und Büßerinnen, von zarten Melismen durchbrochen, die sich fanatisch bis zur Melodie fortbilden, heben sich ab von polyphoner Gesangskunst eines 18stimmigen Satzes, Haupt- und Nebenchöre, Stimmen aus der Höhe, Knabenchöre, Harfen, zwei Trompeten und Schlagwerk sind der Apparat. Eine naturalistische Kirchenkopie, aus der die Liturgie ebenso plastisch heraustritt wie die Andacht braver Bauern, wie das Plärren mechanischer Nachbeter, wie die Leiden der Geschlagenen, wie die Verklärtheit überirdischer Erscheinungen. Die enthusiastisch aufgenommene Aufführung mit Hermann Dubs (Zürich) als Dirigenten und dem Häusermannschen Privatchor war von überwältigender Transparenz. Enttäuschung brachte die knochen- und fleischlose Mysterienhaftigkeit von Andreas *Caplets* „Le miroir de Jésus" (nach Henri Ghéon). Es wird hier das Leben Jesu geschildert, wie es sich im Herzen Marias widerspiegelt. Ätherische oder sphärische Klänge, die aus der Schule Debussys nachgerade bekannt sind. Stimmung. Und wieder Stimmung. Eine Musik ohne jeden Hintergrund, ein Modestück eines sicherlich dem Kreise Claudels nahestehenden, den literarischen Neokatholizismus musikalisch prägenden Künstlers. Auch Subtilität kann nicht gegensatzlos sein, und das Mysterium der Erwartung, des Schmerzes und der ruhmreichen Göttlichkeit verlangt ganz besondere Akzente. Doch Caplets kürzlich erfolgter allzu früher Tod mäßige die Ansicht. Walter Straram (Paris) dirigierte das Stück mit Hingebung, Frau Croiza (Paris) weihte ihre prachtvollen Stimmittel dem Andenken des Verstorbenen. Zoltan Kodaly und Arthur *Honegger* ließen zwei moderne David-Psalmen hören. Der „König David" des letztern ist bei uns bekannt, ich möchte nur sagen, daß die Knappheit der Sätze ein Stilmerkmal impressionistischer Kunst, erzwungen ist durch die rasche Auftraggebung für das „Théatre du Jorat" zu Mézières. Wenn oft Form über den Ausdruck, über die musikalische Linienkunst der Klang gestellt ist, so sind dies neben rhythmischer Pikanterie und reinster Klarheit nur bekannte Ingredienzen romanischen Kunstschaffens. Auch das oft Theatralische dieses Gegenwartsoratoriums ist ein Resultat einer volklichen Gegebenheit, die uns in diesem Werk mit etwas Phantastisch-Naturhaftem, Neuem beschenkt

hat: mit dem ersten Werke eines „magischen" Realismus der Nachexpressionisten. Volkmar *Andreae* und der aus Zürich stammende Komponist erlebten einen großen Triumph. Auch Zoltan *Kodalys* „Psalmus hungaricus" ist eine Zweckmusik, ein Gelegenheitsstück, die textliche Unterlage ein David-Psalm aus dem 16. Jahrhundert, ein vaterländisches Werk, im Grunde aber weit mehr: durch die Großartigkeit seiner Konzeption und die Tiefe der Erfassung seiner ethischen Probleme erhält es Allgemeingültigkeit, als verzweifelte Anklage eines notleidenden Volkes, dessen Qual zum Himmel schreit. Nur die folklore Färbung der Sprache stempelt das Werk zu einem nationalen und den Komponisten zum Sprecher der Nation. Was dem Chorwerk seine Wucht verleiht, ist die Einheitlichkeit der aus einer einzigen riesenhaften Gefühlsquelle aufrauschenden musikalischen Kraft, die Echtheit, ja der Fanatismus des Empfindens, der das Können, das Technische gar nicht bemerkbar werden läßt. Die Dynamisierung der Empfindungen kennt das Flehen, aber auch den Verzweiflungsschrei. Die plötzlichen Akzente der Dynamik, die übergangslos hart neben dem Mystizismus eines Pianissimo den überwältigenden Jubel eines Gloria stellt und gleich wieder das Werk in kaum hörbaren Unisonoführungen verhauchen läßt, ist im besten Sinne modern, genau so wie die knappe Orchesterschilderung des jüngsten Gerichts — wenn auch die Vision und die dramatische Kraft in ihren klanglichen Auswirkungen der Romantik nahesteht. Auch hier gab es große Ovationen für den Komponisten und die Mitwirkenden.

III

MARIONETTENOPER

Das Erhabene liegt bekanntlich nicht weit vom Komischen, umsomehr als bei dem hier gespielten Marionettenstück das Komische vertieft ist durch eine graziöse Nachdenklichkeit in Literatur und Musik. Die Marionettenoper des Schweizerischen Marionettentheaters war eigentlich das reizendste Erlebnis des Musikfestes. Das heutige Puppentheater hat, was dekorative Szene und Regie anbelangt, an der Szenenkunst Reinhardts, Appias und Craigs sehr viel gelernt. Man merkt dem heutigen Marionettentheater, das seine aristokratischen und hieratischen Puppen von Indien über Persien nach Europa brachte, die uralte Kultur an, und besonders die Vielfältigkeit des Humors, der vom Ausgelassen-Lustigen bis zum Bizarren reicht, definiert das Pimperl als eine nicht unkomplizierte Persönlichkeit. Während sonst Pantomime, Ballett, Spieloper und Singspiel für die Puppenbühne bearbeitet worden ist, ist Manuel *de Falla's* Puppenoper „*Meister Pedros Puppenspiel*" ein Originalwerk. Es wird in sechs Bildern Don Quichote (nach Cervantes) geschildert, wie er im Puppentheater, ergriffen von der Tragödie eines Liebespaares, nach der Befreiung Melisendras, die die Verfolgung aufnehmenden Mohrensoldaten wutentbrannt mit dem Degen in Stücke haut. Ein überraffiniertes Werk. Zuschauerraum, Bühne, Text und Musik sind aber geschaffen für eine überraffinierte Zeit, ein Blick ins Publikum bestätigt den feinen Instinkt des Schöpfers für die heutige Dekadenz. Raffinierteste Musik von allerseltenster Kultur. Als Rahmen: die Symphonie Meister Pedros und der Schlußmonolog Don Quixotes, jedes der Bilder von schärfster Verzeichnung, erfüllt von aparten musikalischen Linien und Farben, mitreißend schon die an Jahrmarkt erinnernde Einladung Don Pedros: „Kommt herein,

alle kommt herein zu schauen die Historie von der befreiten Melisendra". Und nun beginnt schreiend „der Junge" zu den Bildern die Legende zu erzählen; die Musik der einleitenden Symphonie ist spanisch archaisierend und zu jedem der Bilder nun ein bildhaft ziseliertes primitives Thema, Trompetengeschmetter oder Geräusche oder romantische Musik oder Instrumentalkantilenen oder rhythmische Reitmotive als Untermalung, gesundheitsstrotzende Musik neben nervöser Kunst, Karikaturen dazwischen und Liebeslyrik: dabei alle akustischen Ausstrahlungen der Musik perspektivisch verkürzt und doch plastisch als Relief hervortretend. Sänger und Instrumentalisten standen im Rücken des Publikums, glänzend klangen im goldenen Theatersälchen Miniaturorchester und Stimmen, minutiös geleitet von A. *Schaichet*. Er, die Künstler und die Puppenführer und insbesondere Manuel de Falla hatten einen den Dimensionen des Puppentheaters tausendfach übersteigenden rauschenden Erfolg.

IV

SPIELMUSIK

Etwas verlegen wird man, soll man über den Wert der Instrumentalaufführungen die Wahrheit berichten. Es gab wenig, und auch da muß man vorsichtig urteilen. Ernst *Levy's* gewollte Fünfte Symphonie für Violine, Trompete und großes Orchester (unter V. Andreae), B. O. *Ferroud's* strawinskysierendes Orchesterstück „Foules" (M. W. Straram), A. *Tansman's* Ballettfragment „Danse de la Sorcière" (G. Fitelberg, dirigierte) bringen aufgedonnerte, aufgedunsene, bombastische Musik, deren Einreihung in die Konzerte der internationalen Musikgesellschaft kaum zu entschuldigen ist. Kommentare, die die drei Herren Komponisten zu ihren Werken zu geben für notwendig hielten, sind nicht gerade bescheiden. Wenn man bei Tansman liest: „Das intensive Studium der Werke von Ravel und Strawinsky haben mir geholfen, mich von neuromantischem Schwulst zu befreien und mich selbst zu finden," — dann wird man geradezu besorgt. Der Engländer W. T. *Walton* hat in seiner „Portsmouth Point"-Ouverture wenigstens Humor und Frische, wenn auch die Verbindung von Militärmusik mit einem konzertanten Stil zumindest seltsam anmutet. Das Violinkonzert des bekannten Opernkomponisten Kurt *Weill* (aufgeführt von Fritz Busch) klingt konstruiert und die Dreisätzigkeit wirkt als Zerdehnung, immerhin ist die Intensität des letzten Satzes nicht zu überhören, und auch die kunstreiche Arbeit des Werkes — die Geige ist einem Blasorchester mit Kontrabaß und Schlagzeug gegenübergestellt — versöhnt mit dem harten (einst modern gewesenen) Gehirnmusizieren. Das Bemerkenswerteste dabei, ein Umstand, der einen nicht bedauern ließ, das Konzert gehört zu haben, war das bewundernswerte hochklassische Spiel Stephan *Frenkels*, der das unheimlich schwierige und ausgedehnte Stück auswendig und in großartigster Weise gestaltete. Ein Septett für eine Frauenstimme, Flöte, Streichquartett und Klavier von A. *Hoerée* schillert in allen möglichen Farben und ist mit vielen wohl- und übelriechenden Wässerchen übergossen, so daß man wähnt, in einer modernen Parfümerie zu stehen. Eine übrigens wundervolle Stimme (Frau R. de Lormoy) trillert, übt, rezitiert, als Instrument behandelt; ein Klavier wird als Schlagzeug benützt, Flageolets, Pizzicati, Passagen, Staccati treiben ihr Unwesen innerhalb der Mauern von zuvor errechneten Quintensy-

stemen. Das *Schönberg'sche* Bläserquintett (A. v. Webern dirigierte es mit Heroismus) wurde fast bis zum Schluß ruhig angehört. Die Begrenzung des Tonmaterials auf zwölf Töne einer chromatischen Tonreihe und ihre beispiellose Permutation innerhalb dieser Umschränktheit ist die Tat eines Scholastikers. Während der erste Schritt zur Revolutionierung der musikalischen Struktur die konsequente Verwendung der Quartenmelodik und Quartenharmonik der Musik eine Auflockerung, ja Bereicherung gebracht hat, wirkt diese Rechnerei als Marter, als Abtötung jedes musikalischen Fruchtkeims, ein gräßliches Musikerlebnis. Um ein Dichterwort zu variieren: solche Kunst scheint das Gehirnerschleichnis eines Gründlings zu sein, ein kapitales Stück von Kunstinzucht, und der Komponist ist ob seiner sicher ehrlichen Überzeugung ein bedauernswerter Mann. Paul *Hindemith's* amüsantes Orchesterkonzert Opus 38 ist von seinen Konzerten das am wenigsten bedeutende. Es klingt wie verblasene, schiefgegangene vorklassische Musik, sehr frisch und humorig wirken die schieberischen gleichgebauten Figuren des Prestosatzes, wie überhaupt der Großteil der Komposition den Eindruck einer musikantischen Geschwindmusik, einer rasanten riesenhaften Corrente hinterläßt. Fritz Busch dirigierte das Orchesterkonzert draufgängerisch und burschikos wie nur je. Wenn ich A. *Casellas* „Partita" für Klavier und Orchester (die beiden Kammerwerke, das gekonnte von W. *Geiser* und das exotisch sein wollende von dem Kalifornier F. *Jacobi* haben einen weniger berührt) nenne, als ein wirklich ganz amüsantes, abwechslungsreiches, in der Erfindung nicht gerade wählerisches Stück (die Invention reicht von Sacrlatti bis Rossini und Verdi), so erinnere ich mich an eine Komposition, die die Klänge eines Orchestrions und einer aristokratischen Musik und Ausschnitte einer Opera buffa in Symphonie, Passacaglia und Burleske nebeneinander stellt. Casella und der grandiose Klavierkünstler Walter Gieseking wurden sehr gefeiert. Klangvirtuosen besonderer Art sind der — heute kann man es unbedenklich aussprechen — der genialische Anton v. *Webern* mit seinen fünf Orchesterstücken und der Prager Hans Krása in einem „Pastorale" und „Marsch" aus einer Symphonie für kleines Orchester. Über Weberns Stück lachte das Publikum noch vor drei Jahren. In Zürich erweckten diese Miniaturen die größte Bewunderung infolge ihrer unerreichten Klangphantasie, deren märchenhafte Klänge die Nerven vibrieren lassen, es ist die reizsamste Musik, die je geschrieben worden ist, schade nur, daß die Gestaltungskraft fehlt, so daß sie, fast möchte man sagen früher endet, als sie beginnt. Hans *Krása* ist ein starkes Talent, das in völliger Ehrlichkeit sich selbst in einer erlebten sich selbst verkörpernden Dekadenz spiegelt. Es gibt eine Nervenmusik, die durchaus graziös ist in ihren Linien, die konzertante Manier mit solistischen Einfällen und hellaufrauschenden Farbenkomplexen mischt; es sind Klangdelikatessen, teure Essenzen, Kostbarkeiten, seidige Tonreihen, die manchmal über sich selbst hinaus einen Hauch von Gram oder Verträumtheit sanft hinwehen. Der zweite Satz — mit dem überscharf rhythmisierten Thema, das eine Märchenschlacht zeichnet, Klänge, die einen Markt mit dem Strawinskyschen Leierkasten und ein tschechisches Pimperltheater zu karikieren scheinen, wirbelt schließlich alle 3 Bilder durcheinander — Phantastik im besten Sinn. Krása und der bravourös dirigierende Hermann von *Schmeidel* wurden immer wieder gerufen. Das Erlebnis des

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY

Festes bot aber keine Komposition, sondern der Klavierspieler Walter *Gieseking*, dieser epochale Gestalter, der aus einem Riesengefühl Musik türmt und niederreißt, er hat in der „Partita" von Casella den Klavierpart nachgedichtet, er hat ohne Vorbereitung am letzten Abend die überaus schwierige vierte Klaviersonate von N. *Mjaskowskij* aufgebaut und tatsächlich selbst das *Technische* als Material für Ausdrucksprägungen persönlichster Art angesehen. Die Sonate, die inhaltlich zwischen Beethoven und Scriabine steht, zeigt seltene Intensität, und eine Vehemenz im Architektonischen, die den Ruhm des Werkes begründen wird. Mystisch-romantisch mit leisen Ekstasen der Einleitungssatz; antikisierend, in der Stimmung befreit, der Mittelteil und von stark erlebter Dramatik und kosmischer Weite der Schlußsatz. So groß spiegelte die Darstellung das Werk. Geistig ist es nicht weit von dem entfernt, was wir eingangs als Grenze zum Busonischen Nachexpressionismus bezeichneten.

VI

REALES — UNREALES

Übermenschliches leisteten in diesen Tagen das famose Züricher Orchester und sein Organisator Dr. Volkmar Andreae. Zu den musikalischen Freuden kamen kulinarische Genüsse von phantastischer Pracht, seit Lucullus hat es nur wenig solche Gastereien gegeben, die ihre Höhepunkte in dem Riesenempfang auf dem Gute „Bocken ob Horgen" oberhalb des Züricher Sees und einen Tag später bei dem Besitzer der durch Richard Wagner bekannt gewordenen Wesendonk-Villa erreichten.

DAS EXOTISCHE IN DER MODERNEN MUSIK

VON PHILIPP JARNACH, BERLIN

Das natürliche musikalische Gefühl, d. h. die uns eigentümliche Art, Musik zu empfinden und auch hervorzubringen, ist nicht allein durch ererbte Neigungen und Fähigkeiten bedingt. Die Erziehung, die Beeinflussung durch ein bestimmtes musikalisches Milieu spielen hier eine Rolle, die um so entscheidender wird, je vielgestaltiger und reicher sich die Kunst entwickelt. Eine dauernde, allgemeine Beschäftigung mit exotischer Musik müßte also zweifellos Wirkungen zeitigen, die, unter Umständen, das Gesicht der neueren abendländischen Tonkunst stark verändern könnten, vorausgesetzt, daß es gelänge, die fremden Elemente so zu assimilieren, daß sie, ihres bloßen sinnlichen Reizes entkleidet, dem Kreis unseres künstlerischen Erschauens wirklich angehörten. Die formale Unsicherheit heutiger Kunst hat diese und ähnliche Fragen in den Vordergrund gerückt; vielleicht nur vorübergehend. — Daß hier Möglichkeiten vorliegen, ist nicht zu bestreiten. Nur erscheint mir eine solche Entwicklung, wenigstens für die nächste Zukunft, nicht sehr wahrscheinlich. Die Beziehungen des Schaffenden zur Literatur seiner Kunst sind tiefer und mannigfacher Art: er beherrscht sie und muß doch immer wieder auf sie zurückgreifen. Er ist genötigt, um sich frei zu fühlen, sich zu allen großen Erscheinungen in ein bestimmtes Verhältnis su setzen, das aber nur provisorisch sein kann. Denn schon bei der nächsten Wegwende zeigen sie ihm ein neues Gesicht, bieten eine Fülle neuer Probleme,

von deren Klärung sein weiteres Wirken zum Teil abhängt. Das Erlebnis am Genie ist auf jeder Stufe ein anderes, ob wir uns dessen bewußt oder unbewußt sind, dies scheinbar Abgeschlossene ragt, trotz seiner stofflichen Begrenzung, stets bis in unsere selbständigste Regung hinein. Nun ist zwar ein Zustand der Erschöpfung denkbar, in welchem das schöpferische Interesse an organisch gewachsener Kunstmusik sich dermaßen ausgewirkt hätte, daß das Bedürfnis nach durchgreifender Erneuerung, nach einer Verjüngung von außen her sich fühlbar machen würde. Bevor der Fall einträte, müßte aber unsere Musikkultur einen Grad der Entfaltung erreicht haben, von dem sie nach meiner Ansicht noch sehr weit entfernt ist. Wir müßten einen Zustand überwunden haben, in dem die verbrauchtesten Stilrequisiten zur Formulierung des neuen Ausdruckmittels herangezogen werden, was ein Widerspruch ist. Die Frage, also gesehen, wäre demnach im wesentlichen die: ob unsere abendländische Musik den Gipfel ihrer eigenen Möglichkeiten bereits überschritten hat, oder nicht.

Damit soll nicht etwa der Wert der Anregungen, die wir exotischer und namentlich orientalischer Musik verdanken, unterschätzt oder gar geleugnet werden. Besonders seit einem halben Jahrhundert haben sich zahlreiche Musiker mit asiatischer und arabischer Melodik eingehend beschäftigt und damit Erkleckliches zuwege gebracht. Es ist aber notwendig, auf die Hindernisse hinzuweisen, die einer Anpassung dieser fremden Elemente an unsere Tonsprache entgegenstehen. Es ist zunächst der schwer zu überbrückende Gegensatz zwischen rhapsodischer Volksmusik und dem vorwiegend *konstruktiven* Charakter europäischer Tonkunst — zumal der deutschen. Sodann, wie ich vorher sagte, der mehr äußerliche Eindruck des Exotischen an und für sich; jener Eindruck des Seltsamen, Ungewohnten, der starke Reize hat, uns aber hindert, zum Ausdruckskern vorzudringen, diese Tonfolgen *so* zu empfinden, wie sie von denjenigen empfunden werden, aus deren natürlichem Lebensgefühl heraus sie gebildet wurden. — So sind orientalische Anklänge meistens im Sinne impressionistischer Koloristik verwendet worden; durchaus bewußt, um berechnete Wirkungen zu erzielen, also artistisch. Wir wissen, daß gerade *Debussy*, der in Frankreich als der Meister des musikalischen Impressionismus gilt, das Exotische zu einem ständigen Element seiner Kunst gemacht hat. Dies konnte nur in dem Maße geschehen, als Grundlagen unserer eigenen Musikentwicklung preisgegeben wurden. Debussy sah die Form im flüchtigen Umriß wesenlosen Farbenspiels; er gab Nüancenarabesken, vage Stimmungsbilder; einer solchen Musik, die sich ausschließlich an die Sinne wendet, kam der sinnliche Reiz fremdartig anmutender Tonfolgen zugute. Sie ist aber zu passiv, um nicht auflösend zu wirken. Debussy selbst hat zuletzt gefühlt, daß ein Weitergehen in dieser Richtung nicht möglich war, und noch eine Abkehr versucht, die ihm dann nicht mehr glückte. — Vor ihm hatten sowohl *Saint-Saens* als auch *Felicien David* arabische Motive konsequent verwendet.

Die Ganztonskala findet sich schon bei *Liszt*.

In der neueren Musik wird der Impressionismus durch die Erstarkung des melodischen Willens zurückgedrängt. Das Kontrapunktische herrscht vor, eine Kunst der frei ausatmenden Linien kündigt sich an. Daneben finden ernsthafte Versuche statt, aus dem Geist des Volksliedes heraus neue gültige Formen zu bilden. Der Russe *Strawinsky*, der Ungar *Bartók*,

der Finne *Sibelius* und neuerdings auch der Tscheche *Vycpálek* haben in engster Anlehnung an ihre heimatlichen Volksweisen Werke meisterlicher Haltung geschaffen. Hier ist der stilistische Fortschritt unverkennbar. Bei älteren Kompositionen dieser Art, von *Tschaikowsky* und *Liszt* bis *Smetana* und *Grieg* klaffte die unangenehmste Diskrepanz zwischen dem improvisatorisch ausholenden Thema und seiner Einfassung im herkömmlichen Satzbau. Durch die Erweiterung des harmonischen Begriffs sowie den Verzicht auf unbedingte Symmetrie des Taktes — wodurch sich eine straffere und zugleich freiere Rhythmik ergibt, wird die homogene Einfügung monodischer Fragmente erleichtert. Das formale Problem freilich bleibt bestehen.

Die Möglichkeit einer Synthese scheint eher auf dem Gebiete der *Oper* gegeben; Zeit und Ort der Handlung bestimmen das Kolorit. Die organische Verschmelzung verschiedenartiger Elemente wird durch einen sichtbaren Verlauf gefördert, und der Übergang von farbiger Betonung des Rahmens zum dramatischen Akzent vollzieht sich unvermerkt. — Als er vor Jahren anfing, sich mit der Komposition der „Turandot" zu beschäftigen, sagte mir einmal *Busoni*, es bereite ihm Schwierigkeiten, die musikalische Behandlung des exotischen Milieus mit den Erfordernissen des Bühnenvorgangs in Einklang zu bringen. Ich äußerte damals die Ansicht, die Schwierigkeit, die ihn aufhielt, läge an der Unvereinbarkeit passiver Stimmung und aktiven Gefühls. Die Betonung alles Fremdländischen müsse demnach auf die Stellen beschränkt werden, in denen die eigentliche Handlung ruht: auf Chöre, Tänze, Zwischenspiele. — In der Tat ist dieses unausgesprochene Prinzip von „Carmen" bis zu „Salome" kaum je durchbrochen worden.

Zum Schluß noch ein Wort über mittelalterliche Tonkunst. Hier stehen wir auf eigenem Boden. Sowie unser Zweimodensystem aus den Kirchentonarten hervorgegangen ist, so hat auch das langsame Werden der kontrapunktischen Formen die Grundlagen geschaffen, auf denen die spätere Entwicklung der Musik beruht. Seit Bach sind die Kirchentonarten selbst mit unserer Harmonik so innig verschmolzen, daß ihre noch immer fortwirkenden Einflüsse durchaus im Bereich des modernen Empfindens liegen. Dies möchte ich an zwei besonderen Beispielen zeigen: das eine ist die Stelle „Et incarnatus est" im Credo der „Missa solemnis", das andere der Ausklang der Bergbeschwörung im „Faust" von *Berlioz*. Beides — der Ausdruck mystischer Versunkenheit und die gewaltige Erhebung pantheistischen Naturgefühls — Eingebungen von so unerhört wahrer und tiefer Empfindung, daß die Erschütterung, die von ihnen ausgeht, dem Gefühl des Schreckens fast ähnlich ist. Wer denkt hier daran, daß beide Stellen in dorischer Tonart geschrieben sind? — Damit verglichen, wirken die archaisierenden Wendungen in *Liszts* Oratorium „Christus" und im „Don Quixote" von *Strauß* theatralischer, wenn auch im besten Sinne des Wortes.

In solchen Fällen wird es für den Schaffenden immer darauf ankommen, das innere Wesen fremder Kunstgebilde *so* zu erfassen und zu durchdringen, daß er imstande ist, ihre Elemente schöpferischer umzuwandeln und zu Mitteln *persönlichen* und wahrhaftigen Ausdrucks zu machen. — Dann aber wird nicht mehr nach dem Ursprung gefragt.

ZU ANGELO NEUMANNS THEATER-GESCHÄFTLICHER TÄTIGKEIT

Angelo Neumanns Projekte der Zusammenlegung des Prager Deutschen Landestheaters mit dem Karlsbader Stadttheater in den Jahren 1886 u. 1891

VON M. KAUFMANN, KARLSBAD

Die Geschichte des Karlsbader Stadttheaters hat keine hervorstechenden Kunstepochen aufzuweisen. Durch ein volles Jahrhundert — vom Jahre 1788 an — war das Karlsbader Theater in den Händen wenig ehrgeiziger Direktoren, denen nur daran gelegen war, den Musentempel in den Sommermonaten über Wasser zu halten. Zweimal wurde ein ernster Anlauf genommen, das Karlsbader Theater auf eine künstlerische Höhe zu bringen. Es war dies in den Jahren 1885 und 1891.

Beide Anläufe mißlangen. *Angelo Neumann*, der bewährte Theaterfachmann, der Wegbahner Richard Wagners, der tüchtige Führer des deutschen Landestheaters in Prag, war beidemale im Spiele.

Im Jahre 1885 trat der Oberregisseur des Prager deutschen Theaters (Direktion Kreibig) und spätere Professor für darstellende Kunst am Prager Konservatorium, Karl *Skraup*, an das Bürgermeisteramt in Karlsbad heran um die Verleihung der Karlsbader Theaterdirektion. In einer Zuschrift an den Bürgermeister v. 7. Okt. 1885 teilt Skraup mit, daß er ein Zeugnis der Prager Theaterintendanz seinem Offerte nachbringe.

Das Zeugnis des Intendanten Dr. Waldert ist interessant, da es die Theaterverhältnisse in Prag scharf beleuchtet. Es lautet:

„Es wird hiemit bestätigt, daß Herr Karl Skraup aus Prag in der Zeit vom 1. August 1884 bis 1. Sept. 1885 am Deutschen Landestheater in Prag als Oberregisseur tätig war. Die Anstellung des Herrn Skraup erfolgte durch das Theaterkonsortium (Dr. Franz Schmeykal, Dr. Waldert und Alex. Richter) damit derselbe die zerrüttete Gebahrung des Deutschen Landestheaters, die herabgesunkene Disziplin beseitige und die künstlerischen Leistungen, sowie das Repertoire den Ansprüchen des Publikums entsprechend gestalte. Zu diesem Zwecke wurden Herrn Skraup die weitgehendsten, die Stellung eines Oberregisseurs überschreitenden Vollmachten eingeräumt.

Es wird hiemit bestätigt, daß Herr Skraup den in ihn gestellten Anforderungen völlig entsprochen und bewiesen hat, daß er alle zur Leitung eines ersten Kunstinstitutes nötigen persönlichen und künstlerischen Eigenschaften besitzt. Das Deutsche Landestheater in Prag nahm unter seiner unmittelbaren Leitung in der Tat einen erfreulichen Aufschwung, und wenn der damaligen Direktion doch nicht geholfen werden konnte, so lag es an den finanziellen Verhältnissen derselben, welche den bestgemeinten Bestrebungen des Herrn Skraup unüberwindliche Hindernisse in den Weg stellten.

Prag, Oktober 1885. *Dr. Waldert.*
Intendant.

Karl Skraup rückte kurz nach der Übergabe seines Offertes mit der nun endgültig zurechtgelegten Idee heraus, das Karlsbader Theater mit dem Deutschen Landestheater, durch Angelo Neumanns Mitarbeit, zu verknüpfen.

In Karlsbad sollte die große Oper eingeführt werden. Am besten dokumentiert diese Absicht Skraups weiteres Schreiben an das Karlsbader Bürgermeisteramt:

Prag, 13. Okt. 85.

„Nachdem ich heute erst die schriftliche Antwort des Direktor Neumann auf meine Anfrage betreffs der „großen Oper" erhalte, erlaube ich mir dieselbe zur beliebigen Verwendung in der morgigen Stadtratssitzeng einzusenden. Ich gehe von der Ansicht aus, daß damit meine feste Absicht nachgewiesen wird, gestützt auf das vorzügliche Prager Opernensemble, für Karlsbad die große Oper zu ermöglichen, und daß seitens des Direktors Neumann mir hierin beigestanden werden wird. Auch sonstige Vorteile für das Karlsbader Stadttheater stehen aus meiner Beziehung mit Direktor Neumann in Aussicht (z. B. Überlassung der ganzen Ausstattung einzelner Vorstellungen). Ich bitte Sie, hochverehrter Herr Bürgermeister, dies bei Entscheidung dem löbl. Stadtrate zur Erinnerung zu geben und zeichne hochachtend

Karl Skraup."

Seine Mithilfe gab Neumann mit folgenden Zeilen an Skraup bekannt:

„In Beantwortung Ihrer Zuschrift beehre ich mich Ihnen mitzuteilen, daß ich, falls Ihnen die Ehre zu teil werden sollte, die Leitung des Stadttheaters zu erhalten, gerne bereit sein werde, Ihre Pläne bezüglich der Aufführungen von großen Opern soweit als irgend möglich zu unterstützen.

Indem ich Ihnen den Erfolg für Ihre Bewerbung wünsche, kann ich nicht umhin auch den Karlsbadern Glück zu wünschen, falls die Wahl Sie treffen sollte. Sie haben hier in Prag unter so schweren Verhältnissen aufs Beste sich bewährt, daß ich nicht daran zweifle, daß es Ihnen gelingen wird, dem Ihrer Leitung anvertrauten Institute eine geachtete Stellung in der Theaterwelt zu verschaffen.

Mit der Versicherung der vorzüglichsten Hochachtung
ganz ergebenst

Prag, 12. Okt. 1885. Angelo Neumann.

Ob sich Angelo Neumann hinter Prof. Skraup steckte, oder umgekehrt, wird wohl jetzt nicht mehr nachzuweisen sein, daß aber Neumann das Karlsbader Theater nicht aus den Augen ließ, beweist seine Bewerbung um dieses Theater im Jahre 1891. Damals wurde der Wunsch laut, ein Karlsbader Wintertheater zu schaffen, und dieser Wunsch spielte auch in die Neuausschreibung des Theaters hinüber. Angelo Neumann stellte sich mit einem Anbot für die Theaterübernahme ein. Es erschien der bevollmächtigte Sekretär Neumanns, Karl Rosenheim, bei dem damaligen Bürgermeister in Karlsbad mit der Nachricht, daß Neumann sich für das Theater interessiere und das Theater ganzjährig führen wolle. Merkwürdigerweise stellte sich auch Skraup wieder als Bewerber ein. Es ist

nicht klar, ob ein Zusammenhang zwischen Neumann und Skraup — so wie es i. J. 1885 vorgesehen war — bestand. Es ist aber wahrscheinlich, daß Neumann wieder behilflich gewesen wäre, wenn Skraup die Leitung des Theaters erhalten hätte.

Eine Notiz in der „N. F. Presse" gab Anlaß, zur Erklärung des Bürgermeisters in der Sitzung des Karlsbader Stadtverordneten-Kollegiums v. 19. Aug. 1891, daß sich tatsächlich Neumann um das Karlsbader Theater bewerbe, daß Sekretär Rosenheim vorsprach, daß aber aus den Verhandlungen zu ersehen war, daß Neumanns Vertrag mit der Landesverwaltung es verbiete, im *offenen* Konkurrenzwege um eine andere Bühne anzusuchen und daß Angelo Neumann kurzerhand als Theaterleiter nach Karlsbad „berufen" werden sollte. Mit dem Landesausschusse sollte *nachher* ein Übereinkommen getroffen werden. Das Stadtverordneten-Kollegium ließ aber Neumann wissen, daß es von einer Offertausschreibung nicht Umgang nehmen könne, und daß es untunlich wäre, erst nach einer Berufung Neumanns mit dem Landesausschusse zu verhandeln. In einem Schreiben v. 28. Aug. 1891 gibt nunmehr Neumann zu erkennen, daß er die Karlsbader Theaterangelegenheit „als erledigt" betrachte. Er schreibt:

Direktion des königl. Deutschen Landestheaters. Prag, 28. August 91.

Seiner Hochwohlgeboren Herrn Karl Zörkendörfer
Bürgermeister
in Karlsbad.

Von mancher beachtenswerten Seite wurde mir vielfach und seit Jahren die Idee nahegelegt, das schöne Theater des Weltkurortes Karlsbad mit dem königl. deutschen Landestheater in Prag zu vereinigen. Diese Vereinigung sollte künstlerisch und materiell die Interessen beider Institute auf das willkommenste fördern. Als ich mich entschloß, dieser Idee näherzutreten, glaubte ich annehmen zu dürfen, daß dieselbe im Schoße der löbl. Stadtvertretung und insbesondere von Euer Hochwohlgeboren sympathische und entgegenkommende Begrüßung finden würde. Aus Euer Hochwohlgeboren Zuschrift v. 23. d. vermag ich jedoch ein Interesse für die oben ausgesprochene Idee nicht zu entnehmen und betrachte ich somit die Angelegenheit als erledigt. Genehmigen . . .

Diese Zuschrift wurde von dem Karlsbader Stadtrate in der Sitzung v. 31. Aug. 91, zur Kenntnis genommen, und Neumanns Plan der Vereinigung der beiden Theater war für immer begraben.

ZUR HALBJAHRHUNDERT-FEIER DER BAYREUTHER FESTSPIELE.

VON Dr. VIKTOR JOSS, PRAG.

Vor fünfzig Jahren ist Wagners kühnster Traum nach furchtbaren Kämpfen und Krämpfen, nach unerhörten Schmerzen und Leiden zur Wirklichkeit geworden: Bayreuth erstand, und das überdimensionale Nibelungen-Drama gewann tönendes Leben. Zwei Jahre vorher noch war das Gelingen der Festspiele in Frage gestellt, und die Entfremdung

Nietzsches, des Treuesten der Treuen, nahm damals ihren Anfang. — Am 13. August 1876 hatte die erste zyklische Aufführung eingesetzt, am 30. war die dritte und letzte beendet. Zwar folgten dieser einzigartigen künstlerischen Großtat, an der sich unter Hans Richters Leitung die ersten Bühnensänger und Instrumentalisten Deutschlands und Österreichs beteiligten, ungeachtet des Begeisterungstaumels, den sie beim anwesenden internationalen Publikum auslöste, die wüstesten Schmäh- und Schimpforgien fast der gesamten Presse, aber die Weltgeltung Wagners war seitdem entschieden.

Nun tritt neuerdings die Frage nach der Stellung des Meisters, seines Werkes und Bayreuths im Komplex der Weltmusik hervor; Wagner als Kulturerscheinung im engern Sinne, als Exponent, Führer und Erzieher seines Volkes und seiner Zeit, als Former und Träger einer Weltanschauung, dann der Dichter und selbst der Dramatiker Wagner gehören auf ein anderes Blatt.

Der Epoche der heftigsten Befehdung und erbärmlichsten Verunglimpfung mußte naturgemäß eine Periode der Vergötterung und Vergöttlichung und dieser wieder eine Zeit kühlern Wägens und Erwägens folgen: man trachtete die mächtige Wirkungswelle, die von dieser Persönlichkeit ausging, objektiv zu erfassen und ihre Ursachen zu ergründen. Max Graf* hat den „Reichtum der Wagnerischen Musik, gegen welchen gehalten die ganze frühere europäische Musik scheinbar verblaßt", auf die „leidenschaftliche Energie der heroischen und der suggestiven Erregtheit der leidenden Affekte" zurückgeführt. Immerhin, die verwirrende und berauschende Formenfülle und Gestaltungskraft dieser Musik war nicht zu leugnen, sie wirkte sich überall aus und schlug alles in Bann. Ihr Einfluß machte sich bald in der ganzen Welt bemerkbar. — Die Schöpfungen des Genies sind einsam ragende Gipfel, aber sie vermögen den Charakter des ganzen Umkreises zu bestimmen. Wagners Musik hat die ganze zeitgenössische und die folgende Produktion mächtig und nachhaltig beeinflußt und in völlig neue Bahnen gelenkt. Zwar wurde sie auch bloß äußerlich nachgeahmt, doch auf die junge Generation war ihr Einfluß revolutionierend und mannigfaltig: in stilistischer und orchestertechnischer Hinsicht hat sie das musikalische Bild der Welt völlig verändert und das Verhältnis zwischen Musik und Bühnendichtung auf durchaus frische Grundlagen gestellt. Neben großen Epigonen wie Arrigo Boito, Wilhelm Kienzl, Engelbert Humperdinck, Hans Pfitzner, Cyrill Kistler, Sylvio Lazzari ist noch das Heer der kleineren mit Alexander Ritter, Heinrich Zöllner, Karl Grammann und Karl Perfall an der Spitze zu nennen. August Bungert hat, von der zyklischen Form des Nibelungenringes angelockt, seine vierteilige „Homerische Welt" geschrieben.

Und Bayreuth! Sollte es nicht im Sinne seines Schöpfers ein lebendiger Organismus bleiben, der den Gesetzen stetiger Entwicklung unterworfen ist? Durch starres Festhalten an Traditionen, die vor Jahrzehnten in der damaligen Musikauffassung und dem Stande bühnentechnischer Errungenschaften wohl begründet waren, haben die berufenen Hüter des Wagner'schen Vermächtnisses nicht verhindern können, daß die geweihte Stätte ein wenig ins Hintertreffen geraten ist. Eine

*) „Wagner-Probleme", Wiener Verlag, Wien.

Neuorientierung tut not, um Bayreuth wieder die führende Rolle auf dem Gebiete vorbildlicher Wagnerinterpretation zu sichern. Gustav Mahler und Hermann Roller haben zuerst die Wege dahin gewiesen, und die Frankfurter Bühne ist ihnen heute mit musterhaften Darbietungen in modernster Auffassung gefolgt. Hier müßte man sich Impulse holen.

NOTIZ ZUM TONKÜNSTLERFEST

Der allgemeine Deutsche Musikverein befindet sich in einer für seinen Fortbestand entscheidenden Krise. Wer Kiel und Chemnitz miterlebt hat, weiß, daß jene bekannten Beschlüsse auf der stürmischen Frankfurter Generalversammlung, auf die hin Scherchen und Hindemith aus dem Musikausschuß ausschieden, ein energisches Abrücken von der wirklich zeitgenössischen Produktion zur Folge hatten. Man glaubte sich auf Traditionen berufen zu müssen, die wohl groß und bewundernswert sind, aber Ausbreitung und Entwicklung eines neuen künstlerischen Wollens, bedingt durch ein neues Zeitgefühl, naturgemäß hemmen müssen. Diese neue Musik strebt nach „junger Klassizität", wie sie der unvergeßliche Busoni prophezeite, strebt nach Objektivierung und Stilisierung des musikalischen Ausdrucks, nach freier Entfaltung geistvollen Tönespiels — jenseits von philosophischen Hintergründen und Erregtheiten der Hochromantik. Donaueschingen und die Internationale sind die eigentlichen Künder dieses neuen Stilwillens geworden. Hier trifft sich die Jugend, die in Chemnitz fehlt. Wenn der Musikausschuß des A. D. M. die „Lage" kennte, würde ihn das nicht wundernehmen. Es hat wenig Zweck, zu jammern: die Prominenten dieser Jugend senden uns ja nichts ein — wenn man sieht, wie sie zu gleicher Zeit an anderem Orte gefördert und aufgeführt wird. Bekennt Euch zur Gegenwart statt zu den Vorgestrigkeiten der „Münchener Schule", die breiten Raum im Chemnitzer Programm einnahmen, statt zu Mahlerepigonen wie Karl *Weigl*, von dem ein monströses Chorwerk „Weltfeier" aufgeführt wurde, das ist der einzige Rat, den man dem A. D. M. geben kann. Findet er den Weg zur Jugend nicht bald, dann ist es um seine führende Rolle im deutschen Musikleben geschehen.

Das künstlerische Ergebnis des Chemnitzer Tonkünstlerfestes mußte somit bescheiden genug ausfallen. Das *Konzert*, seit den Arbeiten von Hindemith und Strawinsky wieder zu Ansehen gekommen und unbedingt der spielfrohen modernen Musik neue Möglichkeiten erschließend, war mit zwei Kompositionen für Klavier und Kammerorchester vertreten, die erfreulich das epigonale Durchschnittsniveau überragten. In beiden Konzerten drängt die Freude an Klanggruppierung und klug-polyphoner Durchbildung das eigentlich Konzertierende zurück. Reifer und schwerer in der Durchbildung der Gedanken ist der Stuttgarter Hermann *Reutter*. Er drückt sich eindeutig und knapp aus, legt sein zweisätziges Konzert auch formal höchst eigenwillig an. Unsicher sucht der noch jüngere Wilhelm *Maler* zwischen hindemithisch geballter Rhythmik und konstruktiver Linearität nach Eigenem. Trotz aller Undiszipliniertheit in Aufbau und Gewichtsverteilung gibt es in seinem Konzert doch Partien von bezwingender Frische, etwa den Choral oder die kräftigfrohe Schluß-

sarabanda. Im Zusammenhang mit diesen beiden Arbeiten kann auch gleich die Kammersymphonie des überaus kultivierten geistvollen Max *Butting* genannt werden, ein Stück aus einem Guß bei höchst komplizierter Form, reich differenziert und von ausgesucht delikater Klangwirkung. Ein starkes und überlegen gearbeitetes Werk, dem weite Verbreitung zu wünschen ist. Recht witzig und orchestertechnisch gekonnt ist die Ouvertüre zur „Komödie der Irrungen" von Berthold *Goldschmidt*.

Das bißchen reine Kammermusik hat man schnell aufgezählt. Eine launige, von Strawinsky angeregte Bläserserenade von Paul *Hoeffer* war — im Rahmen des Gebotenen — am sympathischsten. Das Streichtrio von Viktor *Michalscyk* neigt zu unlebendiger Grübelei, während Otto *Siegl* in seiner Bratschensonate unbedenklich Griegsches Sentiment und östliche Tanzrhythmen gefällig und publikumsfreundlich durcheinanderwirft. Noch ein paar Chorsachen. Unter der a cappella-Musik, wohl durch das vorjährige Donaueschinger Programm angeregt, errangen Erwin *Lendvais* unglaublich geschickt gemachte, frohe Chorvariationen über Melodien des 16. Jahrhunderts stürmischen Erfolg. Dann war ein sehr zartes, inniges Chorwerk des Salzburger Joseph *Messner* zu hören, das „Leben", auf mystische Texte von Novalis, in den beiden letzten Stücken auch von stärkerer Intensität des Ausdrucks. Endlich noch das liturgisch feierliche, stark von Bruckner abhängige Tedeum von Paul *Müller*, das in seiner Blechpanzerung, in seiner starren, oft unsanglichen Homophonie freilich bald ermüdet.

Damit ist das Wichtigste erwähnt. Nennt man noch als Gesamtleiter des Festes den Chemnitzer Generalmusikdirektor Oskar *Malata*, der sich redliche Mühe mit den Aufführungen gab, erinnert man daran, daß Chemnitz viele, aber nur wenig leistungsfähige Chöre hat, daß die Solisten im allgemeinen höchsten Ansprüchen genügten, so ist auch den Interpreten Gerechtigkeit widerfahren.

In der Generalversammlung des A. D. M. ging es ganz sanft zu. War sie mit Programm und Durchführung des Festes also einverstanden? Wir wagen die Frage nicht zu bejahen. Immerhin kann es überraschen, daß Philipp *Jarnach* und Rudolf *Schulz-Dornburg* an Stelle des ausscheidenden Hermann *Bischoff* — von dem übrigens ein völlig belangloses Rondo gespielt wurde — und Max *Trapp* mit überwältigender Stimmenmehrheit gewählt wurden, und daß im Programm des nächsten, wohl in *Crefeld* steigenden Festes — ausweislich die soeben veröffentlichte Aufforderung zur Einsendung von Kompositionen — *fortschrittliche* Arbeiten bevorzugt werden sollen. (Für einen hohen A. D. M.-Ausschuß ist allerdings der Begriff „fortschrittlich" dehnbar genug.)

Dr. Heinrich Strobel.

MUSIK IN KOPENHAGEN.

VON Dr. ALMA HEIBERG.

Die Sensation der Spielzeit ist die Ballett-Trilogie „*Petruschka — Chopiniana — Fürst Igor*", eine der glanzvollsten Vorstellungen, deren man sich je an unserer kgl. Bühne erinnert. Sie wurde von Strawinsky musikalisch, von Fokin choreographisch dargestellt. Weder in Dresden noch in Prag konnte sich die Petruschka-Aufführung mit der hiesigen vergleichen. Hier gab es Jahrmarktsleben mit bis zum Seekrankwerden sich drehenden Karussells und Windmühlen, es gab wahre Bretterbuden-Eleganz in den zwei Rivalen-Zelten und eine köstliche Ballerina-Toilette aus roten Samthöschen und defekter Krinoline. Das Geniale bei der Aufführung war, daß sich Musik und Mimik völlig deckten, es *war* Petruschka, d. h. ein Stück echten nationalen Volkslebens.

Zu dieser bildete „Chopiniana" den denkbar größten Gegensatz. Schneeweiße Ballett-Unschuld mit Engel-Flügeln, dazu die unverwüstliche Nocturne No. 2, die Bravour-Nummer unserer Tanten und Neukonfirmierten, die im Parkett den Kopf im Takte mitwippten. Solowalzer und Mazurka, von den Stars und zuckersüße Gruppen-Posen vom ganzen Corps.

Ganz wie in Prag: Versöhnung der älteren Generation durch klassischen Schluß-Effekt. Dennoch wurde der Vorgang hier überboten die ekstatische Tanzfreude in „Fürst Igor" (Borodin) versetzte moderne wie unmoderne Zuschauer in stürmische Begeisterung.

Kurz eine auf die Psyche des Publikums wohl abgestimmte Trilogie.

Das Konzertleben des neuen Jahres ist ein sehr abwechslungsreiches gewesen.

Anfang Februar gab *Maurice Ravel* ein Kammer- und Orchesterkonzert mit eigenen Kompositionen. Die von Paris importierte Vokal-Solistin, Mad. Alvar, — des Namens Rätselspiel ist leicht zu erraten — war sehr schön anzuschauen.

Sehr anregend war das Konzert von „*Unge Tonekunstneres Seilskap*". Bei Jaques Iberts „Deux mouvements" war Poul Hagemann Flötist-Primarius wie am September-Musikfest in Venedig. Sonst figurierten noch auf dem Programm: Hans *Eisler* (6 Lieder, Op. 2), Albert *Roussel* (2 poèmes de Rousard) und der ewig junge *Bach* (Konzert in C, 2 Klav. u. Streicher).

Povla Frijsh, unsere erste Konzertsängerin in Weltformat, gab drei Lieder-Abende, jedesmal vom elegantesten Publikum überfüllt. Eine außerordentliche Künstlerin, welche die Gesangs- wie die Gestaltungskunst in gleichem Maße bewältigt. Die Weltsprachen sind ihr ebenso geläufig wie ihre Muttersprache, und sie versteht es, jedem Lied seinen Sonderstil zu geben. In den amerikanischen „Negro spirituals" schuf sie eine ganz eigentümliche Sphäre von primitiv-mystischer Aberglauben- und Heilsarmee-Sentimentalität.

Bergliot Ibsen, das Bindeglied zwischen den beiden großen Norwegern (Bj. Björnsons Tochter und Henrik Ibsens Schwiegertochter) vermochte es, dreimal die Domkirche bis zum letzten Platz zu füllen, dank ihrer, von den Jahren unberührten, herrlich frischen Stimme.

Im griechischen Saal der Kunstakademie veranstaltete „*Ny Musik*" (Dän. Ver. f. mod. M.) ein Konzert mit dänischem Programm. Moderner deutscher Geist fand sich in Erik *Tuxens* „Narrenliedern", modernen dänischen Geist konnte man aber mit der Lupe suchen. Dem begabten Sänger, Henry Skjaer, hätte man Dankbareres gegönnt.

Unser erster Sologeiger, der hochintelligente Kammermusikus *Johan Nilsson* trug in 3 Abenden sämtliche Violinsonaten Beethovens vor. Frau *Agnes Adler* war ihm eine künstlerisch vollwertige Partnerin.

Der junge Tscheche *Vaša Příhoda* spielte zweimal im großen Palace-Saal. Daß man einen von den geborenen, einen gottbegnadeten Musiker vor sich hatte, war unzweifelhaft. Wenn nur die Geiger nicht immer diese unglückliche Liebe zu Lieder-Transkriptionen hätten (Auf Flügeln — Ave Maria — Litanei), die Violinliteratur ist doch, weiß Gott, groß genug!

Der gemischte Chor „*Dansk Mensural Cansori*" unter Leitung des Organisten *Julius Foss* pflegt die Chor-Literatur des 15.—17. Jahrhunderts. Die zahlreichen Zuhörer zeigten großes Interesse für die hier bis jetzt unbekannten Werke von Josquin, Orlando und Palestrina.

Rud Langgaard führte in einem Orchester-Abend eigene Kompositionen vor. Breit geschwungene große Linien, klassische Form und selbständige Ideen. Sein Dirigieren war von angenehmster musikalisch-taktvoller Art in jeglicher Bedeutung. Man freute sich ordentlich, einmal einem interessanten *dänischen* Abend beizuwohnen und dann — tags drauf! Wenn sich bei uns mal was Originelles regt, dann Kopf ab. Die Kritiker erlauben kein Millimeter übers Mittelmaß. Es ist schade, nein es ist jammerschade, daß sich Parteisucht und Untauglichkeit im Hochsitz der Kopenhagener Musik-Kritik breit machen. In diesem Fach wäre eine Reform und vor allem — eine Ausbildung strikte notwendig.

BÜCHER.

ZUR FARBLICHTMUSIK. *Alexander László*, der Münchener Musiker, der beim vorletzten Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musikvereins mit seiner „*Farblichtmusik*" in die weitere Öffentlichkeit getreten ist, legt bei Breitkopf & Härtel in Leipzig zum ersten Male ein praktisches und ein theoretisches Werk darüber vor: Das erste besteht aus *elf Präludien für Farblicht u. Klavier*, Werk 10, Stücken von Chopinschem, gelegentlich impressionistischem Einschlag. Die Farblichtstimme, für die László eine eigene Notation erfand, ist dem Klavierpart partiturmäßig übergedruckt; mehrfarbige Bildbeigaben veranschaulichen Lászlós farblichtmusikalische Auffassung besonders belangvoller Stellen der Präludien. In dem umfangreichen theoretischen Werke entwickelt László die Probleme der Farblichtmusik. Der Darstellung seiner eigenen Anschauungen läßt er einen eingehenden Überblick über die Vorgeschichte der Farben- u. Tonparallele vorausgehen, um die Basis zu gewinnen, auf der er sein eigenes System aufbauen kann. Nachdem weiterhin der Standpunkt erörtert worden ist, den der Maler und der Musiker der Farblichtmusik gegenüber einnehmen sollen, folgt eine ausführliche Darstellung der Farblichtkompositionslehre; eine eingehende Schilderung des Farblichtklaviers sowie der Farblichtnotation schließt das Werk ab. Außer anderem Anschauungsmaterial enthält es auch eine bewegliche Farbskala. —*n*—

DEUTSCHE HAUSMUSIK AUS VIER JAHRHUNDERTEN. Ausgewählt und zum Vortrag eingerichtet, nebst erläuterndem Text von Dr. H. Leichtentritt. Max Hesses Verlag.

Vier Jahrhunderte Deutscher Hausmusik will diese Darstellung umspannen, nicht mit der Absicht, eine Geschichte dieses Zweiges der Kunst zu schreiben, sondern um an ausgewählten Beispielen zu zeigen, woran man sich während jener Zeit im deutschen Hause erfreute. Und gerade die Zeit vom 15. bis 18. Jahrhundert ist in den Mittelpunkt gestellt worden, weil sie die Zeit der Blüte bedeutet für die Hausmusik. Weder vorher noch nachher waren die Verhältnisse einem Gedeihen dieser intimen Kunst gleich günstig. Was vorhergeht, die einstimmigen Minnelieder der Ritterzeit, die auch gestreift werden, ist nur ein kurzer Vorfrühling, der von rauhen Winden bald wieder davongejagt wurde. Erst als die Kunst auf neuer Grundlage feste Wurzeln gefaßt hatte, als der mehrstimmige Tonsatz ausgebildet war und in Deutschland heimisch, entstand jene merkwürdige Vereinigung des Volkstümlichen und Kunstvollen, die der deutschen Hausmusik während ihrer klassischen Zeit einen so eigenen, starken Reiz, einen so großen Kunst- und Kulturwert verliehen hat. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß die Ausstattung (Zweifarbendruck) über alles Lob erhaben ist.

A—r.

FERIEN.

Auf dem Erker sitzen wir des Abends, müd umkost dein Scheitel meine Wange, wortlos lauschen wir dem Waldesrauschen, Herdenläuten, Bauernrundgesange. Unser sonndurchglüht versunkner Taglauf glimmt nun auf an der Erinnrungskette, die wir für den Städtewinter winden ... Lächelnd nick' ich deiner Stirnenglätte.

Alexander Jemnitz.

ERZIEHUNG ZUR MUSIK.

Es ist eine viel beklagte Tatsache, daß das Volk heute nicht mehr Anteil an der Entwicklung der Musik nimmt, seine musikalische Bildung zurückgegangen ist, auch das rein passive Verstehen, das bloße Interesse für Musik geschwunden ist.

Gewiß, auch heute wird viel, sogar sehr viel musiziert; es hat vielleicht zu keiner Zeit so viele Orchester und Konzerte und Aufführungen gegeben wie heute: man geht in Konzert und Oper und Operette und Kammermusik und Chorausführung. Aber man musiziert viel weniger als früher zu Hause, im eigenen Heim. Die Musik hat das Haus verlassen und sich in die Konzertsäle und Theater zurückgezogen. Und damit hat sie viel von ihrem erziehlichen Einfluß auf unsere Kinder verloren.

Auch die zweite berufene Erziehungsgewalt außer der Familie, ich meine die Schule, versagt heute in der musikalischen Erziehung fast ganz. Der Schullehrer früherer Zeiten war immer auch ein tüchtiger Musikant. Musikalische Vorbildung war für die Ausübung des Lehrberufes unerläßlich. Und der Schullehrer alten Stils zog seine Kinder zum Musizieren beim Gottesdienst, wenn sie größer waren, wohl auch zum Tanz heran. So ein Schulhaus in damaliger Zeit war gewöhnlich auch eine öffentliche Musikschule, ein Dorfkonservatorium, wie es Franz Gräflinger in seinen „Bausteinen zur Lebensgeschichte Anton Bruckners" launig nennt.

„Musik" befindet sich zwar heute auch noch unter den Gegenständen der Lehrerbildung, aber an letzter Stelle Und demjenigen, der in diesem Fache nichts oder Minderes leistet, wird der Weg zur Jugenderziehung nicht versperrt. Es ist verständlich, aber sehr bedauerlich. Die Musik spielt keinen wesentlichen Faktor mehr in der Jugenderziehung. Wie kann der musikalische Einfluß eines Lehrers auf seine Zöglinge wirksam sein, wenn ihm selbst Verständnis und Kenntnis dafür mangelt? Und tut denn unsere Mittelschule etwas für die musikalische Bildung der studierenden Jugend, die einmal die Führerschaft des Volkes übernehmen soll? Es gibt freilich auch eine Gesangstunde für die, welche Lust oder Zeit zum Singen haben, und wenn es hoch hergeht, faßt der Gesangslehrer ein paar Begabte zu einem Ensemblespiel zusammen. Wann und wo

wird aber die gesamte Gymnasialjugend eingeführt in die Kunstwerke unserer großen Meister, in Entwicklung und Stand der Musikgeschichte überhaupt? Sie hören von Lessing und Schiller und Goethe, aber für die kongenialen Meister auf musikalischem Gebiete, für einen Bach, Haydn, Mozart, Beethoven ist kein Platz und keine Stunde in einem achtjährigen Unterrichtsbetrieb. Unsere Schüler müssen sogar im Mittelhochdeutschen die Lieder Walters von der Vogelweide „lesen" und dann die Minnesänger und die Meistersinger, hören aber niemals, wie diese Verse zur Melodie auch klangen und klingen. Aus einer Literaturepoche, wo „Singen und Sagen" eins war und eines ohne das andere nicht zu denken ist, wird das eine ausführlich behandelt, das andere läßt man stillschweigend unter den Tisch fallen.

Nirgends ist die Zahl der Unmusikalischen so groß, wie in Amerika, weil dort die Abkehr von der Musik im Bereich der Musikerziehung schon um hundert Jahre früher eingesetzt hat als bei uns. Amerika kann uns also als warnendes Menetekel gelten, soweit werden wir früher oder später auch kommen, wenn wir dem drohenden Verfall unserer musikalischen Kultur nicht rechtzeitig begegnen. Das kann aber nur dadurch geschehen, daß der Musikunterricht in den Schulen von Grund aus reformiert wird. Schon in der Volksschule müssen jedem Kind die Elemente der musikalischen Bildung beigebracht werden. Es muß hören lernen.

Dr. Karl Paul (Karlsbad.)

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST.

Die Absolventenabende gliedern sich jetzt in solche, an denen Preise ausgespielt werden und in die weniger glückverheißenden, an denen dies nicht der Fall ist. Wenn auch gewiß nicht zu leugnen ist, daß die Aussetzung eines Preises einen Ansporn für die studierende Jugend bedeutet, so sprechen doch andere pädagogische Momente gegen die ständige Beibehaltung dieses an sich löblichen Brauches. Jedenfalls wäre eine Reform in mehr als einer Richtung angezeigt, um Mittel und Wege zu finden, auf daß der ausgesetzte Preis in die Hände des jeweils Würdigsten gelange.

Preisstifter waren wie sonst auch an den heurigen Abenden die Klavierfirmen August *Förster* in Georgswalde und *Koch & Korselt* in Reichenberg; beide hatten Pianinos gewidmet. An dem ersten Absolventenabende konnte das Resultat von vornherein nicht zweifelhaft sein. Die ebenso fleißige wie musikalisch hochbegabte Friederike *Schwarz* ging aus dem Wettkampfe als Siegerin hervor. Sie spielte Chopins Variationen über das Thema „Reich mir die Hand" aus Don Juan, ein Jugendwerk, das von technischen Schwierigkeiten strotzt und das der Brillanz des ausführenden Pianisten alle Schleusen öffnet. Mit Chopins Fmoll-Phantasie trat Gertrud Hutter als ernste Rivalin in die Bewerbung. Die Langer-Schülerin Ottilie Stanger, die gleichfalls konkurrierte, spielte Brahmsens Scherzo op. 4 mit starkem Temperament und unter sorgfältiger Heraushebung aller Details aber leider nicht frei von Gedächtnisstörungen. Als verläßlicher Musiker von Geschmack erwies sich wie schon früher Emil Kade. Schwieriger gestaltete sich die Entscheidung der Jury im Falle des Wettspieles, das die Meisterklasse Ansorge zu absolvieren hatte. Ein saures Amt. Von den Ansorgeschülern traten Rosa *Wallerstein* und Rudolf Maria *Mandée* in den Wettbewerb. Rosa Wallerstein spielte die Brahms-Sonate in F-moll mit jener Sicherheit, die ein von unermüdlichem Fleiße getragenes Studium erzeugt und ebenso mit unverkennbarem Eindringen

in den geistigen Gehalt des allbekannten Werkes. Rud. Mandée waren zwei Klavierstücke von W. Petrželka und Schuberts nachgelassene A Dur-Sonate als Probestücke zugefallen. Mandée ist ein Pianist von lebhafter Phantasie und starker Empfindung, er macht daraus kein Hehl und bringt sein Miterleben auch äußerlich zum Ausdruck. Sowohl der kapriziöse, mitunter ironische Ton, den die moderne Klavierproduktion so gerne anschlägt, als die poesiedurchtränkte Sonate Schuberts lagen ihm als Pianisten prächtig. Rosa Wallerstein erhielt den Preis in Anerkennung ihrer von der Schule in erster Reihe zu würdigenden Vorzüge. Der Ansorgeschüler Adolf Havlík entwickelte in Liszts Dantephantasie viel Kraft und technische Reife. Zu Beginn des Abends setzte sich die treffliche Pianistin und Preisträgerin vom Vorjahre — Hertha Krusche — außer Wettbewerb für eine Klaviersonate ihres Meisters Ansorge in überzeugender und aufopfernder Weise ein.

Schöne Resultate zeitigte auch der Abend jener Absolventen, denen keine Aussicht auf einen Preis winkte und die sich mit dem Bewußtsein getreuer Pflichterfüllung bescheiden mußten. Auch hier stand naturgemäß die Klavierabteilung im Vordergrunde. Hilde Färber (Bachs Chromatische), Emilie Klacsko (Liszts Gmoll-Sonate), Alice Schick (Chopins As dur-Polonaise) lieferten Proben der unter Anleitung ihrer Lehrer erlangten Fertigkeit im Klavierspiele. Karl Kalliwoda, der Träger eines musikalisch bedeutsamen Namens, spielte, im Verein mit Friederike Schwarz R. Straußens Violinkonzert op. 8; er wird in der Reihe der ausübenden Musiker einen ehrenvollen Platz behaupten dürfen. Engelbert Czubok, der Wallersteinschüler, der mit Erfolg bereits an unserer Bühne wirkt, verabschiedete sich mit der Arie des Grafen aus Figaro unter großem Beifalle von der Anstalt, die ihm seine erste Ausbildung geboten hat.

Den Abschluß der Absolventenabende bildete eine Orgelaufführung in der evangelischen Kirche, veranstaltet von der Orgelklasse Anton Nowakowskis. Das Programm enthielt durchwegs Bachkompositionen. Rudolf Zartner, der die Dmoll-Toccata spielte, erwies sich als der am meisten Vorgeschrittene, Franz Haufert brachte die Dorische Toccata, Dr. Raimund Adamek und Lehnert teilten sich in die Wiedergabe mehrerer Choralvorspiele. Die Wallersteinschülerin Marg. Holzner sang mehrere geistliche Lieder.

Auch das abgelaufene Anstaltsjahr hat eine reiche Zahl von begabten Zöglingen in die künstlerische Praxis entlassen, wem es von ihnen beschieden sein wird, die ragenden Gipfel der Kunst zu erreichen und in Glanz und Wonne zu wirken, wird sich zeigen. Jedenfalls legen die gelieferten Proben das Zeugnis ab, daß die Anstalt selbst alles daran setzt, um wirkliche Talente zu pflegen, zu ermutigen und der künstlerischen Vollendung zuzuführen. Dieses Bestreben verdient großzügige Förderung.

V. P.

MUSIK IN KLEINEREN STÄDTEN.

REICHENBERG. Es war sicherlich recht geschickt, daß der neue Stadttheaterdirektor A. *Penarini*, dem als einst geschätztem Heldentenor und Direktor des Nürnberger Stadttheaters ein guter Ruf voranging, das anfangs zurückhaltende Publikum nicht mit großen Versprechungen zu ködern versuchte. So wurde Reichenberg vor eine Reihe angenehmster Überraschungen gestellt. Wir verbuchen einen erfreulichen Fortschritt gegenüber früheren Jahren. Anerkannt sei, daß auch von Seiten der Stadtverwaltung manches Wertvolle geschehen ist. Da Penarini die vielfach durch ihre Schäbigkeit unmöglich gewordenen Szenenbilder so gut es ging erneuerte und auch Neuanschaffungen machte (das sind für Reichenberg keine Selbstverständlichkeiten!), so war endlich der Rahmen für ein künstlerisches Arbeiten geschaffen. Als Antrittsvorstellung des völlig neuen Ensembles hatte Penarini „Tannhäuser" gewählt, der, völlig neuinszeniert, viel künstlerischen Arbeitsernst zeigte. Die Aufführung brachte übrigens als wertvollste Überraschung den jungen Kapellmeister *Josef Rankl*. Ein Vollblutmusiker, der bei leidenschaftlichem Temperament erstaunlich reife Führereigenschaften besitzt, suggestiv Bühne und Orchester beherrscht. Im Programme Penarinis gab es erfreulicherweise auch Richtung: eine systematische Pflege der deutschen Spieloper und die langsam vorbereitete Neuinszenierung des „Ringes". Wir hörten recht fein ausgefeilt u. a. Lortzing und Nicolai, andererseits verwertete Penarini seine langjährigen Regieerfahrungen beim Neustudium des „Rheingold" und der „Walküre", denen in der nächsten Saison „Siegfried" und „Götterdämmerung" angeschlossen werden sollen. Auf Premièren mußten wir heuer leider verzichten, es war u. a. Pfitzners „Armer Heinrich" in Aussicht genommen. Man blieb bei Smetanas „Verkaufter Braut", die in großer Aufmachung einen willkommenen Kassenerfolg erzielte. In den letzten Vorstellungen der Saison hörten wir bereits neuverpflichtete Mitglieder der nächsten Saison, die Penarinis glückliche Hand zeigen. Erfreulich der gute Besuch der Oper, die meistens vor ausverkauften Häusern spielen konnte. (Rheingold brachte es auf 12, die „Verkaufte Braut" auf 10 Vorstellungen.)

Erfreulich ist, daß ich heuer wieder von systematischer Pflege von *Sinfoniekonzerten* reden kann. Zwei Jahre hatte man das Publikum hingezogen und mit mangelhaften Einschiebseln zu befriedigen gesucht. Zur Durchführung eines geschlossenen Zyklus von fünf Abenden wurde Generalmusikdirektor *Robert Manzer* aus Karlsbad verpflichtet, der vor der sicher nicht kleinen Aufgabe stand, aus dem ad hoc zusammengestellten Orchester, dessen Kern die 30 Theatermusiker bildeten, einen homogenen Klangkörper zu schaffen. Das Programm führte aufbauend von Klassik und Vorklassik zur Moderne; *Bruckners III.* und *Mahlers IV.* bildeten die Höhepunkte. Manzers gediegene Arbeit wurde rückhaltlos dankbar anerkannt. Als Solisten dieser Konzerte begrüßte man u. a. aus Prag *A. Zemlinsky* und *Jicha-Götzl* (Brahmslieder) und den Cellisten *Maurits Frank*. An *Chorwerken* hörte man von bedeutenderen Werken nur den „*Paulus*" von Mendelssohn, den der „*Silcher*" in einer sorgfältig abgestimmten Aufführung Hugo *Wagners* brachte.

An *Solistenkonzerten* war kein Mangel.

Die volkstümlichen, billigen Konzerte der Urania und des Stadtbildungsausschusses lassen heimische Kräfte zu Worte kommen, die mit anerkennenswertem, künstlerischem Eifer oft recht erfreuliche Leistungen zeitigen und auch Zeitgenössisches nicht vergessen. Dr. Ewald Mayer.

WARNSDORF. Allen Niedergangserscheinungen zum Trotz hat sich, ganz abseits der großen Welt, in dem weltbekannten Industrieort Warnsdorf i. B., der prosaischer Weise vielbegehrte Hosenzeuge schafft, der aber auch schon seit dem Jahre 1830 musikgeschichtlich Weltruf genießt, u. zw. durch die erstmalige vollständige Aufführung (also *Uraufführung*) *von Beethovens Missa solemnis*, innerhalb des 1846 gegründeten „Vereines der Musikfreunde" ein Konzertorchester in der Stärke von 80 Mann gebildet, dessen Gründer und musikalischer Leiter Musikdirektor Curt Reuschel ist. Dieses „*Philharmonische Orchester*" hat sich die Aufgabe gestellt, die musikalische Überlieferung Warnsdorfs aufrecht zu erhalten und weiter zu pflegen.

Die beiden im ersten Halbjahr seines Bestehens zur Aufführung gelangten Vortragsfolgen zeigen nicht nur hinsichtlich der Zusammenstellung eine beach-

tenswerte Höhe, sondern es wurde derart überraschend gut gespielt, daß selbst verwöhnteste Ansprüche und Erwartungen vollauf befriedigt wurden.

Beide Konzerte fanden vor ausverkauften Häusern statt. Es waren Aufführungen, die für das nördliche Böhmen musikalische Ereignisse allerersten Ranges bedeuteten.

VARIA.

Die Uraufführung von „CARDILLAC", der neuen Oper von *Paul Hindemith*, findet Anfang November an der Staatsoper in Dresden statt. Weitere Aufführungen folgen darauf zunächst in Wiesbaden, München und Köln. Bisher haben etwa 20 Bühnen die Oper für die nächste Spielzeit zur Aufführung vorgesehen.

VOM KÖLNER OPERNHAUS. Generalmusikdirektor Szenkar hat folgende Opern zur Uraufführung für das Kölner Opernhaus angenommen: „Judith" von Honegger, „Ol-Ol" von Tscherepin, „Der wunderbare Mandarin" von Bartók, ferner das neueste Ballett von Prokofiew.

DIE DELEGATIONEN AUS DEN STAATEN BEIM INTERNATIONALEN MUSIKFEST IN ZÜRICH: *Großbritannien:* Gerald Cooper: *Deutschland:* Wilh. Furtwängler und Prof. Dr. H. Springer. — *Frankreich:* H. Prunières und Artur Honegger. — *Tschechoslowakei:* Prof. K. B. Jirák und Dr. Erich Steinhard. — *Italien:* M. Labroca und A. Casella. — *Polen:* M. Szymanowski und A. Glinski. — *Oesterreich:* Dr. Paul Stefan und Dr. P. Pisk. — *Amerika:* Louis Gruenberg und Rud. Ganz. — *Holland:* W. Pijper. — *Dänemark:* Knudaage Rissager und Sven Christian Felumb. — *Schweden:* Gunnar Jeanson und Hilding Rosenberg. — Südschweden: Sven Broman. — *Jugoslavien:* Petar Konjović und Dr. A. Schneider. — *Rumänien:* M. Brailoi. — Prof. Dent: Vorsitzender. Es waren diesmal 125 Zeitungen vertreten.

DIE JURY FÜR DAS NÄCHSTE INTERNATIONALE MUSIKFEST IN FRANKFURT AM MAIN: *Jarnach; Straram; Hába; Simonsen; Wood;* Einsendetermin 1. Dezember. Die Jury tagt diesmal in *London.*

DIE NEUE DEUTSCHE STAATSPRÜFUNGSKOMMISSION FÜR MUSIK IN PRAG: Vorsitz: Akademiedirektor Prof. Romeo *Finke;* Pädagogik: Dir. Dr. J. *Hampel;* Dir. F. *Hauptmann;* Musiktheorie: Prof. Fidelio *Finke* und Dr. Theodor *Veidl;* Musikgeschichte: Dr. Erich *Steinhard* und Dr. Ernst *Rychnovsky;* Sologesang: Frau Alma *Swoboda* und Prof. Konrad *Wallerstein;* Chorgesang: Prof. Emil *Bezecny* und Frau Prof. Ludmilla *Deutelmoser-Stuchlik;* Violinspiel: Prof. Willy *Schweyda* und Theophil *Czadek;* Orgelspiel: Anton *Nowakowsky* und Prof. E. *Bezecny;* Klavierspiel: Akademiedirektor Prof. Romeo *Finke* und Frau Hilde *Schauer.*

VON DER DEUTSCHEN AKADEMIE FÜR MUSIK. *C. Ansorge, A. Zemlinsky,* Frau *Brömse-Schünemann, K. Wallerstein, F. Finke, W. Schweyda* wurden zu Professoren ernannt.

WALLERSTEIN-GESANGSCHULE. Es ist sonst in diesen Spalten nicht gebräuchlich, über Schüler zu berichten. Denn in der Entwicklung begriffene Musiker soll man weder durch positive Urteile verwöhnen, noch durch Einschränkungen hemmen. Eine Notiz über eine Gesangschule wirkt außerdem als Reklame. Aber hier handelt es sich gar nicht um Namhaftmachung von Schülern oder um ein Werben für diese altbekannte Schule. Es ist einfach die Beobachtung zu notieren, die ich lange bereits mache. Es gehen aus dieser Anstalt Künstler hervor, die an bestimmten Abenden anspruchsvolle Programme mit durchwegs individuell behandelten und gut gebildeten Stimmen herausbringen und mit nicht alltäglichem Geschmack singen. Da solches sich seit Jahren mit ungemindertem Niveau wiederholt, ist es angebracht, dies einmal öffentlich zu sagen. — st.

JANAČEKS MILITÄRSYMPHONIE ist in Prag erfolgreich erstaufgeführt worden.

ŠKVORS FAUSTBALLETT erlebte die Uraufführung am Prager Tschechischen Nationaltheater.

PREISAUSSCHREIBEN. Der Deutsche Sängerbund hat beschlossen, in der alten Meistersingerstadt Nürnberg jedes zweite Jahr eine Sängerwoche zu veranstalten. Diese Sängerwoche soll zunächst dazu beitragen, den deutschen Tonsetzern auf dem Gebiete der Männerchorkomposition neue Anregungen zum Schaffen zu geben und dadurch eine Veredlung und Hebung der deutschen Männerchorliteratur bewirken. Was die alljährlichen Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins allen Gebieten der Komposition oder die Donaueschinger Musikfeste des Fürsten Fürstenberg der Kammermusik bedeuten, das soll die geplante Nürnberger Sängerwoche des Deutschen Sängerbundes auf dem Gebiete der Männerchorkomposition erfüllen. Der Deutsche Sängerbund erläßt hiermit an alle deutschen Tonsetzer und auch an die Komponisten aus anderen deutschen Sprachgebieten (Tschechoslowakei, Schweiz usw.) den Aufruf, Werke für begleiteten oder unbegleiteten Männerchor, die der Öffentlichkeit noch nicht oder nur wenig bekannt sind, der Verwaltung des deutschen Sängermuseums Nürnberg, Katharinenbau, zu übermitteln. Die erste Nürnberger Sängerwoche findet im Sommer 1927 statt. Die genauen Daten, die in die Reisezeit fallen sollen, werden noch bekannt gegeben. Die Partituren zu den Werken müssen bis 1. Oktober 1926 bei der genannten Verwaltung eingereicht werden. Sie sollen nicht mit dem Namen des Komponisten, sondern nur mit einem Kennworte versehen sein. Der Name des Komponisten ist in einem verschlossenen Briefumschlag, der das gleiche Kennwort trägt, anzugeben. Bei Einreichung gedruckter Partituren ist der Name des Komponisten unleserlich zu machen.

DIE HANS PFITZNER'SCHE NEUBEARBEITUNG der Marschner'schen Oper „*Der Vampyr*" wurde soeben von der Intendanz der Staatsoper in Berlin zur Aufführung erworben.

DER „VERBAND DEUTSCHER MUSIKKRITIKER" hat im Anschluß an das Deutsche Tonkünstlerfest in Chemnitz seine 11. Hauptversammlung abgehalten, die einen sehr anregenden und fruchtbaren Verlauf nahm. Anschliessend an einen Vortrag des ersten Vorsitzenden Prof. Dr. Hermann Springer (Berlin) „Zur Ethik und Technik der musikkritischen Arbeit" wurden zwei Entschließungen gefaßt, die auch die breitere Öffentlichkeit interessieren dürften. Sie lauten: 1. „Die Hauptversammlung des V. D. M. mißbilligt die Besprechung von Generalproben, gleichviel ob es sich um Werk, Aufführung oder um äußere Vorkommnisse handelt, und erwartet von den Mitgliedern, daß sie etwaigen Wünschen der Hauptschriftleitungen oder der Verlage entgegentreten." 2. „Die Hauptversammlung des V. D. M. ist der Ansicht, daß die Verbreitung musikkritischer Äußerungen durch Korrespondenzbüros nicht dem Sinne der Kritik entspricht. Es ist daher darauf hinzuwirken, daß die Redaktionen bei wichtigen musikalischen Ereignissen sich einer individuellen, sachkundigen Berichterstattung bedienen."

„HERRN DÜRERS BILD". Oper in 3 Akten von Gust. Mraczek (Text von Artur Ostermann, frei nach der Novelle von Ginzkey „Der Wiesenzaun") erscheint demnächst im Verlage von Rob. Forberg, Leipzig. Die Uraufführung des Werkes findet im Januar k. J. an der Städt. Oper zu Hannover statt.

EINE NEUE SYMPHONIE von dem jungen Dänen *Knudaage Rissager* wurde in Kopenhagen von Kapellmeister Schnedler-Petersen in einem philharmonischen Konzert aufgeführt. Der Erfolg war außergewöhnlich.

AUS TAKARAZUKA IN JAPAN. Josef *Laska,* ein Deutschprager Musiker (übrigens einer unserer japanischen Abonnenten) hat in Takarazuka im Vorjahr ein Symphonieorchester gegründet, mit dem er außer Klassikern und Werken der Romantik Kompositionen von Franz Schreker, Othmar Schoeck, Napravnik u. a. erstaufführte. Laska legte auch den Grundstein zu einer japanischen Symphonie-Bibliothek.

Redaktionsschluss 20. August, Ausgabe 28. August.
Nächstes Heft im September.

DER AUFTAKT

MUSIKBLÄTTER FÜR DIE TSCHECHOSLOWAKISCHE REPUBLIK
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VI. JAHRGANG 1926. HEFT 8.

MASCHINEN

VON Dr. ERICH STEINHARD

Es ist die Zeit da, Blätter unter diesem etwas industriell klingenden Titel erscheinen zu lassen. Vor kurzem hat auf bildkünstlerischem Gebiet Westheim sein Kunstblatt unter dem Schlagwort „MASCHINENROMANTIK" herausgegeben. Denn in den bildenden Künsten hat die Aesthetik der Maschine und die maschinenähnliche technische Zusammensetzung charakteristischer Kunstwerke der Gegenwart zuerst Anlaß zur Diskussion gegeben. Es ist an Van de VELDE zu erinnern, der wohl als erster den Satz aussprach: „Man muß die aufrichtige, gebietende Schönheit der einzelnen Teile der Maschinen tief empfunden haben, — dieser riesigen Maschinen, die mit feierlicher weihevoller Gebärde die elektrischen Akkumulatoren laden, um die göttliche Harmonie und den vollkommenen Rhythmus des Parthenon zu empfinden." Dieses ingenieurhafte Fügen der Teile läßt sich bei den Plastikern ARCHIPENKO und ZALIT genau so nachweisen wie beim Maler LEGÉR, in SCHONBERGS Werken, vom „Pelleas" angefangen, in starker Steigerung bis zum „Bläserquintett", in STRAWINSKYS neuer Klaviersonate, wie in HINDEMITHS „Konzert für Orchester", wenn auch bei letzterem gesunde Lebendigkeit Antrieb zur Schöpfung wird; auch hängt das „KONSTRUKTIVE THEATER" der Russen mit solchen Ideen zusammen, Schlemmers „Triadisches Ballett" und manche gedanklichen Bestrebungen des BAUHAUSES in Dessau, und daß endlich R. BECHERT jetzt gerade seinen neuen Gedichtband unter dem Titel „MASCHINENRHYTHMEN" ankündigt, kann kein Zufall sein. Aber von der Aesthetik der musikalischen KOMPOSITION des Heute soll hier gar nicht die Rede sein, sondern von der musikalischen „MASCHINENSCHWÄRMEREI" der Welt, die in Amerika begann und jetzt den europäischen Kontinent entzündet hat. GRAMMOPHON, PHONOLA, RADIO sind bereits in gewissem Sinn Kulturträger geworden, das SPHAEROPHON, das OSKAL YD und die ORGELWALZE erregen die Aufmerksamkeit, und die Geschichte des LEIERKASTENS zu schreiben (in die moderne Musikliteratur ist er durch den „PETRUSCHKA" STRAWINSKYS eingezogen) wird mit Selbstverständlichkeit begrüßt.

Das Kommen dieses Sonderheftes gab ich zu Beginn des Jahres in einer Prager Zeitung bekannt, das „MECHANISCHE MUSIKFEST" in Donaueschingen war der letzte Anstoß zur Erfüllung, die in ihrer räumlichen Begrenztheit nur als Anregung gewertet werden möge.

MECHANISCHE MUSIK

VON H. H. STUCKENSCHMIDT

Ein erbitterter Kampf ist ausgebrochen. Man glaubt die Musik in ihren heiligsten Rechten verletzt und verkündet Weltuntergang. Der Individualismus erhebt sich zum letzten verzweifelten Widerstand.

Ich habe es gewagt, in einer anderen Musikzeitschrift über mechanische Musik zu berichten und das Ende des Interpretentums zu prophezeien. Hätte ich geahnt, wie viele Instinkte durch diesen Aufsatz entfesselt würden, wie rigoros man versuchen würde, meine Überzeugungen zu diskretidieren, wie elementar der Hass gegen Neues sich, selbst aus dem Lager der „Jüngsten" gegen mich kehrte — ich hätte zehn Jahre gewartet.

Die Mechanisierung der Musik, wiewohl in den primitivsten Anfängen ihrer Entwicklung, ist heute eine Tatsache.

Phonograph, pneumatisches Klavier, Orchestrion

werden mehr und mehr zu den eigentlichen Quellen, aus denen die Masse des „Volks" ihre musikalischen Bedürfnisse befriedigt.

Es handelt sich nicht um Utopien; das Problem ist zu wichtig.

Kunst ist heute Luxus geworden, Privileg Begüterter; der Künstler eine parasitäre Existenz. In dem Moment, wo der Staat, die Stadt, der private Förderer sein Geld für lebenswichtige Dinge braucht, sind die Theater, die symphonischen Orchester zum Tode verurteilt.

Dieser Moment ist theoretisch längst eingetreten. Die Konzerte sind schlecht besucht, das Defizit wächst von Jahr zu Jahr.

Das allgemeine musikalische Niveau sinkt zusehends. Nur die flachste, devoteste Musik hat Erfolge. An Aufführungen bedeutender Werke muß gespart werden.

* * *

Inzwischen arbeiten die Komponisten ungestört weiter. Die Partituren werden immer komplizierter, die Anforderungen steigen ins Unermeßliche, die Musiker verzweifeln.

Es gibt heute schon in der modernen Musik „unaufführbare" Werke, d. h. Werke, die, wenigstens stellenweise, von menschlichen Kräften nicht den Absichten des Autors entsprechend interpretiert werden können.

Die Instrumentalmusik der letzten hundert Jahre weist ganz zweifellos auf die Notwendigkeit hin, den Musiker, dessen technische Leistung ja von tausend physischen und psychischen Mängeln gehemmt wird, durch eine weniger begrenzte Kraft zu ersetzen.

Und hier beginnt notwendig die Herrschaft der Maschine. Der Phonograph, universellster, billigster und radikalster Musikapparat, krankt, trotz der zahlreichen Verbesserungen, die die letzten Jahre brachten, noch an beträchtlichen Schwächen; der Ton ist nie ganz frei von Nebengeräusch, die Klangfülle gering. Aber es besteht die Wahrscheinlichkeit, daß diese Übelstände in dem Moment behoben werden, wo das Instrument über seine jetzige Aufgabe der Unterhaltung hinaus zum kulturellen Bedürfnis wird.

Ein neues System, bei dem die Membran auf magnetischem Wege in Schwingung versetzt wird, scheint übrigens die Nebengeräusche schon

völlig beseitigt zu haben. Damit wäre wenigstens die qualitative Frage bereits gelöst.

Um die Tonquantität zu vergrößern, habe ich unter anderem vor Jahren schon die gleichzeitige Verwendung mehrerer Platten und Membranen empfohlen.

* * *

Der Haupteinwand derjenigen, die bis hierhin alles gelten ließen, wird nun folgender sein: Aber

der Phonograph

ist ja ohne den menschlichen Interpreten gar nicht denkbar! Zur Herstellung einer Schallplatte muß doch das Werk gespielt werden.

Bis heute ist das allerdings notwendig gewesen. Aber:

Erstens genügt zur Herstellung einer Platte eine einzige Aufführung. Mit einer Aufnahme, die z. B. in New-York gemacht wurde, läßt sich der ganze Erball versorgen.

Zweitens können Stellen, deren Schwierigkeit für menschliche Kräfte unüberwindlich ist, in langsamerem Tempo aufgenommen werden. (Die dabei eintretende Veränderung der Tonhöhe wird natürlich berücksichtigt!)

Drittens besteht die Möglichkeit, eine Schallplatte auf graphischem Wege, wie eine Radierung herzustellen, ohne Vermittlung eines Interpreten. Über die praktische Ausführung dieses Vorschlags, der keine bloße Hypothese mehr ist, kann an dieser Stelle aus verschiedenen Gründen nichts Näheres gesagt werden.

Neben dem Phonographen gibt es übrigens noch andere, vielleicht vollkommenere Systeme.

Busoni erwähnt in seinem „Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst" ein von einem Dr. Thaddäus *Cahill* erbautes

„*Dynamophone*",

das mittels elektrischer Schwingungen alle denkbaren Klangfarben in jeder beliebigen Höhe, Geschwindigkeit und Anordnung ertönen läßt.

Auf dieser Basis werden jetzt in Amerika vollendetere Maschinen konstruiert, die das Orchester, die Stimme und jedes einzelne Instrument nicht nur total ersetzen, sondern an Reichtum der Nüancen in jeder Hinsicht übertreffen.

Zu absoluter künstlerischer Vollkommenheit hat man bisher nur ein mechanisches Instrument gebracht:

Das pneumatische Klavier.

Unter den vielen Fabrikaten sind besonders drei zu erwähnen. Das *Welte-Steinway-Klavier*, das *Phonola* (Hupfeld) und das *Pleyela* (Pleyel, Paris).

Während Phonola und Pleyela noch einen aktiven Zuhörer gestatten, der Tempo, Phrasierung und Dynamik während des Spiels nach seiner Auffassung variiert, gibt das Welte-Klavier eine präzise, nicht alterable, authentische Reproduktion des Spiels, nach dem die Aufnahme gemacht wurde, mit allen Finessen des Anschlags, des Pedals, des Tempos und der Dynamik.

Wer einmal eine der Busoni-Rollen auf diesem Instrument gehört hat, wird nicht mehr von „toter Mechanik", „seelenlosem Automatismus" und ähnlichen Torheiten reden können.

Das mechanische Klavier hat den Beweis erbracht, daß die Maschine den Musik-Interpreten absolut gleichwertig ersetzt.

Die weitere Entwicklung wird zeigen, daß sie ihn übertrifft.

* * *

Bei dieser Gelegenheit ergibt sich von selbst eine Kritik an den vagen Begriffen „Stimmung", „Ausdruck" und „Gefühl", mit denen man so gern den Mangel an technischem Wissen bei der Beurteilung musikalischer Leistungen verschleiert.

Die Vertreter des Gefühls haben es gut. Sie, können, fragt man, was eigentlich gemeint sei, antworten, das lasse sich eben nur fühlen. Mit dem Verstande komme man dem nicht bei. Und so weiter.

Sie haben gewiß nie darüber nachgedacht, was das eigentlich ist: ein Instrument spielen.

Bleiben wir beim Klavier. Zehn mehr oder weniger trainierte Finger setzen Tasten in Bewegung. Die Art der Bewegung wird vom Geist des Spielers diktiert. In dem Moment aber, wo sie ausgelöst wird, hat sie aufgehört Geist, Seele zu sein. Sie ist nun mechanisch. Kontrollierbar. Konkret. Man kann sie festhalten, aufzeichnen, kinematographieren. Man wird schwerlich eine Seele dabei entdecken. Natürlich ist der Geist des Spielers in ihr enthalten. Aber er ist transformiert, Materie geworden. Er bleibt vor allem auch in ihr enthalten, wenn die Bewegung mechanisiert wird!

Das aber ist ja die Größe, das metaphysische Problem, die eigentliche Substanz der Maschine, daß sie eine einmalige geistige Leistung zu tausendfacher Wirkung kommen läßt.

Was zu beweisen war, scheint demnach bewiesen. Jede Ausdrucksnüance, die der Pianist durch Bewegung der Tastatur herstellt, ist auch auf mechanischem Wege zu erreichen und festzulegen. Darüber hinaus aber sind noch Anschlagsformen auf der Maschine möglich, die eine menschliche Hand niemals ausführen könnte.

Um nur einige Beispiele zu nennen: Gebundenes Akkordspiel in raschem Tempo. Vibratospiel im raschen Tempo. Gleichzeitiges Spiel in mehreren Farben mit einer Hand. Etc.

So bleiben schließlich, als letztes Argument, noch die pädagogischen Vorteile der mechanischen Instrumente. Bekanntlich arbeitet man heute schon im gymnasialen Sprechunterricht mit Hilfe des Phonographen. Auch im Schulmusikunterricht hat man die Schallplatte bereits verwendet.

Es wird nicht mehr sehr lange dauern, bis man zum gesamten Musikunterricht, vor allem z. B. zur Instrumentenlehre den Sprechapparat hinzuzieht.

Für einen Musikstudierenden, etwa einen jungen Kapellmeister, kann es nichts Lehrreicheres geben als ein Orchesterwerk, die Partitur in der Hand, von der Schallplatte ständig neu abzuhören und sich so jede Nüance der Orchestration und des Vortrags besser einzuprägen als es bei der einmaligen Konzertaufführung möglich wäre.

Natürlich werden diese Tatsachen von allen reproduktiven Musikern (und leider auch von vielen produktiven) abgelehnt. Einmal, weil es

keine konservativere, aller Neuerung mehr abgeneigte Geistigkeit gibt als die der Musiker. Sie sehen in solchen Ideen Verrat an sakrosankten Traditionen, eitel Dekadenz und freche Bilderstürmerei.

Dann aber, weil sie (mit Recht) eine Verletzung ihrer Interessen fürchten. In dem Moment, wo Konzerte mit mechanischen Instrumenten allgemein werden, sind Tausende von Musikern brotlos. Wenn man erst gemerkt hat, daß die Maschine besser unterrichtet als der Mensch, wird keiner mehr zum Lehrer laufen.

Ich will meinen verehrten Kollegen, die ihre Wut gegen mich so wenig zu beherrschen wußten, einen kleinen Trost spenden: *Bis es so weit ist, werden noch gut fünfzig Jahre vergehen.*

DIE SCHÖNHEIT DER MASCHINEN

Brückenbogen
Aeroplanexpress
Teleskope
Elektromotoren
Motocykles
Antennen
Turbinen
Isolatoren
Kompressoren
Automobile

(Santholzer: „Maschinen"
In: Pásmo II 9—10)

MUSIK UND MASCHINE

VON Dr. KARL HOLL

GESICHTSPUNKTE

Das Verhältnis „Musik und Maschine" wird zum Problem, wenn das Instrument im Zwange des technischen Fortschritts seine Klangnatur einbüßt, dem geistigen Willen der Musik entgleiten, ja ihm seinerseits die Richtung weisen will. Wir sind heute vielleicht an einem solchen Brennpunkte der Entwicklung angelangt. Man kann sich mit der „Mechanisierung" der modernen Musik im materiellen wie im geistigen Sinne unter den verschiedensten künstlerischen und soziologischen Gesichtspunkten auseinandersetzen. Hier sei das Thema nur unter einem innermusikalischen erörtert, der durch die letzte Musiktagung in Freiburg ins Blickfeld gerückt wurde. Der allgemeine heißt: Klang-Ideal und Klang-Apparat (der zweite, spezielle: Einordnung der Klang-Maschine in den musikalischen Gestaltungswillen, müßte bei Besprechung des heurigen Donaueschinger Musikfestes zur Diskussion kommen). Grundsätzliche Stellungnahme ist weder beabsichtigt noch vorerst möglich. Immerhin dürfte die symptomatische Darstellung und Beleuchtung einer Klärung der Anschauungen vorarbeiten, die ihrerseits wieder die Vorbedingung künftiger Entscheidung ist.

Die romantisch-individualistische, in Naturalismus ausartende Epoche der Musik hat in ihrem Streben nach klangsinnlicher Übermittlung denkbar verfeinerter Gefühlskomplexe und nach Schilderung außermusikalischer Vorgänge, Stimmungen und Vorstellungen schließlich jenes Riesenorchester hervorgebracht, in dessen multiplikativer Gesamtwirkung das Einzel-Instrument seines eigentümlichen Klangcharakters allmählich verlustig ging; ein Apparat, der vom Komponisten unter allen Umständen gespeist werden wollte und dadurch mehr und mehr den Stil mitbestimmte, statt umgekehrt ihm zu dienen. Der „neue Stil", der im Gefolge einer allgemeinen Geisteswendung aufs Überpersönliche, Objektive, Gemeinschaftliche, eine neue „Sachlichkeit" durch neue „Realität" sämtlicher klingenden Stimmen in Form ihrer melodischen Selbständigkeit und gegenseitigen Bezogenheit anstrebt, hat für dieses Klang-Ungetüm keine Verwendung mehr. Da diese Stilrichtung keine „unverantwortlichen" Stimmen mehr duldet und die „verantwortlichen", deren Zahl nur begrenzt sein kann, in entsprechend klare und wahrhafte Klänge übersetzen muß, hat sie alsbald eine Abmontierung jener gigantischen Klang-Maschine vorgenommen. Jedes einzelne Instrument wurde auf seine spieltechnischen und klangfarbigen Sonderwerte nachgeprüft und in die innere „Dispositon" des Schaffenden neu eingestellt. Indessen erschöpft sich die neueste Stilbewegung nicht in der Wiedergeburt des „linearen" Gestaltungsprinzips und seiner Fortführung im Sinne neuzeitlichen Klangempfindens. Sie hat vielmehr auch eine Annäherung des kunstmäßigen Musikschaffens an die zeitgenössische Volks-, hauptsächlich Tanz-Musik, gebracht und durch Verarbeitung der dieser Volksmusik eigenen Form- und Klangmittel ihrem Stilstreben Kräfte der Verjüngung und Sozialisierung zugeleitet, die sich auch in der Zusammensetzung und Verwendung des Klang-Apparates kundgeben. Vorab Rhythmus und Tempo, an sich beherrschende Lebensmächte des Maschinenzeitalters, haben eine Mobilisierung des musikalischen Formwillens bewirkt, aus der sich mit der Grundforderung eines klaren und beweglichen Klangbildes die Teilforderung nach qualitativer Auswahl und quantitativer Begrenzung der Besetzung ergibt. So wächst aus dem neuen Stil-Ideal, bestätigt und angeregt durch die konzertante Musik der Vergangenheit, das Ideal eines neuen Klangapparates, dessen Aufbau aus kleinsten Zellen im Gang ist. Sicher sieht das Instrumentalensemble eines Hindemith anders aus als etwa das eines Strawinsky oder Schönberg. Doch ist aus den bis jetzt vorliegenden Eindrücken der gemeinsame Grundzug einer Versachlichung und Entmechanisierung zu erkennen, die den Klangkörper wieder der Botmäßigkeit des schöpferischen Klangwillens unterstellt. Bleibt freilich zu fragen, ob dieser Klangwille selbst seine Idealität wird wahren können und nicht etwa das Wesen eines durch den Intellekt projizierten maschinellen Formalismus annehmen wird. In diesem Augenblick, da der Apparat sozusagen „leerliefe", wäre auch das Ende der Musik als Kunst gekommen.

DIE ORGEL IM KLANGGESCHEHEN

Ein Instrument hat sich der Versachlichung und Entmechanisierung bisher entzogen: die Orgel. Merkwürdigerweise gerade das Instrument, das nach Bau und Spielart der Technisierung am meisten unterlag und

schließlich keinen höheren Ehrgeiz mehr zeigte als den, es jenem Großorchester von gestern, in dem es meist nur klangverstärkend verwendet wurde, an Vielfältigkeit des farbigen und dynamischen Ausdruckes gleichzutun, ja geradezu ein Ersatz dafür zu werden. Die Verzögerung einer Reform im Sinne des neuen Klang-Ideals erklärt sich jedoch aus der Entfremdung, die seit Bachs Tod bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts zwischen der Orgelmusik und der großen Musikbewegung eingetreten war. Die tiefere Ursache dieser Erscheinung ist in der kulturellen Entwicklung und der aus ihr folgenden Wandlung des Klang-Ideals zu suchen: in jener weltlichindividualistischen Entwicklung, deren Zeitgenossen für das spezifisch geistliche, auch außerhalb der Kirche nach seiner Klangnatur als metaphysisch und objektiv empfundene Instrument schließlich nur noch ein zeremonielles und industrielles Interesse aufbringen konnten. Das unsentimentale, rein geschichtliche Erfassen dieses Zusammenhanges bereitet am besten das Verständnis für die *neue Orgelbewegung* vor, die nach der innermusikalisch bedeutsamen Neuhinwendung Max *Regers* zur Orgelkomposition (um 1900) mit dem literarischen Vorstoß von Albert *Schweitzer* gegen den modernen Orgeltyp (1905) einsetzte und durch die Erneuerung der *Praetoriusorgel* im Musikseminar der Universität Freiburg i. Br. (1921) in Fluß kam. Ihre volle geistige Tragweite hat sie dann auf der vorjährigen Orgeltagung in Hamburg-Lübeck und auf der diesjährigen in Freiburg enthüllt.

Das Ziel dieser Bewegung ist die Wiedereinsetzung der Orgel in ihre ursprüngliche Klangnatur. Man will die moderne Orgel ihres maschinellen Spiel- und orchestralen Klangcharakters so weit entkleiden, daß mit einem Minimum mechanischen Aufwands ein Maximum und Optimum an Variabilität des ihr wesenseigenen Klanges erreicht und dem Orgelschaffen die Anknüpfung an die geschichtliche Hochblüte der deutschen Orgelkunst, an die Epoche vor und bis Bach, ermöglicht wird. Die ersten Schritte in dieser Richtung sind eingeleitet. War die unter Professor Willibald *Gurlitts* wissenschaftlicher Assistenz von Oskar *Walcker* vollzogene Neukonstruktion der Praetoriusorgel (nach den Angaben des alten Theoretikers von 1618) der ersten Aufdeckung eines verschütteten, vorher nur literarisch beglaubigten Klangreiches gleichzuachten, so stellt die Entdeckung der teilweise erhaltenen Arp Schnitger-Orgel in der Hamburger Jakobikirche durch Hans Henny *Jahnn* und eines noch älteren Werkes in der Lübecker Jakobikirche durch Karl *Kemper* mit den anschließenden Forschungen Jahnns das erste erkenntnismäßige Eindringen in die materielle und geistige Gesetzmäßigkeit dieses Klangbezirks dar. Die Situation war somit reif für die von Gurlitt und Walcker angeregte, vom Reich unterstützte Freiburger Tagung, die Historiker, Organisten, Orgelbauer, Komponisten und Kritiker in unerwartet hoher Zahl auf den Plan rief.

Den Kern der Verhandlungen bildete die Kontroverse zwischen den Verfechtern der neuen Orgelbewegung, insbesondere Jahnn, und den Verteidigern des letzten Orgeltyps, insbesondere Walcker. Einig war man sich nur darin, daß das moderne Instrument den Kulturschatz der vorbachischen Orgelkunst nicht erschließen könne und deshalb der Bau von zwei Orgeltypen notwendig sei. Während aber Walcker diese Unterscheidung mit dem Bau der Praetoriusorgel bereits als prinzipiell

gelöst ansieht und eine Änderung des Grundtyps der modernen Orgel unter Berufung auf wirtschaftliche und soziologische Momente nicht für angängig hält, fordert Jahnn auch unter dem Gesichtspunkt der Zweitypischkeit völlige Änderung dieses Grundtyps und seiner Bauweise. Indem er der aus Ersatzstoffen fabrizierten, Orchester-Ersatz anstrebenden, durch Schweller und Register-Koppelung mechanisierten klangschwelgerischen Orgel der Neuzeit die materialechte, das Stimmgewebe in idealer Klarheit wiedergebende und mit begrenzter Stimmenzahl kunsthandwerklich in die Raumakustik einkomponierte „unsentimentale" Orgel des alten Typs gegenüberstellt, nimmt er als Musiker wie als Orgel-„Architekt" den Kampf mit der Maschine auf, ohne ihre untergeordnete Brauchbarkeit zu bestreiten. Ob sein Vorgehen, dem künstlerisch von Orgelmeistern wie *Straube* und *Ramin* sekundiert wird, als Romantik oder als kulturmorphologisch begründete Renaissance anzusehen ist, bleibt noch ungewiß. Jedenfalls wird die junge Komponistengeneration den Ausgang dieses Kampfes durch ihre eigene stilistische Entscheidung mitbestimmen.

DAS OSKALYD

Nichts kann die Krise des Orgelwesens und wohl der gesamten Musik dieser Zeit äußerlich besser kennzeichnen als die Tatsache, daß der Erbauer der 163-Register-Orgel zu St. Michaeli in Hamburg, Dr. h. c. Oskar *Walcker* (Ludwigsburg) zugleich der Erneuerer der Praetoriusorgel und anderseits des neuen Klangungeheuers „Oskalyd" ist, das in Freiburg ebenfalls zu sehen und zu hören war. Das von Dr. Hans *Luedtke* (Berlin) erfundene Instrument stellt, fußend auf den spezifisch maschinellen Spielfaktoren der modernen Orgel, ein Kompendium von Orgel, Klavier, Harmonium und Orchester dar; noch „bereichert" durch allerlei Schlagzeug, Tier- und Naturlaute. Letzte Ausnutzung der Koppel- und Schwelltechnik ermöglichst mit geringstem Aufwand an Material und Kraft größte Reichhaltigkeit der dynamischen und farbigen Ausdrucksskala und vor allem eine rhythmische und agogische Akzentuierung, wie sie der Orgel an sich von Natur aus versagt ist. Die Gebrauchsmöglichkeiten des Oskalyds im Hinblick auf Orchester-Ersatz und Ensemble-Musik zu Tanz und Kino liegen auf der Hand. Erfinder und Erbauer betonen noch höhere Ziele. Komponisten suchen bereits die Eigenart des Apparates künstlerisch auszuwerten. Der kritische Hörer bewundert die technologische Leistung und räumt dem Versuchs-Instrument bereitwillig Möglichkeiten klangqualitativer Verbesserung ein. Doch sträubt sich sein ästhetischer Sinn gegen dieses Zwischengebilde aus Orgel, Orchestrion und Jazzband, weil er hinter all dieser Mannigfaltigkeit der klingenden Materie deren innermusikalische Einheit vermißt. Wieder bleibt die Entscheidung dem sich selbst setzenden Geist der Gemeinschaft und ihrer künstlerischen Führer überlassen. Paul Hindemith, einer ihrer besten, gewiß kein Verächter der „Welt", lehnt das Oskalyd ab. Er zieht diesem zwar vom Menschen mühelos bedienten, doch durch äußerste Mechanisierung klanglich denaturierten Tasteninstrument den völlig mechanisch betriebenen Orgel- und Klavierapparat vor. Indem er mit Ernst Toch und anderen den Ersatz des menschlichen Spiels durch die Maschine, also den Wegfall aller manuellen Beschränkung zur Erwei-

terung des innermusikalischen Ausdrucksbereichs und zum souveränen Vollzug eines der persönlichen Reproduktionswillkür entrückten, objektiven schöpferischen Klangwillens benutzt, nimmt er das Problem „Musik und Maschine" vom Geiste her in Angriff, ohne sich über die Tragweite seiner Lösungsversuche Illusionen zu machen.

SCHICKSALSFRAGE

Optimisten werden aus der letzten Stilwende, aus den Bemühungen um Regenerierung des degenerierten Instrumentalklangs und den Versuchen, auch die eigentlich mechanischen Instrumente dem gestaltenden Willen unterzuordnen, auf eine günstige Entwicklung des Problems schließen; Pessimisten das Eindringen mechanistisch deutbarer Bewegungsprinzipien in die neue Musik, die Erfindung hochgradig mechanisierter Klangapparate und die maschinelle Tonerzeugung als Zeichen der völligen Mechanisierung ansehen. Das Problem „Musik und Maschine" ist eine Frage an das Schicksal der Kunst überhaupt wie unseres ganzen, von der Maschine mehr und mehr beeinflußten Lebens. Doch war bei diesem Orientierungsversuch auch immer wieder die Verantwortung der Künstler zu betonen. Daß sie jetzt zu vollem Bewußtsein erwacht ist, bleibt der fruchtbare Eindruck, den man von den genannten Veranstaltungen dankbar mit nach Hause nahm.

BRIEF ÜBER DEN LEIERKASTEN

Ein Brief an den Advokaten A. Crémieux, den bekannten Beschützre der Pariser Leierkastenmänner.)*

Mein lieber berühmter Freund!

Ich glaube nicht, daß ein einziger Komponist wird zugeben wollen, daß sein Ruf darunter leiden könnte, wenn einige seiner Melodien von den Drehorgeln und anderen Musikkästen, von denen Sie sprechen, wiedergegeben werden. Ich glaube im Gegenteil, daß die dem Publikum preisgegebenen Melodien, weit entfernt, den Ruf der Komponisten zu vermindern, denselben eine Volkstümlichkeit verliehen, welche ihnen nicht unangenehm ist. Gewiß, die Komponisten lieben die großen Sänger, die berühmten Tenöre, die gefeierten Primadonnen, aber die Volksstimme hat auch ihr Gutes, und sie sind weit entfernt davon, dieselbe gering zu schätzen.

Mit vielen herzlichen Grüßen verbleibe ich

Ihr getreuer

Halévy

SPHAEROPHON, DAS INSTRUMENT DER ZUKUNFT.

Von HERBERT WEISKOPF.

Bei dem Kammermusikfest in Donaueschingen wurde zum erstenmal ein neuartiges Musikinstrument der breiteren Öffentlichkeit vorgeführt, das epochemachend werden kann.

Der Erfinder Jörg *Mager* aus Berlin stellt das Resultat einer vieljährigen entbehrungsreichen Arbeit aus, das allerdings noch in embryo-

*) *Iger: „Die Entwicklung der Drehorgel-Industrie". In: Z. f. Instrumentenbau 46/20.*

nalem Zustande ist, aber für die Zukunft die unerhörtesten Perspektiven eröffnet. Wesentlich ist die Errungenschaft, daß eine neue Tonquelle durch das „Sphärophon" erschlossen wurde, wie es der Erfinder nennt: die *Radioelektrizität*. Auf dem Wege zur Vierteltonmusik (Mager ist der Erbauer des ersten Vierteltonharmoniums im Jahre 1912) suchte und fand er das Instrument, mit dessen Hilfe er *alle* Töne, Viertel-, Achtel-, Zwölfteltöne usw., darstellen konnte. Selbst wenn bei dem vorgeführten Apparate von dieser Erweiterung des Tonsystems abgesehen wird, so gibt es uns für die Halbtonmusik den Ausblick, daß wir von der Abhängigkeit beim Klavier als Vibrations- und fast klangfarbenlosem Instrument und als Akkordinstrument befreit werden, wenn auch das heutige „Sphaerophon" erst einstimmig vorgeführt werden konnte, jedoch nur aus materiellen Gründen.

Die neuesten Versuche führen Mager zur Erzeugung sämtlicher vorhandenen Klangfarben auf synthetischem Wege, so daß heute das Klavier mit variablem Ton bei geringster und höchster Dynamik (die lediglich von der Stärke der elektrischen Ladung abhängig ist) und mit Klangfarbenregistern, ähnlich wie bei der Orgel, jedoch unendlich viel reichhaltiger, in unmittelbare Nähe gerückt zu sein scheint. Als Zugabe (oder als Hauptsache?) erhalten wir die Möglichkeit, sämtliche Zwischentöne zu erzeugen, sowie die unterhalb und oberhalb unseres Unterscheidungsempfindens liegenden Töne, die in der musikalischen Praxis auch eine bedeutsame Rolle als „Geräusch" spielen könnten.

Für die Lösung des Vierteltonproblems allerdings hat das heutige Instrument schon jetzt die allergrößte Bedeutung und scheint schon durch seinen voraussichtlichen, überaus geringen Herstellungspreis sich selbst zu empfehlen. Die kurzen Tonsätzchen, die Herr Mager unter Begleitung des Vierteltonharmoniums vorführte, erwiesen die Brauchbarkeit des Sphaerophons durchaus.

Die Vorführung des noch sehr unvollkommenen Instrumentes geschah zu einem so frühen Zeitpunkt, da Herr Mager mit Hilfe der Musikkritik die maßgebenden deutschen Reichsstellen dazu veranlassen wollte, ihn wissenschaftlich zu unterstützen. Er ist Volksschullehrer und verfügt über keine technischen Vorkenntnisse, wodurch ihm Schwierigkeiten bereitet wurden, die nur ein von seiner Idee Besessener überwinden konnte. Nach jahrelangem Hungern und Entbehren wurde ihm in Donaueschingen wenigstens die Genugtuung zuteil, daß seine Vorführungen den verblüffendsten Erfolg hatten, und ihm Männer wie Hindemith, Scherchen etc. tätige und ideelle Hilfe zusagten. Von Hába und den andern Vierteltonvorkämpfern, sowie von Busoni seinerzsit wurde vor Jahren schon die Zukunft seiner Bestrebungen erkannt, die heute scheinbar auf positiver Basis eine ungeheuerliche Erweiterung der Musiziermöglichkeit aufbauen wird.

„AEROPLANSONATE"

(George Antheil)

VON H. H. STUCKENSCHMIDT

Er ist Amerikaner: das ist wichtig. Daß seine Eltern aus Polen stammen, mag von Interesse sein; denn er hat den Fanatismus der Slawen. Aber er ist in Amerika zur Welt gekommen. Zur neuen Welt.

Aus der, wie wir glauben, eine neue Kultur sich entwickeln wird Eine Kultur, deren heutigen Stand man nicht überschätzen soll; die jung ist, in der Entwicklung begriffen. Aber eine frische, lebendige, von geringer Konvention belastete Kultur des Experiments, der Praxis und Sachlichkeit.

* * *

George Antheil hat sich daran erinnert, daß Musik in ihrem Wesen „unterwegs" ist. Eine Sache also, die vorwärts geht; nur in der Bewegung denkbar, da ihr das räumliche Element fehlt.

Ihn interessiert folglich zunächst nur das Rhythmische, aus dessen Proportion und Ordnung er die anderen Elemente zu konstruieren sucht.

Seine Entwicklung war so bewegt, wie man es jedem Zeitgenossen wünschen möchte. Antheil kennt alle moderne Musik. Er begann, und das spricht für seine Solidität, mit strengen kontrapunktischen Arbeiten. Als seine Hand leicht geworden war, passierte er mit aller ihm angeborenen Vehemenz die Stationen der gestrigen Musik: die debussystische, die skrjabinsche, die schönbergsche, die strawinskysche und die neufranzösische. Als er alle hinter sich hatte, bemerkte er, daß er allein weiter fuhr.

Er begann sehr gründlich nachzudenken. Das Resultat dieser Nachdenklichkeit war die Schöpfung seines wichtigsten Begriffes: des Mechanismus.

* * *

Wir hörten ihn damals. Er war nach Berlin übergesiedelt.

Sein erstes Konzert — er ist ein guter Pianist — erregte die größte Verwirrung im musikalischen Berlin.

Was nicht weiter erstaunlich ist; man hatte sich gerade langsam an Schönberg gewöhnt; man sprach von linearer Musik; von Atonalität; von Neo-Kontrapunktik; man liebäugelte mit der gregorianischen Gebärde; kurz, man war auf alles gefaßt, nur nicht auf das Programm, das dieser sehr junge „Pianist-Futurist" abhämmerte.

Der pianistische Eindruck allein war höchst ungewöhnlich. Denn dieser Musiker verzichtete fast völlig aufs Pedal; er schlug gelegentlich mit den Fäusten aufs Klavier; er repetierte sehr lange Zeit und sehr rasch denselben Ton, und, was das Befremdlichste war: er spielte rhythmisch! (Antheils Klaviermusik realisiert den von Hindemith im Vorwort zur Suite 1922 ausgesprochenen Gedanken, das Klavier sei als ein differenziertes Schlagzeug zu betrachten.)

Dieser Rhythmus war so erschütternd, so aufpeitschend, so neuartig, daß wenige ihm standhielten.

Auch mit den Adepten der jüngsten Musik verfeindete sich Antheil, als er im zweiten Teil seines Programms Parodien spielte auf Debussy, Ravel, Strawinsky, Malipiero, Casella, kurz auf alles, was man gerade mit Mühe begriffen und schön gefunden hatte.

Und dann die Titel dieser Musiken: Aeroplan-Sonate; Der Tod der Maschine, Sonate; Mechanismus I, II, III; Sonate Sauvage; Die Feuerwerke und die profanen Walzer.

Seine Jazz-Sonate setzte vollends allem die Krone auf. Dieser Mensch war nicht seriös. Er mokierte sich nur über das Publikum.

Daß hier eine ganz neue Auffassung und Gestaltung der zeitlichen Elemente in der Musik ausgedrückt wurde, daß ein neuer Sinn für Rhythmus das Wesen dieser Kompositionen bedingte, merkten die wenigsten.

Wir haben schon früher einmal nachgewiesen, daß Strawinsky als erster dieses moderne rhythmische Gefühl realisiert hat. Im „Sacre du Printemps" erlebten wir das Phänomen einer Musik, die selten stehen bleibt.

Antheil gab uns die erste Musik, die niemals stehen bleibt. Ihr Tempo ist das der neuen Welt. Antheil ist Amerikaner.

* * *

Rhythmus ist Ausdruck der zeitlichen Bewegung. Jedes Tun ist rhythmisch. Jedes Lassen ist rhythmisch, da es die Cäsur zwischen zwei Tätigkeiten darstellt.

Das Wesen des Rhythmus ist Symmetrie. Diese Symmetrie wird oft gehemmt und momentan aufgehoben; aber ihre Grundgestalt bleibt stehen. Nichts kann sie verhindern, wieder in ihr Prinzip zurückzufließen. Die rhythmische Gebärde ist Variationen unterworfen, aber ihr Gleichmaß wird wiederhergestellt.

Jedes Antheilsche Werk geht von einem Axiom der Bewegung aus. Dies Axiom erscheint immer wieder in tausend Formen. Seine Verwandlungen geschehen mit der Mannigfaltigkeit und Geschwindigkeit eines Kaleidoskops. Aber die ganze Konstruktion ist von strengster Sachlichkeit. Nichts ist improvisiert. Antheils Ideal ist eine maschinenhafte Präzision und Klarheit.

Seine Methode führt zu ganz neuartigen Entdeckungen. Es gibt rhythmische Akkorde, d. h. Akkorde, die eine bestimmte kinetische Energie tragen; deren Expansion das Statische nicht verträgt; Akkorde, die die Eigenschaft haben, im höchsten Grade treibend zu wirken.

Die Harmonielehre hat eine vage Ahnung von so etwas gehabt. Gewisse Akkorde können für sich bestehen. Es sind die, denen man in der tonalen Musik die Fähigkeit zusprach, eine Komposition abzuschließen. Die Dreiklänge. Sie stehen. Sie sind.

Andere Akkorde verlangen Auflösung. Der Dominantseptakkord bedarf des nachfolgenden Dreiklanges. Wann dieser auftreten muß, blieb allerdings unbestimmt. Aber das Essentielle ist: hier haben wir schon eine zeitliche Forderung des Einzelklangs. Der Weg zu Akkorden mit bestimmter rhythmischer Kraft ist nicht so weit.

* * *

Amerika galt bisher als das musiklose Land. Man sprach dem Yankee die Fähigkeit zu komponieren ab.

Mac Dowell war allerdings schon ein vollblütig amerikanischer Künstler, aber zu sehr Epigone von Grieg, Wagner, um ernstlich in die Wagschale zu fallen.

Man hatte übersehen, daß dieses Land große Schätze an Vulgärkunst besaß. Das amerikanische Folklore, zusammengesetzt aus indianischen, negroiden, mongolischen, spanischen und englischen Elementen, mußte die Phantasie der Musiker anregen.

Die amerikanische Rasse ist bekanntlich ein Mixtum Compositum der heterogensten Stämme. Merkwürdigerweise trägt der Amerikaner,

der „hundertprozentige" trotzdem die Merkmale des Vollbluts, d. h. es hat sich hier eine Synthese vollzogen, aus der eine ganz neue charakteristische Rasse hervorgegangen ist.

Als erste wirklich künstlerische Ausdrucksform dieser Folklore, und zwar speziell der Negermusik, entstand der Jazz. Wer echte Jazzbands gehört hat, weiß, daß diese syncopated orchestras mehr leisten als organisierten Lärm.

Innerhalb der rhythmisch streng begrenzten Tanzformen entwickeln sie einen Reichtum an Phantasie und Lebendigkeit, der schon nach kaum zehnjähriger Entwicklung die Zeichen einer ansehnlichen Kultur aufweist.

* * *

Diese Kultur ist nicht ohne Einfluß auf die europäische Musik geblieben. Strawinsky ist in vielen seiner Werke ohne sie nicht denkbar.

Daß ein empfänglicher und lebhafter Geist wie Antheil von ihr angeregt wurde, ist natürlich. Die ganze jung-amerikanische Musik ist dem Jazz verfallen.

Antheil hat die Jazzrhythmen nicht einfach übernommen. Seine rhythmische Kraft ist nur durch sie gestählt und verfeinert worden.

Die Prinzipien der Synkopierung, der Wiederholung, Verkleinerung, Vergrößerung und Krebsführung von Rhythmen wurden zum Konstruktionsmerkmal seiner Musik.

Antheil bevorzugt die Instrumente, bei denen der Ton durch Anschlag erzeugt wird. Also: das Klavier, Cymbal, Xylophon und Schlagzeug. Seine Musik zu Fernand Legers „Ballet Mecanique" ist für vier Klaviere mit Schallverstärkern, Xylophone und Trommeln gesetzt.

* * *

Daß Antheil überdies ein guter Kontrapunktiker, ein unfehlbarer Gestalter der harmonischen Elemente, ein Mann mit Einfällen, Phantasie und Proportionsgefühl ist, mag nebenher erwähnt werden und beweisen, daß er mit Ernst, Fleiß und der Hand des geborenen Musikers an seine Materie herantrat.

Der Sechsundzwanzigjährige hat die Entwicklung der Musik schon heute wesentlich bereichert und in ganz neue Bahnen geführt.

Sein bisheriges Werk ist der Beachtung der Zeitgenossen würdiger als das der meisten unserer Tage.

Die neue Welt, die aus dem Geist dieses Amerikaners zu uns spricht, hat die Kraft, unsere alte in den Schatten zu stellen.

ZUM PROBLEM DER SCHALLPLATTENKRITIK

VON Dr. WILHELM HEINITZ

Was ist an Schallplatten überhaupt kritisierbar? Die Erfahrungen führten hier etwa zu dem folgenden Beurteilungsplan:

1. Literarischer Wert oder Unwert des zur Plattenaufnahme ausgewählten Stückes.
2. Technische Beschaffenheit der Aufnahme.

3. Eignung des Interpreten für die künstlerische Auffassung der Vorlage.
4. Tonliche und stimmliche Eignung des Interpreten vom Standpunkt der Platten-Aufnahmetechnik.
5. Psychische Eignung des Interpreten für Plattenaufnahmen.

Dazu noch einige Bemerkungen:

Literarischer Wert oder Unwert sind oft nur relativ zu entscheiden. Wie mir kürzlich der Direktor einer Schallplattenfabrik sagte, hat z. B. Überhäufung des Marktes mit banalsten Jazz-Aufnahmen dazu geführt, daß der Absatz guter alter Straußwalzer in kurzer Zeit ganz unverhältnismäßig gestiegen ist. Andererseits kann eine gut gelungene Schundmusikaufnahme mit ihrer unmittelbaren biologischen Wirkung auf den Hörer musikalisch ungefährlicher sein als eine mit falscher Instrumentation und geschmackgefährdender Auffassung aufgenommene Symphonie. Zwischen diesen beiden Polen bleibt dem Kritiker also sehr viel Spielraum zu einer Art von Vorerziehung des Publikums für gute Musik. Wegen der unbeschränkten Wiederholbarkeit einer Plattenaufnahme können sich die guten oder schlechten Wirkungen auf den urteilslosen Hörer natürlich stark potenzieren. Gefahr und Befruchtung können hier also wesentlich größer werden als in dem üblichen System der Einmaligkeit, wie es durchweg in unserem Konzert- und Theaterbetrieb herrscht. Hier erwächst uns also nicht nur die Möglichkeit, sondern geradezu die *moralische Pflicht* einer musikalischen Kritik an den mechanischen Reproduktionen. Sehr erwägenswert ist auch, ob die Platte nur der musikalischen Zerstreuung oder der musikalischen Erläuterung eines Werkes oder gar der pädagogischen bzw. wissenschaftlichen Beobachtungsarbeit in Einzelheiten dienen soll. An Platten der letzten Art haben wir heute noch viel zu wenig. Hier könnten Kritiker und Hersteller in gegenseitiger ideeller Anregung noch vieles bewirken. Platten, an denen sich der Kritikernachwuchs in vergleichender Beurteilung der Tempi (oft übereilt wegen der zeitlichen Beschränkung einer Aufnahme), der Dynamik (oft aus technischen Gründen entstellt), Phrasierung usw. schulen könnte, sind sicherlich von hoher ethischer Bedeutung. Ja, sie könnten unter Umständen sogar für die Charakterisierung der Berufseignung eines angehenden Kritikers nutzbar gemacht werden.

Die Begutachtung der *technischen Beschaffenheit* einer Platte bedingt allerdings ein auch im technischen Hören gut geschultes Ohr. Oft wird der unbefangene Hörer erst bei vielmaligem Hören auf die letzten Mängel aufmerksam werden. Auch hier findet der Kritiker also Gelegenheit, den Klangsinn und den dynamischen Sinn des breiten Publikums zu schärfen. Wesentliche technische Mängel sind die unerwünschten Verstärkungen einzelner Töne, für die die zufälligen Partialtonresonanzverhältnisse bei der Aufnahme ungünstig waren. Ferner sind hier etwa zu beachten: starke Kratzgeräusche, schwankende Tonhöhe namentlich bei langsamen (Harmonium-!) Tönen, zu schwache (Streich-) Bässe, verschwommene Klangkomplexe (namentlich bei Orchesteraufnahmen auf Grund schlechter Anordnung der Instrumente vor dem Aufnahmetrichter) usw.

Ein schlechter *musikalischer Interpret* im Konzertsaal wird auch vor dem Plattenaufnahmetrichter ein solcher bleiben.

Hingegen kann die Stimme eines Sängers oder der Ton eines Instrumentalisten, die eine Konzertsaalkultur unmöglich machen, aus rein akustischen Gründen unter Umständen eine besondere *Eignung für Plattenaufnahmen* erweisen. Und — leider auch umgekehrt. Somit kann auch hier eine musikalische Plattenkritik wesentlich und für den Kritiker selbst höchst lehrreich werden. Es ist keinesfalls möglich, aus der Qualität einer Stimme ohne praktische Beweisführung auf ihr Verhalten auf der Platte zu schließen, wenn der Beurteiler, wie etwa der Plattenaufnahmetechniker, sein Ohr nicht in jahrelanger Erfahrung schon geschult hat. Ähnlich ist es ja auch mit einzelnen Stimmen und Instrumenten im Rundfunkbetrieb.

Der beste „Konzertlöwe" kann zum „Plattenschaf" werden, wenn ihm die *psychische Eignung* für das Hineinsingen in den Trichter fehlt. So kommt es, daß hervorragende Instrumentalisten, Sänger oder Sprecher, von der Schallplatte her einen völlig unfreien, seelisch gehemmten Eindruck machen können, was sie selbst dann hinterher zu ihrem eigenen Entsetzen oft feststellen. Auf manche Interpreten übt der Trichter eine ähnliche Suggestion aus wie die Photographenlinse auf die meisten Menschen. Sie werden alles andere als das, was sie sind. Auch hier darf und muß der Musikkritiker seine Sonde ansetzen. Der große Name eines Plattensängers wird ihn nicht hindern dürfen, besonders scharf auch auf diese Möglichkeiten zu achten und dadurch mitzuarbeiten an einer zweckdienlichen Auslese dessen, was unser Zeitalter auf die Platte bannt, um es späteren Geschlechtern als Zeugnis zu überlassen nicht nur musikalischer und literarischer, sondern auch *kritischer* Qualitäten.

DONAUESCHINGEN: MECHANISCHES MUSIKFEST.

VON Dr. ERICH STEINHARD.

Siebzehn Uraufführungen wurden in zwei Tagen geboten. „Musik für mechanische Instrumente" war da zum erstenmal konzertmäßig zu hören, dann wunderte man sich über ein „Abstraktes Ballett", das begleitet war von einer Orgelwalze (die Musik hat Paul Hindemith direkt auf die Rolle geschrieben). Zur Auffrischung der Kunstmusik hat man noch Hindemith, Křenek, Toch und Pepping moderne Militärmärsche komponieren lassen. So geschah es, daß die Tonkunst zivilen Charakters diesmal etwas im Hintergrund blieb. Man hat dieses Jahr nicht nur neue Formen zu kreieren gesucht, man hat auch neuartige mechanische Instrumente verwendet. Ein Umsturz? Keineswegs. Jahrelang schreiben Strawinski und unsere Jungen asentimentale, motorische, physiologische Musik, die möglichst — nach Vorschrift — kalt gespielt werden soll. Es ist nur die logische Folge, daß man nun solche mechanische Musik einer Maschine anvertraut, oder sogar — vielleicht zum erstenmal in diesem Jahrhundert — Originalkompositionen für Maschinen bestellt. Auch Mozart und Beethoven haben für mechanische Instrumente Musik geschaffen, und daß solche Apparate bereits früher beim Publi um sehr beliebt waren, ist bekannt, man denke an die Spieluhren der Rokokoepoche.

Was sind mechanische Instrumente? Es gibt da Leierkasten, elektrische Klaviere, Orchestrions, Grammophone und mechanische Klaviere

und Orgeln (Pianola, Welte-Mignons). Ein brillantes Welte-Mignon spielte. Es spielte. In dem von unsichtbaren Lichtquellen erhellten Saal war Mäuschenstille, als Hindemith den Apparat ankurbelte, der zunächst drei wertvolle Stücke von Ernst *Toch* wiedergeben sollte. Das Klavier beginnt zu spielen: Etudenhafte Musik, Toccaten mit sonst unspielbaren Akkordläufen, mit einer Schnelligkeit, die auch vom virtuosesten Spieler niemals, auch nur annähernd, erreicht werden könnte, mit einer Exaktheit, der ein Mensch nie fähig wäre, mit einer übermenschlichen Klangkraft, mit einer geometrischen Klarheit in Rhythmus, Tempo, Dynamik und Phrasierung, die eben nur eine Maschine hervorbringen kann. Ein genialer Kasten. Das Klavier beendet die Komposition und es entsteht eine Verlegenheitspause. Soll man applaudieren? Es sitzt ja niemand dort. Es ist nur eine Maschine. Endlich ein kleiner Applaus, der immer mächtiger wird. Da capo-Rufe. Und tatsächlich, das Klavier wiederholt, ohne Trema, so exakt wie das erstemal. Die nächste Komposition ist von Gerhard *Münch* und enttäuscht. Es sind dissonante Einschläge, Grunzer da, die bei der Präzision dieser Maschine stören, auch entspricht das Stück nicht den technischen Anforderungen. Es wird sogar gezischt. Daß Paul *Hindemith* hier seine Meisterschaft zeigen konnte, war vorauszusehen. Schon bei seinem Klavierkonzert und noch mehr im „Konzert für Orchester" nannte ich seine Musik: mechanisierte Geschwindmusik. In den neuen Kompositionen, besonders in der Toccata, bewundert man wieder die leichte Hand, das Skizzenhafte, Witzige, Kecke eines flächenhaften Satzes, dessen fugierte Stellen mit unglaublicher Durchsichtigkeit reproduziert werden. Der Welte-Mignonflügel ist ein Teufelswerk, bedeutet aber sicher nicht das Ende des Interpreten, wie ängstliche Gemüter meinten, die Furcht, daß von nun an die Komponisten, wie die Kupferstecher, nur noch in Stahlplatten einritzen werden, die vervielfältigt, die Welt versorgen werden, ist verfrüht. Da hat ein anderes Instrument, das „Sphaerophon" des Berliners Jörg Mager, größere Zukunftsmöglichkeiten, ein Klavier, das bei Einschaltung des elektrischen Stromes eine unbegrenzte Oktavteilung mit mannigfaltigsten Farbenskalen ermöglicht: Radioelektrizät nennt Mager die neue Tonquelle, deren Brauchbarkeit an einem Stück des jungen Rimski-Korsakow erprobt wurde.

Das Interesse des überfüllten Hauses erreichte den Siedepunkt, als sich der Vorhang zum „Triadischen Ballett" von Oskar Schlemmer teilte. Der Titel verblüffte ein wenig. Triadisch heißt es, nach Schlemmers Theorie — weil die „Drei" (Trias) eine eminent wichtige Zahl in diesem Ballett ist. Dreiheit zeigen die Grundformen: Kugel, Kubus, Pyramide; die Grundfarben: Rot, Blau, Gelb; dreidimensional ist der Raum, es gibt drei Tänzer, zwölf Tänze und achtzehn Kostüme. Schon diese Grundidee ist konstruiert. Was weiter folgt, bringt trotz mannigfacher Anregung Künstlichkeit, Manieriertheit und Naturwidrigkeit, die einen ziemlich reizt. Gewiß, die Freude an der Vermummung richtet sich stets nach den Zeitstilen. Der Umstand aber, daß wir heute von Autos, Flugzeugen, Lichtreklamen und Maschinen umgeben sind, fordert doch nicht, daß wir die Menschen auf der Bühne mit planimetrischen Flächen eindecken und mit stereometrischen Körpern bekleiden und diese geometrischen Gebilde dann als Maschinen mechanisch in Bewegung setzen. Dann wäre ich gleich dafür, — eine mechanische Orgel begleitet ohnehin

den Tanz — Automaten auftreten zu lassen. Also wandelnde geometrische Figuren im kubisch gehöhlten Raum. Der Kopf hat Kugelform, der Leib ist eine Vase, Arme und Beine sind keulenförmig, und diese konstruierten Menschen bewegen sich als Kreisel, Spiralen oder Scheiben. Das ist der mathematische Tanz, der vor zitronengelbem, rosa oder schwarzem Vorhang vor sich geht, je nachdem, ob burleske, festliche oder abstrakte Ideen vorherrschen. Trotz alledem. Es ist ein konzentrierter Gedanke im ganzen, der konzessionslos durchgeführt wird. Eines fehlt doch noch: das mechanische Publikum, das mechanisch zischt und applaudiert. Die Leute applaudierten und zischten. Den stärksten Eindruck machte Hindemiths Begleitmusik, insbesondere in den primitiven Trommelfolgen der Fechterszene und in der wirbelnden Musik der rotierenden Scheiben.

Das andere Extrem. Man erbat Freiluftmusik für Militärorchester von jungen Komponisten. Der einzige Ernst *Křenek* erfaßte den Zweck der Aufgabe, nicht nur eine Originalkomposition für Blasorchester zu „ersinnen", sondern eine leichtwiegend, rotbackige, unterhaltende Gartenmusik zu improvisieren, drei Militärmärsche, die uns aus manchen quälerischen Experimenten der neuen Musik herausführen sollten. „Leichtwiegend" ist hier ein ebensolches Kompliment, wie „fesch" oder gstrampft". E. *Tochs* „Spiel für Militärorchester" ist sehr nobel und romantisch erfühlt, ein reiches und gut instrumentiertes Werk. Und Hindemith? Der sonst so kecke Kopf hat eine Symphonie gemacht, die nach Ersatz der Militärinstrumente ihren Zug durch alle europäischen Konzertsäle antreten wird. Insbesondere die Variationen über den „Prinz Eugen" gehören rhythmisch und instrumentaltechnisch zum Besten der neueren Literatur.

Die Revue der vorüberziehenden Komponisten für nicht mechanische Instrumente ergibt Abwechslung, aber ein Grund zum längeren Verweilen ist fast nirgends gegeben. Von Erwin *Schulhoffs* Concertino für Flöte, Viola und Kontrabaß wurden leider nur zwei Sätze gespielt, sie spiegelten den Stil dieses volkstümlich schreibenden Tonsetzers ganz markant wieder. Schulhoff arbeitet hier wieder mit slowakischem Material; ein leichtflüssiger und leichtspielbarer Satz gibt Kopien, Paraphrasen und Variationen von sanften bäuerischen Liebesliedern, deren Gegenstimmen die Lyrik heiter beleben; noch einfacher ist der Schlußsatz, in dem eine Flöte einsam musiziert, ein Vergnügen, so klare Musik zu hören, die die Sinne angenehm berührt. Der andere Prager, Hans *Krása*, bringt ein Streichquartett in französischem Dialekt, womit gleichzeitig die Vornehmheit der Diktion erklärt erscheint. Das Thema des ersten Satzes klingt spielerisch, das Gegenthema ist trotz der Punktierung nur wenig widerstandsfähig. Episoden überraschen durch Wärme, die bei der gepflegten Sprache leicht femininen Charakter annehmen. Auch die Ausgelassenheiten des Mittelsatzes (die kapriziös schmachtenden Aufschreie der Geige) sind noch soigniert. Im Schlußsatz wird die gut geprägte Form noch durch impressionistische Lichter gegliedert, auch kommt durch das feine Gewebe das Abstrakte oder das nur auf Klang Gestellte der vortrefflichen Arbeit deutlich zum Vorschein. Beide Komponisten hatten einen außerordentlich warmen und ehrlichen Erfolg. F. W. *Lothar* ist einundvierzig Jahre und erlebt mit Op. 41 die erste Aufführung in seinem Leben. Breitspurige Musik, modernen Geistes,

trotz grundsätzlicher Beibehaltung der Tonalität, der Schluß hat Schwung und temperamentvolle Wildheit Hindemithscher Faktur. Joh. Müllers Suite für Bratsche und Klavier und G. *Münchs* Klavierkonzert mit Kammerorchester sind Werke jugendlicher begabter, aber noch nicht ganz reifer Musiker. In der Suite für Trompete, Saxophon und Posaune vermochte E. *Pepping* (von dem auch eine Militärmusik stammte) die Möglichkeiten dieser neuen Kombination nicht recht auszuschöpfen. Von den Kammerchören haben C. *Rathaus* „Lieder ohne Worte" neuartige Seiten des Gesamtausdrucks gesucht, dem Singen mit geschlossenem Mund wurden Effekte mit vollem Stimmklang entgegengestellt. Die Kunst dieses Komponisten konnte mit diesen bescheidenen Mitteln ganze Balladen vor der Phantasie erstehen lassen. J. *Stolcer-Slavenski* hatte wohl die nachhaltigste Wirkung mit südslavischen Chören, deren Wert allerdings mit der Folklore steht und fällt. Natürlichkeit und Anmut der Tonsprache gewannen sofort die Gemüter der Zuhörerschaft. „Marienminne" ist der Titel fünfstimmiger Madrigale über Texte des dreizehnten Jahrhunderts. H. *Hermanns* Musik ist kunstvoll, oft gelehrt; auch H. *Reutter* zeigte in der Kantate „Gesang vom Tode" Ethos; in der Durchdringung von Vokal- und Instrumentalkunst wird ein dramatisches Mittel gefunden, originell ist auch die Verwendung des Chores als Begleitung der führenden Solo- oder Instrumentalmusik. Aber die Vielfältigkeit des Stils, der von der jüngsten Mode bis zu Bach reicht, läßt den Gesamteindruck verflattern.

Von den lebenden, nichtautomatischen Mitwirkenden stehen das Amarquartett, Dr. Holle mit seiner Madrigalvereinigung, der Pianist Paul Aaron, der Flötist H. W. Draber, H. Scherchen und H. Burkard in erster Reihe. Im „Triadischen Ballett" führte der Autor Oskar Schlemmer die Regie, die wunderschöne Berliner Tänzerin Daisy Spies, K. v. Hacht und H. Heining tanzten.

Donaueschingen ist durch das Maecenatentum des Fürsten *Fürstenberg* und die geistige Beweglichkeit seines Musikdirektors Heinrich *Burkard* eines der Zentren guter Anregungen für die Musik der Gegenwart geworden.

EINE AUTOMATISCHE NOTENSCHREIBMASCHINE

VON JULIUS BUNZL-FEDERN, PRAG

Seit Erfindung des Klaviers, das wie kein anderes Instrument dem freien Spiel (dem sogenannten „Phantasieren") die Möglichkeit reicher Entfaltung bietet, ging der Wunsch aller Tonkünstler dahin, ein Mittel zu besitzen, durch das die aus dem lebendigen Klange zuströmenden Eingebungen und Anregungen während des Spieles festgehalten würden, ohne daß sie, aus der Stimmung gerissen, zu Papier und Feder greifen müßten. Besonders gilt dies von den zahlreichen ungelernten Musikern — gewöhnlich „Dilettanten" genannt — die, oft mit vielversprechendem Talente begabt, ein selbsterfundenes und gespieltes Musikstück nicht zu wiederholen, geschweige denn niederzuschreiben vermögen.

Um diesem Bedürfnis entgegenzukommen, sind verschiedentliche Versuche gemacht und auch Vorrichtungen konstruiert worden. Die meisten derselben hatten den Nachteil, daß sie in das Instrument eingebaut werden mußten oder durch die Verbindung mit demselben störend

auf das Spiel einwirkten, und daß das Lesen der Notenzeichen sehr umständlich vor sich ging.

Nach jahrelangen Studien gelang es mir jetzt, einen Apparat zu erfinden, der allen Anforderungen entspricht. Er besitzt die Größe und Gestalt einer gewöhnlichen Schreibmaschine, schreibt die Töne nach Art des Morsetelegraphen auf einen mit dem Fünflinien-System bedruckten abrollenden Papierstreifen, läßt die Höhe und Länge der Töne sehr leicht erkennen und kann je nach dem gespielten Tempo reguliert werden.

Einen großen Fortschritt bedeutet jedoch die Ausarbeitung meiner Schreibmaschine, die die Noten in wirklichen Notenköpfen erscheinen läßt u. zw. von der ganzen Note bis zum Vierundsechzigstel. Diese Vorrichtung zeichnet sich durch eine auf einem sinnreichen Systeme beruhende Konstruktion aus. Die Verbindung mit dem Tastinstrument (Klavier, Pianino, Harmonium) wird durch eine dekorativ wirkende Kontaktvorrichtung über den Tasten (wobei das Spiel nicht im geringsten gestört wird) und durch in einem Kabel laufende Drähte hergestellt.

Eine fabriksmäßige Erzeugung einer solchen Maschine wäre durchaus möglich und wünschenswert, denn sie böte nicht nur dem Tonkünstler einen wertvollen Behelf, sondern könnte vielleicht eine neue Heimkunst erwecken, die, wie es bei der Malerei der Fall, viel Freude und geistige Betätigung in weite Kreise tragen würde.

BERÜHMTE DREHORGELSPIELER

Janot
Baton
Laroze
Chedeville

DAS GRAMMOPHON IM MUSIKUNTERRICHT

VON Dr. JEUCKENS, DÜSSELDORF

Wer, wie der Verfasser, das Grammophon ein Jahr lang zur Darstellung ernster Musik im Unterricht benutzt hat, wird bis zur Erfindung eines besseren Mittels — auch der Rundfunk scheidet vorläufig noch aus — es nicht mehr missen mögen.

Bei Anschaffung von Apparat und Platten ist aber manches zu beachten. Die bisherigen Erfahrungen sollen, nachdem auf einen Zeitungsartikel hin mehrere Anfragen erfolgt sind, besonders für die in kleineren Städten unterrichtenden Musiklehrer hier zusammengestellt werden. Die Wahl des Apparates zunächst hängt ab von dem Unterrichtsraum. Es ist auszuprobieren, ob die Schallwellen den von Schülern vollbesetzten Raum überall ziemlich gleichmäßig ausfüllen, ob der Ton in dem Raume „trägt", ob er nicht zu scharf ist. Die letztere Frage läßt sich durch Einsetzen dünnerer Spielnadeln nicht beantworten, weil doch eine möglichst naturgetreue Tonstärke erreicht werden soll. Noch größere Vorsicht ist bei der Auswahl der Schallplatten geboten. Der Ton mancher teurer Platten, auch der bekanntesten Firmen, ist in einem großen, besetzten Raume bei gutem Apparat unerfreulich. Benutzen wir aber eine solche, so ist unser

sehr kritisches Publikum nicht zufrieden; wir stören uns selbst beim Erstreben des Zieles, die Schüler für Musik empfänglich zu machen. Man kaufe also keine Platten, die man nicht vorher unter diesem Gesichtspunkt geprüft hat. Dies gilt besonders für Platten mit Stücken für größeres Orchester und überhaupt mehr als vier Instrumente. Zu warnen ist vor Soloklavierdarbietungen, die einen blechernen Klang haben, den man bei Gesangbegleitung mit in Kauf nehmen muß. Dies ist nicht schlimm, da für Klaviervorträge ja Lehrer und Schüler am ehesten in Betracht kommen. Dagegen klingen Blasmusik, Streichquartette, Solostücke einzelner Streich- und Blasinstrumente und natürlich Chor- und namentlich Sologesänge fast immer vortrefflich. Insbesondere bei Streichquartetten und Sologesängen hat man oft den Eindruck, die Künstler seien selber anwesend. Aber Gesangplatten derselben guten Firma sind bald für unsere Zwecke brauchbar, bald nicht; man verlasse sich also nicht darauf, wenn man gute Lieder bei einer Marke gefunden hat, daß auch andere gut seien. Besonders Kunstlieder verlangen eingehende Prüfung. Gelegentlich lassen sich zwar Klangfehler vermindern durch Herabsetzen der Schnelligkeit, aber dies hat für die Vortragswirkung sein Bedenkliches, oder durch Einsetzen schwächerer Nadeln, aber dann wird der Vortrag nur angedeutet. Billige Platten, wie sie heute immer mehr auf dem Markt erscheinen, kaufe man überhaupt nicht; sie halten, wenn sie zunächst uns auch genügen, den Ton nicht lange, und wir kaufen doch für Jahre. Anderseits sind auch Luxusplatten nicht nötig.

Bei Gesangvorträgen müssen die Schüler natürlich den Wortlaut in Händen haben. Es empfiehlt sich also, möglichst Platten zu kaufen zu Texten des Gesangbuches. Andere Texte schreiben Schüler gerne auf der Maschine; noch besser ist es, sie gruppenweise drucken zu lassen: Opern, Singspiele und Musikdramen; Oratorien und Kantaten; Kunstlieder. Natürlich besteht dann die Gefahr, daß der Text im Vordergrund des Schülerinteresses steht; aber über diese methodische Angelegenheit soll hier nicht gesprochen werden. Wenn nun auch hier der Lehrer eine besondere, große Arbeitslast, zumal durch das Zusammensuchen der weit verstreuten Texte, aufgebürdet erhält, sie muß unbedingt geleistet werden; mit Vorlesen des Textes ist es nicht getan, wenn ein wirklicher Kunstgenuß zustandekommen soll.

Und die Geldmittel? Wie für Projektionsapparate des Kunstunterrichts und physikalische Instrumente muß auch für Grammophon und Schallplatten Geld bewilligt werden. Für sofortige völlige Ausstattung reichen die Anstaltsmittel wohl nie aus, da etwa 600 Mark erforderlich sind. Das Hohenzollerngymnasium in Düsseldorf hat durch Überschüsse von Kunsterziehungsabenden den größeren Teil dieser Summe selber aufgebracht und gedenkt auf diesem Wege seine Sammlung weiter auszubauen. Vielleicht helfen auch die Vereinigungen früherer Schüler aus.

Was wir nun an empfehlenswerten Platten unter Beachtung der Richtlinien mit großer Vorsicht und meistens unter Beratung durch die erste Düsseldorfer Händlerfirma bisher zusammengebracht haben, sei hier als Beispiel aufbauender Arbeit mitgeteilt. Richtunggebend war bei der Auswahl auch, dass die verschiedenen Lagen und Klangfarben der menschlichen Stimme den Schülern in ihrer charakteristischen Wirkung vorgeführt werden können, und ferner, daß eine Reihe weltbekannter

Künstler durch Stimme oder Spiel unsere Mitarbeiter wurden, was unserem Unterricht eine weihevolle Stimmung geben kann.

1. Märsche und Tänze, Blasmusik: Fridericus Rex, Parlophon; Kavalleriemärsche im Schritt, Trab, Galopp, Odeon; Chopin Trauermarsch (Rückseite Tschaikowsky Ouvertüre 1812 als Beispiel für Programmusik, wenn auch gekürzt), Odeon; Strauß An der schönen blauen Donau und Ziehrer In lauschiger Nacht, Odeon.

2. Sologeige: Mendelssohn Frühlingslied und Pierné Serenade, Grammophon; Tenaglia (Arie) und aus dem Teufelstriller Larghetto, Odeon. (Hier müßte sich andere Literatur finden lassen. (D. Red.)

3. Streichquartette: Haydn C-Dur op. 33,3 ganz, zwei Platten, Odeon; Mozart C-Dur, Menuetto und Mendelssohn Es-Dur, Canzonetta, Vox; Beethoven F-Moll op. 95 erster Satz und Brahms A-Moll op. 51.2 quasi Minuetto, Grammophon.

4. Werke für größeres Orchester, die weniger aufgeführt sind: Haydn Paukenschlagsinfonie ganz, zwei Platten, Grammophon; (im ganzen auch zu empfehlen.) J. S. Bach Drittes Brandenburgisches Konzert, zwei Platten, (Rückseite der zweiten Brautzug aus Der goldene Hahn von Rimsky-Korsakow mit stark moderner Klangwirkung), Grammophon.

5. Oratorium und Kantate: Matthäus-Passion Erbarme Dich, Vox; J. S. Bach Schlage doch, gewünschte Stunde und Händel Arioso, Vox; (Händel Largo, gesungen, bei Balladen); Haydn Jahreszeiten Schon eilet froh der Ackersmann (Rückseite Brahms Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete), Vox; Paulus, Gott sei mir gnädig und Elias, Es ist genug, Vox.

6. Polyphoner Gesang: Palestrina Laudate und Exultate, Odeon.

7. Balladen und Kunstlieder: Loewe, Fridericus Rex und Prinz Eugen, Vox; Tom der Reimer (Rückseite Largo von Händel), Vox; Der Nöck, Vox; Schubert Über allen Gipfeln ist Ruh und Der Musensohn, Liszt Es muß ein Wunderbares sein und Du bist wie eine Blume (nicht alle gleich gut), Odeon; Schumann, Er, der Herrlichste von allen und Seit ich ihn gesehn, Odeon; Schumann Der Lindenbaum und Wohlauf noch getrunken, Odeon; Wolf Heimweh und Verborgenheit, Vox; Strauß Heimliche Aufforderung und Ach weh mir unglückhaftem Mann, Odeon.

8. a) Oper, b) Singspiel, c) Musikdrama: a) Mozart Zauberflöte Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen und Figaro O säume länger nicht, Vox; (Zauberflöte Ach, ich fühl's, es ist verschwunden; Weber Freischütz Ouvertüre (etwas gekürzt), Grammophon; Arien: Nein, länger trag ich nicht die Qualen, Odeon; Wie nahte mir der Schlummer, Odeon; Und ob die Wolke sie verhülle, (Rückseite Jüdin: Er kehrt zurück), Odeon; b) Lortzing Undine Lied an die Flasche und Im Wein ist Wahrheit nur allein, Grammophon; Zar und Zimmermann Lied vom flandrischen Mädchen (Rückseite Postillion von Longjumeau Freunde vernehmet die Geschichte). Vox; Mozart Entführung Wer ein Liebchen hat gefunden und O, wie will ich triumphieren, Vox; O, wie ängstlich und Wenn der Freude Tränen fließen, Odeon; Martern aller Arten, Vox. c) Gluck Iphigenie in Aulis, Ouvertüre, Vox; Iphigenie in Tauris O du, die einst mir Hilfe gab (Rückseite Zauberflöte Ach, ich fühl's es ist verschwunden), Parlophon; Wagner Walküre Wotans Abschied für Orchester, Grammophon; Ein

Schwert verhieß mir der Vater und Winterstürme wichen dem Wonnemond, Odeon; Meistersinger Am stillen Herd und Preislied, Vox; Ein Kind ward hier geboren und Verachtet mir die Meister nicht, Odeon.

Mit diesem Plattenbestand läßt sich der Unterricht bis zur Oberprima (Oktava) gut erteilen. Mögen bald recht viele Anstalten ebenfalls dazu imstande sein! Dann werden wir immer mehr Schüler anregen, die Kunstwerke selber in Theater und Konzertsaal zu genießen. (Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege, J. 21, 8.)

BÜCHER.

Franziska Martienssen: DAS BEWUSSTE SINGEN. Grundlegung des Gesangstudiums. Mit einem Geleitwort von Johannes Menchaert. Leipzig, C. F. Kahnt.

Schon der Titel dieses Buches deutet an, worauf die Verfasserin im wesentlichen hinaus will: nämlich festzustellen, was der Erkenntnis des Sängers beim Studium erreichbar ist und sein muß. Im Gegensatze zu manchen anderen modernen Gesangs- (und Instrumental-) Lehren weist sie die Physiologie in ihre Grenzen zurück; hauptsächlich „hat sich die Aufmerksamkeit zu konzentrieren auf diejenigen automatischen Verrichtungen, die bei guter Funktion unserem Willen durch untrügliche Muskelempfindungen unmittelbar zugänglich sind." (S. 18.) Von hier aus wird das gesamte Gebiet der Gesangstechnik knapp und doch erschöpfend behandelt, und zwar immer mit besonderer Betonung der geistigen Seite. Darauf deuten schon die Überschriften der meisten Kapitel, die immer von „Vorstellungen" der einzelnen Funktionen reden. Die klugen Ausführungen beruhen auf einem ausgiebigen praktischen und literarischen Wissen und werden in äußerst anregender, gewandter Form dargeboten. *M. U.*

Hermann Grabner: ALLGEMEINE MUSIKLEHRE als Vorschule für das Studium der Harmonielehre, des Kontrapunktes, der Formen- und Instrumentationslehre. (Stuttgart, Carl Grüninger Nachf., Ernst Klett.)

Der aus Regers Schule hervorgegangene und damit stark in Hugo Riemanns Lehre wurzelnde Verfasser legt hier ein Buch vor, das schwerlich in der gesamten musiktheoretischen Literatur ein gleichwertiges Gegenstück hat. Seinen besonderen Wert sehe ich in seiner Anlage, die kein wichtiges Sondergebiet der Musiklehre außeracht läßt: neben der Anführung der Elementarbegriffe, der Intervallen- und allgemeinen Akkordlehre auch das Wesentlichste des Kontrapunktes, der Formenlehre und der Instrumentenlehre nicht, wie schließlich in alle Kapitel auch die notwendigsten Erläuterungen eingeflochten sind. *M. U.*

Redaktionsschluss 20. September.

REICHHALTIGER AKTUELLER TEIL: Berichte, Bücher, Noten, Varia im Oktoberheft.

Auftakt-Sonderheft

„DER JAZZ"

erscheint

Ende November.

Einige wichtige Orchesterwerke aus den Programmen der kommenden Spielzeit.

Orchester allein

(Grosses Orchester, wenn nicht anders angegeben)

Falla, 3 sinf. Stücke aus „La Vida breve" Danse espagnole — Interlude — Tableau de Granade

— 3 Tänze aus „Der Dreispitz" Die Nachbarn — Tanz des Müllers — Schlusstanz

Haas, Variationen-Suite über ein altes Rokoko-Thema, Op. 64

Hindemith, Tänze aus „Nusch-Nuschi" — Konzert für Orchester, Op. 38

Jarnach, Sinfonia brevis, Op. 11 — Morgenklangspiel, Op. 19

Korngold, Suite (5 Stücke) a. d. Musik zu „Viel Lärmen um Nichts", Op. 11, für Kammerorchester

Malipiero, Ditirambo tragico — Impressioni dal vero II Gespräch der Glocken — Die Cypressen und der Wind — Ländliches Freudenfeuer

— Groteske für kleines Orchester

— Oriente immaginario, 3 Studien für kleines Orchester

Milhaud, Saudades do Brasil (Suite brasilianischer Tänze)

Ravel, Alborada del Gracioso — Pavane zum Gedächtnis einer Infantin

— Une barque sur l'Océan

Schulthess, Serenade B, Op. 9, für kleines Orchester

Sekles, „Sommergedicht", 3 Sätze Sommertag — Tanz — Zug der Faune und Waldgeister

Stephan, Musik für Orchester

Strawinsky, Feuerwerk. Brill. Fantasie

— Der Feuervogel. Suite Introduktion — Der Vogel und sein Tanz — Rundtanz der Prinzessinnen — Höllentanz des Königs Kastschei — Wiegenlied — Finale

— Suite für kleines Orchester Marsch — Polka — Walzer — Galopp

— Wolgalied für Blasorchester

Klavierkonzerte und anderes

Falla, Nuits dans les Jardins d'Espagne (Nächte in spanischen Gärten) Symphonische Impressionen, Klavier-Auszug . . . . . n. M. 8.—

Hindemith, Klavier-Konzert, Kammermusik Nr. 2 für obligates Klavier und 12 Solo-Instrumente, Op. 36 Nr. 1 Taschen-Partitur. . . . . n. M. 4.— Klavier-Auszug . . . . . n. M. 8.—

Reutter, Klavierkonzert mit Kammerorch.

Toch, Klavier-Konzert, Op. 38

Wunsch, Herm. Konzert für Klavier und kleines Orchester *(Schottpreis 1925)* Taschen-Partitur . . . . n. M. 3.— Klavier-Auszug . . . . . n. M. 5.—

Violinkonzerte und anderes

Dessau, Concertino für Solovioline mit Flöte, Klarinette und Horn *(Schottpreis 1925)* Taschen-Partitur n. M. 2.—

Hindemith, Violin-Konzert. Kammermusik Nr. 4 für Solo-Violine und grösseres Kammerorchester, Op. 36 Nr. 3 Taschen-Partitur . . . . . M. 4 Klavier-Auszug . . . . . M. 8

Stephan, Musik für Geige und Orchester Klavier-Auszug . . . . . M. 6.—

Tscherepnin, Konzert für Flöte und Violine mit kleinem Orchester *(Schott-Preis 1925)* Taschenpartitur M 2,—

Violoncello-Konzerte und anderes

Hindemith, Cello-Konzert, Kammermusik Nr. 3 für oblig. Violoncello und 10 Solo-Instrumente, Op. 36 Nr. 2 Taschen-Partitur . . . . n. M. 4.— Klavier-Auszug . . . . . n. M. 6.—

Schulthess, Variationen für Violoncello und Orchester Klavier-Auszug M 4.—

Toch, Konzert f. Violoncello u. Kammerorchester Op. 35 *(Schottpreis 1925)* Taschen-Partitur . . . . . M. 4.— Ausgabe mit Klavier . . . . M. 6.—

Aufführungsmaterialе nach Vereinbarung.

Verlangen Sie kostenlos unseren Katalog „ZEITGENÖSSISCHE MUSIK" mit „JAHRESBERICHT 1926".

B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig.

ADRESSTAFEL

***Prof. Romeo Finke**
Direktor der d. Akademie für Musik u. darst. Kunst
Prag VII., Schnellgasse 16.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
Prag-Weinberge, Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

Gesangs- und Opernschule
***K. Wallerstein**
Prag II., Grube ⟨V jámě⟩ 5. Telephon 8958/VIII.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.
Klavier, Gitarre, Violine, Mandoline.

Pauly Actardjieff-Seidel
Absolventin d. Meisterklasse Ansorge
Konzertpianistin, Unterricht,
Bratislava, Andreasgasse 19.

***Hugo Wolf**
Prag I., Joachimsgasse 4.
Violine, Klavier, Kammermusik, Method., Musik. Erziehungslehre.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin.
Prag II., Žitná 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Wassergasse 15/III. Telephon 340-II,

Frau Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepition
Prag I., Kolkovna 8.

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung ⟨auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte⟩, Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Frau
Anna Finke-Spengler
Klavierpädagogin.
Prag V., Niklasstrasse 19.

Erich Wachtel
absolv. Musikakademiker, Zemlinsky- u. Finke-Schüler.
Theorie, Kompos. Korrepet.
Prag II., Revoluční 24.

***Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
Prag VII., Schnellova 19.

Melánie Bauer
Konzert-Violinistin, Unterricht, Violine, Klavier.
Prag VII., Na výšinách 18.

***Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen
Komposition u. Klavierspiel
Prag, Niklasstrasse 19.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

***Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 39.

Erwin Schulhoff
Konzertpianist, Klavier, Komposition, Instrumentation
Prag II., Ve Smečkách 24.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

***A. Nowakowski**
Organist im Stift Emaus, Prag II.-320.-Orgel, Konzert, Unterricht im Klavierspiel, Harmonielehre, Kontrapunkt.

K. B. Jirák,
Prof. am Staatskonservatorium, erteilt Unterricht in Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre und Komposition. In tschech., deutscher, franz., engl. u. italienischer Sprache. Schriftliche Anmeldung notwendig.
Prag-Strašnice 420.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht,
Prag VII., Letohradská 1212.

Georg Actardjieff
Absolvent der Meisterklasse Marteau
Konzert-Violinist, Unterricht
Bratislava, Andreasgasse 19.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Heřmanova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
Prag I., Kaprová 6/III.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch., Klavier.
Prag VII., Letohradska 38.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Die mit * Bezeichneten gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an.

DER AUFTAKT

MUSIKBLÄTTER FÜR DIE TSCHECHOSLOWAKISCHE REPUBLIK
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VI. JAHRGANG 1926. HEFT 9.

EINE NEUE ART DES MUSIKUNTERRICHTES

Von Dr. THEODOR VEIDL, Prag.

Wenn jemand sich musikalische Bildung aneignen will, so geht er, falls er noch jung genug dazu ist, zu einem Musiklehrer und lernt ein Instrument spielen oder singen. Sache des Lehrers ist es, dem Schüler die Grundlage der musikalischen Bildung zu vermitteln, neben der Technik des Instrumentes oder des Gesanges. Daß dies durchaus nicht so selbstverständlich ist, kann man aus der Tatsache ersehen, daß es immer auch unmusikalische Virtuosen und Sänger gegeben hat. Es kommt nun aber vor, daß der Schüler absolut kein Talent hat, ein Instrument zu erlernen. Wozu also weiter noch sich plagen, der Schüler wird als hoffnungslos aufgegeben. Und doch fehlte es vielleicht nur an der technischen Begabung, und der als hoffnungslos Aufgegebene wird später vielleicht ein großer Musikliebhaber, dem Musik geradezu ein Lebensbedürfnis ist, der sich sogar ein gewisses Verständnis für gute Musik durch vieles Hören angeeignet hat; den man also nicht als unmusikalisch bezeichnen kann.

Man unterscheidet gewöhnlich nur zwischen produktiver und reproduktiver Begabung, es gibt aber noch eine dritte Art, die *rezeptive*. Die reproduktive oder technische Begabung beruht auf manueller Geschicklichkeit, so wie sie zu jedem Handwerk gehört. Die rezeptive Begabung dagegen beruht auf der Fähigkeit, die Tonsprache zu verstehen. Ein reproduktiver Künstler, wenn er wirklich ein Künstler ist, wird natürlich nicht nur reproduktiv sondern auch rezeptiv veranlagt sein müssen. Oft genug aber ist nur die rezeptive Begabung *allein* vorhanden und *die müßte nun auch allein ausgebildet werden, ohne Gesangs- oder Instrumentalunterricht*. Wirklich ganz unmusikalisch ist selten jemand. Sehr häufig kommt es vor, daß einer in der Jugendzeit keine Gelegenheit hatte, Musikunterricht zu nehmen, oder daß dieser ganz unzulänglich war. Bisher waren nun alle jene, denen es trotz größten Fleißes nicht möglich war, auf einem Instrument vorwärts zu kommen oder die gar keine Möglichkeit hatten, sich musikalisch zu betätigen, vom Musikunterricht ausgeschlossen, sie sind auf sich selbst angewiesen, den Weg zum Tempel der Kunst zu suchen. Nun wäre aber sehr wohl eine Art des Musikunterrichtes möglich, *die nur darauf ausgeht, musikalische Bildung zu vermitteln*. Wenn jemand Verständnis für die Meisterwerke der bildenden Kunst gewinnen will, wird er deswegen nicht malen oder bildhauen lernen, sondern er wird vor allem seinen Blick schärfen müssen, er muß zunächst sehen lernen und dann wird er in die zeitlich und individuell bedingte Ausdrucksweise der Meister, was man als Stil bezeichnet, einzudringen suchen. Das Gleiche gilt für die Musik. Wer sich eine gründliche musikalische Bildung aneignen will, der muß zunächst hören lernen. Das musikalische Hören besteht

aber nicht nur im Unterscheiden der Klänge, sondern auch in einem gefühlsmäßigen Verwachsen mit ihnen. Ein musikalisch Gebildeter muß aber auch im Stande sein, einem Tonstück mit Verständnis zu folgen, was eine langjährige Übung voraussetzt. Ein Bild, eine Statue kann man ruhig betrachten, so lange man will, die Musik ist aber in einem beständigen Flusse und muß im Augenblick erfaßt werden.

Dazu kommt noch, daß man auch mit dem Stil der Meister der Gegenwart und Vergangenheit vertraut sein muß. Ein Musikunterricht, der dies alles vermitteln will, wird nun darauf ausgehen müssen, zunächst das Gehör zu schulen, den Schüler immer feinhöriger zu machen. Im übrigen muß dann die Musik wie eine Sprache gelehrt werden, der Schüler wird erst die Elementarformen und ihre Beseelung kennen und dann allmählich auch größere Zusammenhänge überblicken lernen. Schließlich wird er auch in die Stile der einzelnen Kunstepochen und Meister einzudringen haben, um zu erkennen, daß die Kunst, nach einem berühmten Wort, immer am Ziele war, daß es in der Kunst keinen Fortschritt, sondern nur eine stetige Weiterentwicklung gibt. Dabei wird der Lehrer so viel als möglich vorspielen und singen müssen, aber auch alles erläutern u. zw. wird das nicht in der Art der populären Musik-Führer geschehen dürfen, sondern viel eingehender, tiefer schürfend. Ein derartiger Unterricht wird natürlich für den Schüler sehr genußreich sein und keinerlei Vorbereitung erfordern. Freilich wird es nicht leicht sein, Lehrer zu finden, die einen derartigen Musikunterricht erteilen können, denn dazu gehört nicht nur pianistisches Können und eine umfassende musikalische Bildung, sondern auch die Fähigkeit, ein Kunstwerk zu erläutern, was auch erst gelernt sein will, wenn es nicht nur eine oberflächliche Formanalyse sein soll. Wenn aber einmal das Bedürfnis nach einem solchen Unterricht sein wird, werden sich auch die Lehrer dazu finden. Vielleicht ist die Zeit nicht mehr fern, wo man *gar nicht mehr in dem Maße wie heute, es nötig haben wird, ein Instrument zu beherrschen, weil inzwischen sich die Reproduktionsinstrumente derartig vervollkommnet* haben werden, daß nur noch sehr Begabte sich der Mühe unterziehen werden. Dann wird dieser Unterricht am Platze sein. Jedenfalls wäre es ein Segen für die Musik, wenn der Instrumentalunterricht nur auf wirklich Begabte beschränkt würde.

DER HUMOR IN DER MUSIK

Von Dr. IRMGARD LEUX.

Der „musikalische Humor" umfaßt die ganze weitgespannte Skala des Humors an sich. Vom Sinnlichen zum Geistigen. Vom leichten Tändeln, Scherz, Übermut, Neckerei, Possierlichkeit bis zum Witzigen, Gutmütig-Jovialen, Behaglichen, Anzüglichen, Karikierenden, Derblustigen, Tollpatschigen, Burlesken, Grotesken usw. Noch zartere und anderseits noch urwüchsigere Abschattierungs-Möglichkeiten stehen ihm zu Gebote als beispielsweise dem literarischen Humor, wie das ja im allgemeinen Wesen der Musik begründet ist. Sogar das auf schlüpfrigen Abwegen sich vergnügende uneheliche Kind des Humors, die Zweideutigkeit, findet heute im „Schlager" und im Varieté-Chanson mehr als genug Gelegenheit, sich musikalisch zu betätigen. Aber wie in der „Wortkunst", so sind es auch in der „Tonkunst" zwei Hauptquellen, denen das, was

wir hier mit einem Sammelnamen als „Humor" bezeichnen wollen, entspringt: nämlich Gemüt und Verstand. Wobei sich natürlich nicht immer haarscharf die Grenze zwischen den Äußerungen des einen und des anderen ziehen läßt, die sich vielmehr oft gegenseitig durchdringen und gemeinsam wirken. In das Gebiet des Humors schlägt vor allem ein großer Teil der sogenannten „Programm-Musik", und hier tritt er, auch für den Musiklaien, am offenkundigsten zutage. Wer kann sich beispielsweise der erheiternden Wirkung entziehen, die in Beethovens nachgelassenem Rondo Capriccio „Die Wut über den verlorenen Groschen" liegt? Wenn man förmlich „sieht", wie der verzweifelt Suchende alles um-und-umkrempelt, sich die Haare rauft, einen Moment pausiert, überlegend, wo er ihn wohl gelassen haben könnte, um dann von neuem nochmals sämtliche Taschen zu durchwühlen, plötzlich resigniert innehaltend, wieder in doppeltem Eifer blindwütend loslegt und schließlich ganz erschöpft die aussichtslose Sache aufgibt —? Oder nehmen wir Webers „Aufforderung zum Tanz". Wie da der Jüngling, ein wenig zaghaft, auf seine Herzensdame zuschwebt, sie anfangs schämig ausweicht, er dringlicher wird, sie nachgiebiger, und beide schließlich beseligt im Walzer-Rhythmus davonfliegen, das ist eine Idylle, die jedem Hörer ein verständnisinniges Lächeln abzwingen muß. In beiden Fällen liegt die Komik zum Teil in der Bildhaftigkeit des Vorganges. Beim Liede und in der Oper bildet außerdem vielfach noch das gesprochene Wort die geeignete Grundlage humoristischer Zuspitzung. Daß es jedoch keinesfalls der allein ausschlaggebende Faktor ist, wie man wohl meinen könnte, wird sofort klar, wenn wir an eine komische Opern-Gestalt, z. B. den Beckmesser in den „Meistersingern" denken. Was uns da lachen macht, sind weit weniger seine albernen Worte als seine läppische Melodie, sein plärrender Gesang, sein verbohrtes Gegen-den-Takt-Singen. Kurz, Wagner, der Dichter-Komponist, hat den traurigen Humor dieser Jammergestalt viel „plastischer" in Tönen als in Worten herauszubringen vermocht. Im einfachsten Volksliede, und gerade im deutschen Volksliede — gegensätzlich zu den melancholischen, östlichen, russisch-polnischen Herzensergüssen — steckt eine ganze Unmenge an urwüchsigem Humor. Schon im Kinderliede („Fuchs, du hast die Gans gestohlen —"), und vor allem im Studentenliede, wo das Übermütig-Herausfordernde, Spottlustige, Vollsaftige dieses Lebensalters den entsprechenden sieghaften Ausdruck gefunden hat. „Als die Römer frech geworden, sim-se-rim-sim-sim-sim-sim —" klingt es, oder „Als wir jüngst in Regensburg waren —", oder „Was zanken sich die Leut herum, wohl um den Wert des Geldes —". Da muß dem verstocktesten Philister das Herz aufgehen. Aber nicht nur in der deutschen Volksmusik, sondern auch in der deutschen Kunstmusik hat der Humor zu allen Zeiten seine Rechte geltend gemacht. Johann Sebastian Bach, in dem wir heute das Sinnbild des ehrwürdig-strengen Kirchenkomponisten sehen, hat es nicht verschmäht, in zwei leider wenig bekannten komischen Kantaten der leichtgeschürzten Muse den schuldigen Tribut zu entrichten. In der Piccanderschen „Kaffee-Kantate" (1732) will „Vater Schlendrian" seiner Tochter „Lieschen" die damals für verderblich gehaltene große Passion des Kaffee-Trinkens, der sie, wie alle Leipzigerinnen, eifrig frönt, abgewöhnen, zuletzt mit der Drohung, daß sie sonst keinen Mann bekomme. Aber während sich der Vater, im guten Glauben, sein Stück erreicht zu

haben, auf die Suche nach dem Schwiegersohn begibt, weiß das schlaue Töchterlein Rat, indem es heimlich ausstreut: „Kein Freier komm' mir in das Haus, Er hab' es mir denn selbst versprochen, Und rück' es auf der Ehestiftung ein, Den Kaffee wie ich will zu kochen." Eine recht harmlose Angelegenheit, die sich in dem damals beliebten Fahrwasser allermöglicher nicht immer feiner Verulkungen des Zahnarztes, des weiblichen Magisters des verliebten Nachtwächters usw. ergeht. Auch unter den Vorgängern Bachs, deren Schaffen noch ausschließlicher der Verherrlichung des Gottesdienstes gewidmet war, findet sich mancher echte Witzbold, der sich, wo es angängig, gerne einmal ein Späßchen leistet. So schrieb Josquin Depres, den bekanntlich Luther sehr schätzte, eine Motette über die bedeutsamen Worte „Memor esto verbi tui" (Sei eingedenk deines Wortes!), die er Ludwig XII. sandte, und alsobald erhielt er auch die versprochene und so lange ausgebliebene Domherrnstelle. Wenn dagegen die Zeitgenossen Bachs gern dem Verfahren huldigten, aus Choral-Melodien Tänze, Sarabanden, Giguen und Couranten durch gewisse rhythmische Verschiebungen herzustellen, so ist das keineswegs als ein Ausfluß von Humor oder gar als Frivolität aufzufassen, sondern einfach als eine, allerdings etwas gedankenlose Freude am Tonspiel. Der große Gestalter musikalischen Humors auf dem Gebiete der Oper ist — bis auf Richard Strauß — Mozart gewesen. Alle Typen beherrscht er, vom Naiven bis zum Dämonischen. Die kindliche Drolligkeit eines Papageno und den atemraubenden, herausfordernden Zynismus eines Don Juan im letzten Akte, der sich mit vermessenem Lachen den steinernen Komtur zu Gaste lädt. Der ganze Humor des Rokoko-Zeitalters, der langsam-behagliche, der gelegentlich sentimentale und der nervös-quecksilbrige, durchpulst seine Schöpfungen. Am vollkommensten vereinigt in „Figaros Hochzeit", dieser Oper, der alles Erdenschwere genommen ist, deren Verwicklungen, Intrigen und Herzenskämpfe gleichmäßig durchwärmt sind von der Sonne seines gütigen Lächelns. Es gibt nicht viele große Humoristen in der Musik. Denn die Musik ist, mehr als jede andere, eine pathetische Kunst, und dem Pathetiker liegt der Humor nur wenig. Sein Temperament fordert, in den Leidenschaften unterzutauchen, immer wieder sich selbst zu erkennen und zu bekennen. Während der Humorist letzten Endes die Dinge „hinter sich" haben, d. h. der idyllischen Schreibweise nähern muß. Der Pathetiker hat wohl Witz, Ironie, Satire, sämtliche Äußerungs-Möglichkeiten eines scharfgeschliffenen Geistes. Der Idylliker aber schöpft aus dem Borne des Gemütes. Von Natur neigt der Romane mehr zum Pathetiker, der Germane mehr zum Idylliker. Was Jean Paul unter den deutschen Dichtern, ist Robert Schumann unter den deutschen Musikern. Er lächelt und sinniert, versenkt sich in den Gang der Dinge, sieht mit einem nassen und einem heitern Auge die tausend kleinen Einzelzüge, die den großen Zug des Lebens bilden, und — hält sie fest. Oft in ganz kleinen Formen. Harmlos-verschmitzt zwinkert er den Kindern zu in der „Kuriosen Geschichte", in der „Wichtigen Begebenheit" und gar in dem köstlichen baß-polternden „Knecht Rupprecht". Er führt sie gerne ein bißchen an der Nase. Beim Erwachsenen steigert sich die Würze. Da kann er höchst bärbeißig die Wahrheit sagen, wie in den „Grillen", oder auch gutmütig-ironisch hinweghelfen, wie im „Ende vom Lied", die beide „mit Humor" vorgetragen werden sollen. Dieser „Florestan"-Schumann kennt sich in

allen schwankenden Gefühlssituationen aus, wo der Mensch nicht recht weiß, ob er lachen oder weinen soll, und sich dann noch mit einem kleinen Seufzer zu ersterem entschließt. In den acht großen „Novelletten" spiegelt sich die ganze Skala dieser Empfindungen. Unaufhörlich sprudelt es aus tiefinnerstem Herzensborne. Niemals wird sein Humor ätzend und gallig. Dagegen ist ein Einschlag von seiten des Intellektes wohl spürbar. So in verschiedenen Nummern des geradezu geistsprühenden „Karneval". Die Typen seiner beiden gefeierten Kollegen „Chopin" und „Paganini" hat er dort so fabelhaft, so täuschend ähnlich abkonterfeit, d. h. ihren Stil nachkomponiert, wohlverstanden in aller Liebenswürdigkeit, daß man wirklich nicht weiß, bedeutet das nun ein Kompliment oder ist es eine Parodie, eine Farce —? Schumann hebt nur leicht die Augenbrauen: „Aber bitte sehr, hier ist doch „Karneval", wie Sie wissen. Da braucht keiner Farbe zu bekennen. Da behält ein jeder seine Narrenkappe hübsch auf dem Kopfe und die Maske vor dem Gesicht." Die technischen Mittel der Musik, humoristische Wirkungen hervorzurufen, sind sehr zahlreich. Natürlich wechseln sie mit den verschiedenen Stilarten und sind andersartig für die menschliche Stimme und für die einzelnen Instrumente. Zu allen Zeiten hat große Schnelligkeit der Temponahme die unmittelbarste Wirkung von Komik erzeugt. Beim Hörer wird der Eindruck des Überstürzten, Fast-Stolpernden, Halsbrecherischen hervorgerufen, dem er mit Herzklopfen folgt. Das Ernste schreitet langsam, würdig; das Lustige überpurzelt sich. So gehen die „Scherzi", „Capricci" usw. fast durchweg im „Vivace"- oder „Allegro"- oder „Presto"-Tempo. Häufig liegt Komik auch in der Melodien-Bildung. Im ewigen Wiederholen eines winzigen Motivs oder im stereotypen Zurückkommen auf den gleichen Ton. Auch in „unerwarteten" Tonfolgen. Wenn z. B. die Melodie, nachdem sie dreimal bereits dieselbe Folge genommen hat, die wir auch aus schneller Anpassungsfähigkeit instinktiv wieder erwarten, plötzlich „ausbricht", d. h. einen großen Sprung in höhere oder tiefere Regionen macht. Wir empfinden es als unerlaubt, gesetzwidrig und — komisch. So hat Beethoven durch sparsame Instrumentation im letzten Satz seiner „Pastoral-Sinfonie", im „Lustigen Zusammensein der Landleute", jene österreichischen Dorfmusikanten kopiert, die gerne einmal beim Fiedeln durch die langen Nächte ein wenig einnicken, dann auffahren, ein paar herzhafte Striche tun, meist in der rechten Tonart, und dann beruhigt wieder in Schlaf versinken. Und Schubert charakterisiert den unglücklichen „Leiermann" mit bitterernstem Lächeln, indem er die altersschwache Drehorgel durch Weglassen eines Tones in seiner Klaviermelodie imitiert. Ebenso wie Tempo und Melodie, so können auch Takt und Harmonie durch irgendeine besondere Prägnanz zu humoristischen Wirkungen ausgemünzt werden. Auch der „Anschlag", beim Klavier das Staccato, bei der Geige das Pizzicato, gehören in den Bereich aufreizender Komik, weil sie das „Anormale" betonen, das „Widerspruchsvolle". In erstaunlichen Klangeffekten schwelgt Richard Strauß, der geniale Meister modernen Humors. Von „Till Eulenspiegels lustigen Streichen" an steigert er sich immer kühner, immer virtuoser in das der alten Musik so fremde Gebiet von Witz und Laune, Satire und Ironie, das er als erster Deutscher urbar macht, um es immer wieder neu zu bebauen, in Figuren des „Rosenkavaliers" (vor allem dem unbeschreiblichen Ochs von Lerchenau). der

„Ariadne" und jüngst im „Intermezzo", der geistsprühenden Selbst-Parodie. Welten liegen zwischen dem Humor eines Mozart und dem Humor eines Richard Strauß, Welten und Weltanschauungen. Aber in dem Humor jeder wahren Kunst liegt der Kulturextrakt ihrer Zeit. (Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege 21./9.)

DIE ATEMTECHNIK DER IDEALSTIMME ‹VOIX-MIXTE›.

Von *Berta Pap*, Graz.

Durch mehrjährigen Aufenthalt in Ländern, wo man nur die italienische Gesangstechnik pflegt (Jugoslavien und Argentinien) mußte ich an Slaven und Romanen den eigentümlich klaren, straffen und schwebenden Klang erziehen, welcher der italienischen Idealstimme eigen ist, ohne jedoch dabei die mit diesem Klangcharakter organisch verwachsene italienische Sprache oder Lautphonetik anwenden zu können, sondern mußte in den slavischen Texten der slavischen Lautaussprache, bei Franzosen, Spaniern, Engländern und Deutsch-Amerikanern jedoch, wenn nicht eben italienische Texte in Frage kamen, die strenge französische, spanische, englische und deutsche Schriftsprach-Phonetik in Anwendung bringen.

In Österreich und Deutschland nimmt man dies nicht genau: da lernt der Schüler bei einem italienischen Gesangslehrer nur Lieder italienischer Sprache oder gebraucht die deutsche Phonetik einfach veritalisiert, indem er selbst die dunklen Vokale hell nimmt und die Konsonantengruppen gar nicht ausspricht, so daß man den Text nicht versteht und glaubt, er singe eben italienisch. Wird ja auch im Sprachunterricht der wahren Phonetik kein Augenmerk geschenkt, und so kann man z. B. wenn jemand englisch oder französisch spricht, genau sagen, ob er ein Kärntner oder Wiener, Preuße oder Tscheche ist. Der Engländer und Franzose, zu welchem er spricht, versteht ihn nicht und ahnt gar nicht, daß er dessen Sprache ja spricht!

An den Schwierigkeiten, welche die Schüler der verschiedenen Nationen und Mundarten hatten, die für den Idealton so wichtige Atemstütztechnik zu gewinnen, lernte ich die Wichtigkeit schätzen, welche Zungen-, Lippen-, Gaumen- und Kieferbewegung, d. h. die Stellung der phonetischen Muskeln für die Erzielung des Stimmausgleichs und des Idealklanges der Stimme haben: da hieß es für jeden Laut jene Art der Zustandebringung zu finden, welche sich mit der Atemtechnik organisch vereinen läßt. Denn ebenso wie das Rachen-r der Preußen und der Kärntner für die Stimmbildung unmöglich ist, das Zungenspitzen-r jedoch mit dem Klang so innig verbunden werden kann, daß wir damit Übungen und Vokalisen singen können, ebenso hat jeder andere Laut aller Sprachen eine einzige Form, in welcher er den Klang nicht behindert, sondern unterstützt, aber unendlich viele Variationen, die für ideale Stimm- und Sprachtechnik untauglich sind.

So folgt logisch, daß nicht die speziell italienische Phonetik es ist, die uns den weichen warmen Idealklang zu erreichen möglich macht, sondern allein die typisch italienische Art des Atemgebrauchs. Dieser hat mit der Art und Weise, wie wir im gewöhnlichen Leben atmen, so

gar nichts gemein. Deshalb kommt es so oft vor, daß Atemgymnastiker, die es durch Übung erreicht haben, den Atem eine ja zwei Minuten zu halten, doch beim Singen an steter Atemkürze leiden.

Kürzlich war ich eingeladen, auf der physiologischen Abteilung der Grazer Universität mehreren Ärzten diese Atemtechnik zu demonstrieren und darauf schriftlich die Unterschiede zwischen der speziell von deutschen Sängern gebrauchten und in der Physiologie erklärten Brust- und Falsettstmme im Vergleich zur voix-mixte-Stimme, deren Atem-, Kehlkopf- und Ansatzrohrtechnik auszuführen. Meine Ausführungen sollen später eingehend mit allen zur Verfügung stehenden Beobachtungsvorrichtungen überprüft werden, außerdem werde ich auch Schüler vorführen, welche beweisen werden, daß die volle Beherrschung jedes Muskels des Stimmmechanismus, wie ich sie beim Demonstrieren der beiden entgegengesetzten Techniken zeigen konnte, auch bei andern Menschen erzielt werden kann und nicht eine Besonderheit gerade von mir ist, wie die Ärzte glaubten.

Der Hauptunterschied im verschiedenen Stimmklang und „Stimmmaterial", d. h. der Natursangfähigkeit liegt in der Atmung. Während diese gewöhnlich durch Atem-„schöpfen" erfolgt, und hier die Stimme durch das Auspressen oder Ausfließen des Atems gebildet wird, der Einsatz daher entweder mit Glottisschlag explosiv, oder hauchig schlaff und ungenau erfolgt, setzt die italienische Technik den Klang mit absoluter Genauigkeit sicher und klar nicht nur auf der gesollten Tonhöhe, sondern auch an jenem Anschlagspunkte im Ansatzrohr ein, wo er stets bei dem entsprechenden Laut und jener Tonhöhe sitzen muß.

Hier denkt der Sänger den Ton im ganzen Mechanismus vor, der Atem wird nicht erst im Moment des Ansingens genommen, sondern springt mit dem Momente der Beendigung des vorherigen Satzes automatisch in die Lungenbasis, wird dort vermöge der straff erhaltenen schrägen Abdominalmuskeln während der ganzen Dauer der Pause festgehalten und ist stets bereit, zu beginnen. Dieses Atemfesthalten geschieht genau auf dieselbe Weise, wie es reflektorisch bei plötzlicher kalter Douche, beim Erschrecken, bei herzhaftem Gähnen einen Augenblick (im Moment des Höhepunktes) eintritt: Dabei ist der ganze Atmungsapparat, Bronchien, Luftröhre, Kehlkopf und Ansatzrohr in einer gewissen straffen, offenen Spannung verharrend, so, daß wir, diese „Form" bewußt erhaltend, 20 Sekunden und mehr so „wie versteinert" verbleiben, ja, auch winzige zitternde Atembewegungen z. B. wie sie der erhitzte Hund ausführt, machen und dann auch eine Minute aushalten können, ohne Atem zu „schöpfen", wonach wir mit einem tiefen Seufzer die noch immer gänzlich angefüllt gewesene Lunge entleeren.

Die Kunst des Sängers ist nur, diese Atemspannung auch während des Singens zu erhalten. Auch der Idealsänger atmet nach einem lange gehaltenen Tone, Triller, Satze erst *aus*, bevor er wieder den Atem *ein*nimmt. Allerdings tritt solche Vollausatmung beim geübten Sänger erst dann ein, wenn das Lied, die Arie, die Übungssequenz beendet ist, und zwar so beendet, daß auch die Begleitung ihren eventuellen Nachsatz zu Ende gebracht hat. Bei dem Atemschöpfsänger tritt die Entspannung schon ein, sobald er die letzte Note gesungen hat, so daß der Zuhörer deutlich die Empfindung hat: Wozu das Nachspiel? Der Sänger hat sein Instrument ja schon weggelegt!

Entsprechend dieser verharrenden Atemspannung auch während jener Takte, wo der Sänger Pausen hat, ist der Neu-Einsatz der Stimme auch nicht ein neuerliches Beginnen, sondern nur eine Fortsetzung der für kurze Zeit unterbrochenen Stimme. So sind auch z. B. Staccato-Tonreihen so spitz, klar und bestimmt, als ob wir einen Seiden- oder Goldfaden mit einer scharfen Schere in viele kleine Stückchen zerschneiden würden: Jeder nächste Ton ist nur die genaue Fortsetzung des abgeschnittenen vorhergegangenen, während bei der „Bruststimme" jeder neue Ton wieder mit einem kleinen Glottisknacks im Kehlkopf beginnt und dann erst an seine Anschlagstelle geworfen wird, bei Haucheinsatz aber alle Staccati-Töne verwischt und verschmiert sind.

Die Idealstimme beginnt mit wenig Luft und scheinbar geringer Lungenfüllung, und die Rippen und der Brustkorb breiten sich immer mehr während des Singens aus. Bei Staccato-Tonreihen kann dies damit erklärt werden, daß zwischen jedem Tone ein minimaler Atem eintritt. Aber auch bei gehaltenen Tönen und besonders beim Erheben der Stimme und Anschwellen des Tones weitet sich der Brustkorb, ohne daß dabei der Bauch einsinkt, immer mehr, die Lunge, das Zwerchfell spannt sich demnach in der Basis und wirkt wie ein Resonanztisch. Aber das Interessanteste und bisher noch nicht geahnte ist, daß demnach die Lungenluft eine Verdünnung erfährt, wonach der Lungenluftdruck geringer ist, als der der Außenluft. Denn immerhin muß zur Tonbildung Luft ausfließen, wenn auch hier in so geringer Menge, daß eine Kerzenflamme vor dem Mund aufgestellt, selbst bei stärkstem forte ruhig bleibt.

Eine Eigentümlichkeit des so gebildeten Stimmklanges ist der glatte, klare, schwebende Klang, der nicht aus der Kehle und dem Munde des Sängers, sondern irgendwie um ihn herum zu kommen scheint und auch noch, wenn beendet, förmlich die Tonwellen weiter empfinden läßt, wie der Klang der Glocke, wo wir, auch nachdem er verklungen, die Wellen förmlich körperlich weiter empfinden. Wir können in der Tat diese Tonwellen bei der gestützt gebildeten Stimme „einfangen": Singen wir in das geöffnete Klavier einen Ton hinein, sei es ein Vokal oder ein Klinger, und treten im Moment des „Abreißens" desselben das Pedal nieder, so tönt uns aus den Saiten ein voller Akkord zurück in der genauen Vokal- oder Klingerfärbung, dessen Hauptton die gesungene Tonhöhe ist, welcher aber fast eben so kräftig wie diesen alle Ober- und Untertöne wiedergibt, die im Umfang der Besaitung liegen.

Wie die Atmung hier eine durchaus andere ist, als beim gewöhnlichen Stimmgebrauch, so verhält sich auch der Mechanismus des Kehlkopfs und des Ansatzrohres gänzlich verschieden von dem bisher beobachteten. In einem späteren Aufsatze werde ich auch dies näher ausführen. Allerdings ist die bloße Beschreibung ohne gleichzeitige Demonstration ohne praktischen Wert, da sie für den, der dies nicht selbst ausführen kann, nicht vorstellbar ist.

HINDEMITH, KAMINSKI, SCHULZ-DORNBURG UND DIE LAIENMUSIKBEWEGUNG.

Bei der Hochschultagung der *Musikantengilde* in Brieselang bei Berlin, bei der alle Führer der Laienmusikbewegung anwesend waren, sprachen aus Fachmusikkreisen die Komponisten Heinrich *Kaminski* (Ried), Paul *Hindemith* und Generalmusikdirektor *Schulz-Dornburg*.

Kaminski sagte in seinem Vortrag, „die Kirchentöne als Grundlage der Musik": Wie die Atome nach den neuesten Forschungsergebnissen nicht Urstoff sind, sondern sich auch noch in letzte Bewegungsvorgänge auflösen, so ist auch der Ton an sich nichts Totes, sondern er ist Schwingung, Bewegung und damit schöpferische Kraft. Alles Schwingende ist Ton, auch wenn es unsere Sinne nicht als Ton wahrnehmen. Das Dichterwort: „Die Sonne tönt nach alter Weise" und der chinesische Glaube an den Grundton der Erde ist Wahrheit. Von diesem Grundton strahlen als Sonnensystem die Töne der Tonreihe aus, und von ihnen als einzelne Teilsysteme die Tonreihen der Kirchentonarten. Jede Musik ist sphärisch verankert, und der Mensch hat kein Recht, ihre Gesetze zu zerstören. Komponieren heißt: Hören können auf den Willen der geistigen Kräfte der Musik und musizieren heißt dasselbe.

Hindemith versuchte an seiner Sonate für Bratsche Einblick in die Werkstatt des schöpferischen Musikers zu gewähren. Während er in heiterer Weise von Vorhalten und Zwischentönen plauderte, mit denen er seine Melodie „interessanter" gestalten müsse, merkte man doch sehr deutlich den ernsten Willen, eine große Linie zu erlauschen. Kaminski, der weltabgewandte Einsiedler aus Ried und der weltgewandte Hindemith — für den oberflächlichen Beschauer die größten Gegensätze und doch innerlich auf einer Linie: beide stehen sie der Musik als etwas Heiligem dienend gegenüber.

Schulz-Dornburg geißelte mit flammenden Worten die Kluft, die heute zwischen dem musikhörenden Publikum und den Werken der Musik klaffe. Hier ein Publikum, für das der Virtuos alles ist und das dem Werke innerlich fremd gegenüber steht, weil es selbst nicht mehr musiziert, dort der Musiker zu technischen Gipfelleistungen und einer Darstellung der Werke gezwungen, die nur seine persönliche Auffassung zum Ausdruck bringt und nicht ehrfürchtig dienend dem Werke nachspürt, hier schließlich eine musikalische Produktion, die durch das Interessante, durch die Sensation wirken muß. Musik, ursprünglich in ihrem Wesen gemeinschaftbildend, jetzt durch unerbittlichen Konkurrenzkampf vergiftet. Wer noch Musik als ethische Kraft und Musizieren als pädagogisches Wollen achtet, der muß eine Verbindung des Fachmusikers mit den laienmäßig musizierenden Kreisen suchen. Nur der Fach- und Laienmusiker *zusammen*, in gegenseitiger Förderung immer mehr zu können, den Werken immer näher zu kommen, um an ihnen zu wachsen, vermögen ein neues Musikleben aufzubauen, das als Faktor in der aufsteigenden Linie einer Kultur in Betracht kommt. *Dr. Raimund Adameck.*

RÜCKSCHAU ÜBER WIENS MUSIK-MISSERNTE.

VON Dr. ROBERT KONTA.

Die Zeit gestattet einen Überblick über das abgelaufene Konzertjahr; man nimmt noch einmal die Novitäten vor und sieht, daß eine Mißernte, die fast ihresgleichen suchen muß, das traurige Ergebnis

ist. Wir wollen von dreizehn Uraufführungen oder Uraufführungen gleichkommenden Erstaufführungen sprechen und sehen uns eigentlich nur ganz geringem Gewinn gegenübergestellt. Wir möchten uns gern in die Brust werfen und mit erhobener Stimme in alle Welt rufen: Da seht, was Jungwien zu leisten imstande ist. Statt dessen müssen wir uns auf eine ganz bescheidene und leider sehr ernüchternde Aufzählung beschränken und — uns auf eine bessere Zukunft vertrösten. Was dieses Jahr hervorgebracht hat, das ist — die Ausnahmen werden wir ja hervorheben — in Bausch und Bogen blutarm und kaum lebensfähig. Papierene Musik, bar jedes Muß Segens, vielfach anerkennenswertes professorales Können, häufig verworrene Stilzersplitterung und — ein Zeichen der großen Unruhe in unserem zeitgenössischen musikalischen Schaffen — ein Imitieren an falschen Orten mißverständlich oder unverständlich aufgefaßter Neuerungen.

Ein Streichquartett in c-Moll von dem Philharmoniker Gustav *Hawranek*; eine kurz gefaßte Grammatik über Pseudo-Atonalität. — Wiederum von einem Philharmoniker — von Franz *Moser* eine „Suite für 17 Blasinstrumente, Opus 37". Die beifallspendenden Zuhörer sagten in der Pause: „Lieb, reizend, entzückend . . ." Was nach der zweiten Novität Mosers, „dem Märchen" (in der Volksoper) niemand gesagt hat. Das Buch ist von Heinz *Ortner*. Ein Dichterling trägt ein mit sentimentalen Jugenderinnerungen beschwertes Kreuz und stellt es für Kreuzworträtsel mit allegorischem Einschlag zur Verfügung. Die Musik Mosers schmiegt sich diesem Vorwurf an. — Das „symphonische Vorspiel zu einer Tragikomödie" von Guido *Peters*. Vorspiel mag gelten. Die „Tragikomödie" ist auch aus dem Programm zur programmatischen Musik nicht zu erkennen. Sie sollen „das tolle, mit unzähligen Schwächen und Lügen vermischte Treiben der menschlichen Gesellschaft charakterisieren", nämlich die „dahinstürmenden und oft abrupte Figuren spielenden Bläser." So meint es Peters.

Eine Symphonie in C Dur von Rudolf *Kattnig*. Von der ersten bis zur letzten Note streng konservativ, an Richard Strauß, Pfitzner und Reger achtlos vorübergegangen. Im Adagio ein Anlauf zu Bruckner. Eher Theatermusik, die einer Erklärung bedürfte. — Die symphonische Dichtung „Fahrt zur roten Wand" von Max von *Oberleithner*. Über eine chinesische Nachdichtung. Aber diese rote Wand liegt in Oberösterreich und zwar in der Nähe von Ansfelden und St. Florian. Oberleithner bleibt der ehrlichen Freude am Musizieren und der spätromantischen Richtung treu. Von den bescheidenen Höhepunkten gibt es Ausblicke auf Wald und Wiesen. — Eine Phantasie für Streichquartett in cis-Moll von Josef *Rinaldini*, der in seiner Eigenschaft als Musikkritiker des „Musikboten" die „unerwünschte Deutlichkeit des allzu phänomenalen Grundcharakters der symphonia domestica" anklagt. Dieses „J'accuse" versteht nur der, der Rinaldinis cis-Moll-Phantasie anhören mußte. Trotzdem — über Strawinskys Klavierkonzerte schreibt Rinaldini wörtlich: „Nichtssagende Aneinanderreihungen von Tönen werden durch aufdringliches Hervorheben zu angeblichen Themen gestempelt, penetrant falsch harmonisiert und rhythmisch verbogen." — Eine Serenade für Streichquartett in G-Dur von Franz *Ippich*. Gefälliger Plauderton.

Nun die Brücke zu den wertvollen Neuheiten. Ein Streichquintett, Opus 30 von Egon *Kornauth*. Melodik, die unter der Kurzatmigkeit der

Themen zu leiden hat. Brahmsische Logik. Wieder ein Versprechen. Noch immer kein Gewinn. — Die „große Messe mit Te deum" von Julius *Bittner*. Von der „Kohlhaymerin" bis zu ihr liegt ein Riesenweg. Der liturgische Messetext ist Bittner Mittel zum Zweck; seine Messe ist Mittel zur Zweckmusik. Die musikalischen Gedanken zu dieser Messe beschäftigen sich mit dem lieben Gott nur so wie jedes Schaffen eine Auseinandersetzung mit der Gottheit ist; nicht aber im religiösen und schon gar nicht im römisch-katholischen Sinn. Das „dona nobis pacem" ist eher ein Aufschrei als eine an Gott gerichtete Bitte. Seine leidenschaftliche Wiederholung schaltet nach und nach alle Rampenlichter ein. Der Messetext müßte variiert werden in „dona nobis pacem et circenses."

Die wertvollen Neuheiten: „Vier Gesänge", Opus 11, von Ernst *Kanitz*. Eine in die Form einer Sonate gefaßte Einheit. Eine Arbeit der vorbildlich richtigen Maße. Dem Aufbau nach wie auch in der Abwägung des instrumentalen und vokalen Teils. Die in den Dichtungen Tagores und Pierre Louys verborgenen Stimmungen musikalisch so auszuschöpfen vermag nur ein Tondichter. — Die „Idylle", Concertino über die pastorale Quart von Josef *Marx* Ein symphonisch bukolisches Spiel, fließende Musik, wirkliche Erfindung. Ein „Was mir die Liebe erzählt" und „Was mir der Kuckuck erzählt". von Marx. Überdies ein kostbares Stück deutsches Märchen. — Endlich die Fragmente aus dem „Wozzeck" des Alban *Berg*. Leider nur Fragmente. Aber schon diese Fragmente sind eine Anklage gegen unsere Oper. Die darf einem so hochbedeutenden Werk nicht länger ihre Türen verschließen.

RÜCKBLICK ÜBER BERLINER MUSIK.

Furtwängler fand zwischen seinen Triumphen, gefeiert mit Werken von *Händel bis Strauß*, Zeit, Bartóks Tanzsuite mit Ungestüm auszudeuten und durch *Hindemiths* Orchesterkonzert op. 36 Ärger zu erregen; freilich gedachte Bruno *Walter* mit Graeners Divertimento und Bartóks op. 1. der Lebenden, wenn schon nicht des Lebendigen — aber im Grunde war doch die Wiederkehr des ewig Gleichen das Zeichen, in dem hier gesiegt wurde. In *Kleibers* Konzerten mit der Staatskapelle regierte die Moderne merkbarer, aber etwas systemlos, so daß von Mahlers Siebenter zu polizeiwidrigem Epigonentum ein Bogen sich spannte, wobei jedoch immerhin Berthold Goldschmidt und Herbert Windt, Schrekerschüler beide, zu Klang kamen. *Klemperer* ließ es diesmal bei Bruckner und Mahler bewenden, die er überlegen, doch hingebend gestaltete; wogegen *Unger*, Erwecker vergessener Werte, Vorkämpfer der Jüngsten, mit sehr gewählten Programmen hervortrat. Die Aufführungen von Verdis „Pezzi sacri", von *Hindemiths* Violin- und *Prokofieffs* Klavierkonzert zählen zu seinen Verdiensten. Aber zu zeigen, wie man das Neue auch im ständigen Abonnementskonzert verteidigen kann, war die Tat Oscar *Frieds*, der, hervorragender Orchester-Pädagog, in allen Stilen gewandt und immer bereit ist, sich für jeden voll einzusetzen. So gab er einen Zyklus stets interessanter Abende: der Besuch war entsprechend schlecht. Unmöglich, von allen Dirigenten zu sprechen, die sich ereiferten. Auch *Weingartner* kam (natürlich ohne sich zu ereifern), aber zu nennen ist noch *Stiedry*, dem man immer zustimmt, ob er Pierot lunaire oder witzig-polytonale „Sinfonien"

Milhauds lenkt. Und die großen Chorwerke von *Schütz* bis *Thomas* waren, wie stets, bei *Ochs* und *Schumann* in guter Hut.

Die Solistenkonzerte. *Gieseking* spielte *Strawinskys* Klaviersonate (und nach ihm der Autor selbst, später auch *Demetriescu*.) Die Jüngsten: *Osborn* und *Jolles* waren tätig für das Neue; auch *Fischer*, sonst mehr Bach und Beethoven geneigt, wagte sich bis zur Petruschka vor. Und hervorzuheben ist unbedingt aus der übergroßen Galerie der Pianisten Carlo *Zecchi*, vollendet im Technischen und auf dem Wege zur Persönlichkeit. Mit der Geige war wiederum Alma *Moodie* vorbildlich bemüht, die Langeweile tausendfach gespielter Stücke zu verscheuchen; sie führte zum ersten Mal als Komponisten den jungen *Schnabel*, Sohn Arthurs, auf's Podium, dessen Suite für Violine und Klavier Zeugnis eines durchaus ernsten Musikertums ablegte. Die ausgezeichneten Geiger *Kuhlenkampf*, *Frenkel* und *Rostal* dürfen in diesem Zusammenhang nicht ungenannt bleiben.

Die Führer der Quartett-Vereinigungen, mit wenig Ausnahmen, waren vorsichtig, sie können sich immer noch auf Beethoven verlassen und tun es; nur der einzige *Amar* verfolgte konsequent sein Ziel, der jungen Generation zu dienen, wobei dennoch auch *Pfitzner* (Quartett cismoll) nicht zu kurz kam. *Gesellschaften* für Spezialgebiete wurden begründet, eine *für alte Musik*, in welcher Alice *Ehlers* auf dem Cembalo den richtigen Tatbestand wiederherstellte; ein *Kammerorchester* unter Michael Taube, verdienstvoll schon deshalb, weil er uns die „*Dämon-Suite*" von *Hindemith* vermittelte. Es versteht sich, daß die eigens für das Neue geschaffenen Gesellschaften: *I. G. M. N.* und *Novembergruppe* am Werk waren, so intensiv sogar, daß eine leichte Ermüdung nicht ausblieb. Aber wiederum wurde hier dem ernstlich Beteiligten Musik von allen Richtungen demonstriert: *Schnabels* Violinsolosonate, *Vogels* „Musik für ein und für zwei Klaviere", *Hindemiths* Marienlieder, *Petyrek*, *Hába*, *Berg*, *Křenek* — Beispiele nur aus einer langen Reihe. Auch der „*Sturm*" wirkte im Sinne seines Namens und widmete einen Abend Werken Rudolf *Rétis*, der den seiner Zeit in Prag gewonnenen Eindruck kaum verbesserte.

Die Oper, für viele die einzige musikalische Gattung von Bedeutung, war oft genug Gegenstand heftiger Debatten, mehr kunstpolitischer freilich denn künstlerischer. Dennoch: die regenerative Leistung Bruno *Walters* in der *Städtischen Oper*, unterstützt von des Intendanten *Tietjen* organisatorischem Talent, war imposant. Wie er Ensemble schuf, das Orchester verfeinerte, die herrlichsten Stimmen für sich zu gewinnen wußte, das war ein unvergleichliches Schauspiel. Man weiß, die Jugend hat von Walter wenig zu erwarten, aber die *Romantik* einerseits, die *Buffa* anderseits fand bei ihm ihren Stil wie vielleicht nirgends sonst in Deutschland; und die Entwicklung der Oper von Glucks „Iphigenie" über Tschaikowskys „Pique Dame" bis hin zur Elektra wurde durchmessen. Mit *Busonis* „*Brautwahl*" fand sich der junge Fritz *Zweig* feinfühlig ab; an einem Ballettabend kürzlich belustigte der vielseitige *Casella* mit seinem „*Großen Krug*" den ballettfremden Stammgast. Wenn also auch für das Zukünftige in der Musik auf die Stadtoper kaum Hoffnungen zu setzen sind, so ist doch hier eine lebendige Vergangenheit bezaubernde Gegenwart geworden.

Ähnlich Gutes läßt sich den beiden Staatsopern nachsagen. Erfreulich, daß *Blech* und mit ihm eine klassische Überlieferung zurückgekehrt ist, aber seit Schillings Fortgang haben diese Bühnen, direktionslos

(? ? *Die Red.*), einen neuen Kurs noch nicht gefunden. Man glaubte anscheinend, mit der unter *Kleibers Leitung* gewiß meisterhaften Aufführung des „*Wozzek*" dem Besten seiner Zeit genügt zu haben, seitdem ist der Spielplan in ein Fahrwasser trüber Durchschnittlichkeit geraten, worüber ein mittelmäßiger Wagner-Zyklus so wenig wie ein neueinstudierter „Werther" hinwegtäuschen konnte. Nur einmal ereignete es sich noch, daß große Arbeit mit viel Gelingen an ein würdiges Objekt gewandt wurde: „*Boris Godunoff*", von *Szell* dirigiert, von *Hörth* großartig regiert.

Hanns Guttmann.

MUSIK IN KLEINEREN STÄDTEN.

KARLSBAD. *Die musikalische Sommersaison* stand im Zeichen eines künstlerischen Hochbetriebes, der seinen Glanzpunkt in dem Gastdirigieren *Richard Straußens* erreichte. Mit Gastdirigenten war die vorübergezogene Saison nicht gerade stiefmütterlich bedacht. *Leo Blech* dirigierte eine Aufführung der „Tosca" in der Besetzung mit *Piccaver* und *Vera Schwarz*. In den Symphoniekonzerten des städt. Orchesters lieh Generalmusikdirektor *Rob. Manzer* den Taktstock für je ein Konzert: dem Chemnitzer Dirigenten des Symphonieorchesters und des Singvereines *Willy Steffen*, dann dem jungen, aufstrebenden Komponisten *Herbert Zitterbart* aus Teplitz, dem Karlsbader Theaterkapellmeister *Franz Allers* und dem Musikdirektor *Johannes Reichert*, der anläßlich seines 50. Geburtstages eingeladen wurde, seine symph. Tondichtung „Eine Nachtmusik" zu dirigieren. — Der ständige Leiter der Karlsbader Symphoniekonzerte, G. M. D. *Manzer* sorgte für eine Reihe örtlicher Neuaufführungen, von denen hervorzuheben wären: *Felix Maldens* fein gearbeitete und ansprechende Tondichtung „Eine Sommernacht", die H-moll Symphonie von *Mayerhoff*, *Dr. Paul Ertl's* „Maria Stuart" und „Nächtliche Heerschau". Das Karlsbader Konzertorchester (Dirigent: Konzertdirektor *Bruno Pleier)* brachte einige Neuheiten heraus. Es sei erwähnt: *Honeggers* „Pacific", die symph. Dichtung „Finlandia" von *Sibelius*, die I. Symphonie von *Guilmant* (mit Orgel) und *Strawinski's* „Feuervogel". — Das Konzertpodium war von Solisten reichlich beschickt. Zu vermerken wäre: der famose Geiger *Franz Häno* (ein in Amerika lebender Deutschböhme), der brave blinde Pianist *Imre Ungar*, der noch jugendliche, zum Aufhorchen zwingende Wiener Pianist *Adolf Baller* (Konzert mit Orchester), ein Konzert *Piccavers*, bei dem Prof. *Heřman* aus Prag solistisch mitwirkte, der russ. Bassist *D'Arin Beljanin* und der Bariton *Umberto Urbano*. Nicht zuletzt sei die Wiener ganz außergewöhnlich vorzügliche Gitarristin *Luise Walker* vermerkt. — Für die Karlsbader Orgelkonzerte (Pupp'sche Konzertorgel) waren u. a. verpflichtet: *Dr. Michl* und Prof. *Ant. Nowakowsky* aus Prag und *Ant. Ledvina* aus Kuttenberg. — Schließlich sei ein Kuriosum, das Erscheinen des aus 24 Saxophonisten gebildeten „Kohlert-Orchesters" erwähnt. Dieses Orchester steht unter der gediegenen Leitung des Graslitzer staatl. Musikfachschullehrers *Leibelt* und bringt nur bessere Konzert-Musik auf das Programm. *M. Kaufmann, Karlsbad.*

BÜCHER UND NOTEN.

Frieda Schmidt-Maritz:

„MUSIKERZIEHUNG DURCH DEN KLAVIERUNTERRICHT — EINE WEGELEITUNG ZU MUSIKAL. BILDUNG."

Berlin, Chr. Fr. Vieweg.

Verfasser strebe „ausdrücklich das Ziel an, dem Klavierspieler eine mit der technischen Bildung Schritt haltende *musikalische Erziehung* zu geben", — so hieß es unlängst an dieser Stelle von M. Mayer-Mahr's „Klavierschule größten Stiles". Nun kennt Schreiber dieses jenes Mahr'sche Werk allerdings noch nicht und will *ihm* ganz gewiß auch gar nicht zu nahe treten, zumal man in Fachkreisen *nur* Gutes hierüber hören kann; immerhin aber doch handelt sich's *da*bei um ein rein *technisch-theoretisches* Werk, während mit obigem ein *pädagogisch-aesthetisches* Buch reifster und feinster, namentlich psychologischer Art vorliegt — aus einer reichen Lehr-Erfahrung von dem nun wirklich der angeführte Eingang-Satz aus dem Grunde gelten darf. Und *so* viel weiß ich jedenfalls ebenso bestimmt wie genau: daß ich selber bislang noch kein Werk der einschlägigen Fachliteratur kennen gelernt habe, das — ohne alle theoretische Einseitigkeit — in solch' begrüßenswert umsichtiger wie zugleich praktisch-tiefgründiger Weise alle die neuen Ideen und frischzügigen Bestrebungen zum Zweck einer wirklich zeitgemäßen und wahrhaft fruchtbaren *Reform der musikalischen Erziehung* (seit der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts bis in *unsere* Tage herein) gleich aufklärend in sich zusammenfaßte bezw. so planvoll vor den Augen des Lesers aufbaute, wie eben dieses, streng organisch vorgehende, gediegene Werk meiner ehemaligen Schülerin vom Leipziger „Konservatorium", der ich damit einen recht durchgreifenden Erfolg bei allen Klavier-Lehrern und nicht zuletzt -Lehrerinnen von ganzem Herzen wünsche. Wie sagte doch die ausgezeichnete Meisterin der Klavierpädagogik *Lina Ramann* dereinstens? „Dilettantismus wird nur durch Dilettantismus gezüchtet. Die Lehrerwelt, wie sie im allgemeinen beschaffen ist, spricht sich somit ihr Urteil selbst — durch ihre *Tat*!" Und sie wird denn allgemach zeigen, *wes* Geistes Kind sie wohl ist, je nachdem man solches, meines Erachtens durchaus unentbehrliche, Handbuch bei dem Einzelnen von ihnen bezw. in ihren Fach- und Vereins-Büchereien künftighin nunmehr vorfinden wird oder nicht! Prof. Dr. *A. Seidl.*

ALTKLASSISCHE KUNST für Chorvereine; in moderner Notation. *Verlag Gebr. Hug, Zürich.* Die Sammlung ist mit viel Geschmack zusammengestellt, seltene Stücke von Meistern, deren Namen für das große Publikum heute den Reiz der Neuheit haben: *John of Fornsete*, Tomaso Ludovico *Vittoria*, Luca *Marenzio*, Giovanni *Gabrieli*, Hans Leo *Hasler*.

SEB. BACH: KAFFEE-KANTATE, *Verlag Eulenburg, Leipzig.*

SEB. BACH: DER ZUFRIEDENGESTELLTE AEOLUS, *Verlag Eulenburg, Leipzig.*

Beide Kantaten bezeugen Bachs außerordentlichen Sinn für Humor. Beide sind Gelegenheitsstücke und wahrscheinlich von Leipziger Studenten bestellt worden. Das Humorige der „Kaffee-Kantate" und die gelungene Parodie im „Aeolus", Bachs Laune und Witz machen die Stücke noch heute genußreich. Sehr heiter wirkt die In-Dienststellung der Mythologie zur Namenstagsfeier eines Leipziger Universitätsprofessors im zweiten Stück und die tonmalerische Linienführung, die in realistischer Weise die Hintergründe abgibt für die Lacharie des Aeolus und die vielen Sentiments, die nicht ganz ernst genommen sein wollen. Die Neuausgabe ist von Prof. A. *Schering* revidiert und musterhaft eingeleitet.

POPULÄRE WEBERAUSGABEN wurden vom Verlage Ch. F. *Vieweg* (Berlin) herausgebracht. Es sind Bearbeitungen für kleines Schulorchester, die ihren Zweck erfüllen werden. Z. B. die *Freischützouverture* für Streichquartett, Baß, Flöte, Harmonium und Klavier, die *Jubelouverture* für vier Violinen und Klavier zu vier Händen und eine Reihe von Chören.

FOLK DANCES OF THE WORLD. Oxford university press, London. Volkstänze, gesammelt von M. *Kennedy-Fraser, K. Szymanowski* und F. *Lazar*. Der Unterschied der Rassen mit schärfster Deutlichkeit vor Augen tretend. Bei den Schotten das gleichförmge Notenbild, das unpunktierte Wesen des Nord-

länders im steten $^4/_4$ oder $^2/_2$ Takt hervorkehrend, die Bearbeitung von kristallklarer Primitivität. Bei den polnischen Tanzsätzen enthusiasmiert nicht nur das rhythmische Leben und die Linie, sondern vor allem eine ursprüngliche Harmonisierung, die häufig verblüfft und von modernster Reizsamkeit ist. Die rumänischen Stücke atmen bereits asiatischen Ostinatogeist, man spürt russische Volksmusik in der Nachbarschaft und begreift Strawinskysche Ideen. *St.*

KLAVIERMUSIK.

HEINRICH NEAL: STUDIEN FÜR DAS POLYPHONE KLAVIERSPIEL, op. 90. *Verlag Neal*, Heidelberg. Ein ausgezeichnetes Studienwerk, bestehend aus siebzehn kurzen Stücken, die allerdings erst auf der oberen Mittelstufe oder beginnenden Oberstufe Verwendung finden können. Da gelegentlich auch ein anderer Ton angeschlagen wird, dürfte sich das Werk auch zur Einführung in die polyphone Literatur der neueren Zeit als ungemein brauchbar erweisen, zumal wir nichts Gleichwertiges besitzen. Wer es gründlich durcharbeitet, der wird an die Schwierigkeiten der Polyphonie wohlgerüstet herantreten können.

HANNS EISLER: KLAVIERSTÜCKE, op. 3. *Univ. Edition Wien.* Die Stücke von Eisler nehmen sich am Papier sehr gut aus, am Klavier weniger, wenigstens für den, der für die strenge Atonalität nicht eingenommen ist. Trotzdem ist eine starke Begabung unverkennbar.

A. TANSMAN: SONATA RUSTICA für Piano solo. *Univ. Edition.* Die Sonate ist sehr amüsant, moderne Unterhaltungsmusik bester Qualität von französischer Provenienz. Da sie keine großen technischen Schwierigkeiten bietet, ist sie auch sehr verwendbar.

E. TOCH: KONZERT für Klavier u. Orch., op. 38. *Schott's Söhne, Mainz.*

E. TOCH: CAPRICCETTI H-i, op. 36 für Klavier. *Schott's Söhne, Mainz.* Toch gilt als einer der gediegensten Tonsetzer unserer Zeit. Das Konzert ist ein hervorragendes Werk, es hat in allen Sätzen eine fesselnde Thematik aufzuweisen und verrät eine bewegliche Phantasie. Der letzte Satz, das Allegro disturbato mag wohl von zündender Wirkung sein. Ihm steht ein rhythmisch packender Satz gegenüber und dazwischen ein langsamer von starken melodischen und klanglichen Reizen. Seine Harmonik ist freilich mitunter sehr herb.

O. DIETRICH: SUITE für Flöte (Geige) und Klavier. *Doblinger, Wien.* Die Komposition nimmt durch die allerdings nicht moderne, aber vom Herzen kommende, frischfröhliche Musizierfreudigkeit, wie sichs eben für eine Suite gehört, gefangen.

LOTHAR WINDSPERGER: FANTASIETTEN-SUITE für Klavier, op. 35. *Schott's Söhne*, Mainz. Wenn man eine zehnsätzige Suite schreibt, muß man eine leichtere Hand haben; formal ist die Arbeit nicht uninteressant.

KAMMERMUSIK.

FRANCO ALFANO: SONATE für Violoncello u. Klavier. *Univ. Edition.* Aus den Ecksätzen weht der heiße Atem südlicher Leidenschaft, die der Gefahr in Äußerliches, etwas Theatralisches zu verfallen nicht ganz entgeht, aber auch der natürliche Klangsinn des Italieners fehlt nicht. Der tanzartige Mittelsatz wird überall ein dankbares Publikum finden.

E. BACHRICH: DUO für Violine und Violoncello. *Doblinger*, Wien Die Arbeit zeigt als op. 5 bereits eine erstaunliche Selbständigkeit und Gewandtheit im Ausdruck.

E. SCHULHOFF: DUO für Violine und Violoncello. *Univ. Edition.* Vor allem der zweite Satz (Zingaresca) ist ein echtes Kind der Schulhoff'schen Muse. Im übrigen fällt einem die trotz aller Modernität große Schlichtheit der Empfindung in der Melodik der anderen Sätze auf. Umso überraschender wirkt das Presto fanatico, das dem letzten Satz einen äußerlich wirkungsvollen Abschluß gibt.

WILLEM PIJPER: SONATE für Flöte und Klavier. *Oxford University Press.* Man kann den Eindruck des Verschrobenen bei den Kompositionen Pijpers nicht los werden. Charakteristisch für ihn ist, daß jedes von den beiden Instrumenten eine andere Takteinteilung hat.

JOSEPH HAAS: KIRCHENSONATE für Violine und Orgel, op. 62, Nr 1 u. 2. *Schott's Söhne*, Mainz. An eine Wiederbelebung der alten Kirchen-

sonate darf man dabei nicht denken. Es sind phantasieartige einsätzige Stücke, in denen je ein altes Kirchenlied verwendet wird, umrahmt von gregorianischen Motiven. Die Idee ist nicht übel, die Wiedergabe bietet keine Schwierigkeiten.

JOSIP SLAVENSKI: STREICHQUARTETT, op. 3. *Schott's Söhne*, Mainz. Es beginnt mit einem eindrucksvollen langsamen Satz „Gesang" betitelt. Der zweite und letzte Satz ist ein breit angelegter südslavischer Tanz, der keine besonderen Reize bietet, trotz des Allegro balcanico. *Vdl.*

*

GESANGSMUSIK.

HINDEMITH: LIEDERBUCH für mehrere Singstimmen, op. 3. *Schott's Söhne*, Mainz. Schon voriges Jahr beim Musikfest in Donaueschingen hatte man Gelegenheit zu bewundern, auf welch eigenartige Weise Hindemith der derben Holzschnittmanier wie auch der zarten Lyrik der alten Verse gerecht geworden ist.

JOSIP SLAVENSKI: GEBET ZU DEN GUTEN AUGEN für gem. Chor a cappella. *Schott's Söhne.*

JOSIP SLAVENSKI: VÖGLEIN SPRICHT für Frauenchor und Klavier. *Schott's Söhne*, Mainz.

Die beiden Chöre beweisen, daß Slavenski ein ernst zu nehmender Künstler ist.

DIE SAENGEREY, Chorgesänge aus dem 16. Jahrhundert, herausgegeben von Dr. Walter Leib. *Hochstein*, Heidelberg.

Die Neuausgabe dieser alten Schätze, die die Originale möglichst unangetastet läßt, läßt weitere Ausgrabungen erhoffen.

RUDI STEPHAN: LIEBESZAUBER für Bariton und Orchester. *Schott's Söhne.* Aus dem Nachlaß des im Krieg gefallenen Komponisten hat Karl Holl dieses Gesangstück herausgegeben, das ermessen läßt, welch einen Verlust wir zu beklagen haben.

V. WILLIAMS: DIE HIRTEN DER LIEBLICHEN BERGE für Soli, Chor u. Orch. *Oxford University Press.* Eine dramatische Hirtenszene, von ähnlichem Charakter wie die Meersymphonie desselben Komponisten, die bei dem internationalen Musikfest voriges Jahr zu Gehör kam.

A. JEMNITZ: FÜNF UHLANDLIEDER mit Klavierbegleitung, op. 11. *Kistner & Siegel, Leipzig.* Vertonungen eines Nachfahren von Brahms, die von Vertiefung und Können zeugen.

MICHAEL HAYDN: VOLKSTÜMLICHE WEIHNACHTSWEISE mit neuem Text von Anna Mohr in freier Bearbeitung von Gustav Hecht. *Vieweg*, Berlin-Lichterfelde. Für gemischten Chor mit Harmonium (Violinen, Cello, Lauten ad lib.) Sehr schlicht und einfach ohne besonderen Wert.

Vdl.

UNTERRICHTSWERKE.

VOLDAN B.: NEUE LAGENSCHULE für die Violine. *Ed. Neubert, Prag.*

VOLDAN B.: 40 STUDIEN für die Violine. *Ed. Neubert, Prag.* Ein Reformunterrichtswerk auf Grund des Taylorsystems. Die acht Lagen werden auf vier Grundfingersätze herabgesetzt, der Schüler lernt immer gleich zwei Lagen auf einmal, nach der ersten gleich die fünfte, in den für die gleichen Töne derselbe Fingersatz gilt, nur eine Saite tiefer. Die Studien sind eine Fortsetzung der Lagenspiele, mit denen begonnen werden kann, wenn der Lernende die erste Lage bereits beherrscht.

CRAMER-PETYREK: KONZERT-ETUDEN für Klavier. *Univ. Edition.* Petyrek hat einige der acht bekannten Cramer-Etuden sehr geschickt umgearbeitet, wie das Max Reger mit einigen Stücken von Chopin getan hat, so daß sie als wertvolle Studien im Stile der Chopin-Etuden gelten können. *Vdl.*

W. BARGE: FLÖTENSCHULE. *Rob. Forberg, Leipzig.* Neuauflagen des altbewährten Werkes. Der Verfasser bekennt sich als entschiedener Gegner der Böhmflöte, obzwar er ihr gewisse Vorzüge zubilligt.

L. R. FREUILLAND: SCHULE DES JUNGEN CELLOSPIELERS. *Janin, Lyon.* Übersetzung eines französischen Werkes mit vortrefflichem Studienmaterial für den Anfänger.

F. KÜCHLER: DER FINGERSATZ AUF DER VIOLINE. *Hug & Co., Leipzig.* Die in der Violinschule des Verfassers gegebene Anleitung zu einer Methodik des Fingersatzes findet hier eine gesonderte und erweiterte Darstellung. Er stellt 21 Grundregeln auf, deren Richtigkeit an Beispielen bewiesen wird.

O. H. THOMAS: NATÜRLICHES LEHRSYSTEM DES VIOLINSPIELS. *Hug & Co., Leipzig.* Neuauflage der bewährten Schule.

VARIA.

ÜBER DEN NOTENDRUCK.

Es wird so viel über Notenschreibmaschinen geschrieben, jedoch eine Abbildung davon ist in keiner Fachzeitung zu sehen. Wer die normale Schreibmaschine kennt, wird es sich vorstellen können, daß das Notentypensuchen auf der Maschine mehr Zeit raubt, als das Schreiben mit der Hand. Und wenn man den eigentlichen Grund sucht, warum nach einer Schreibmaschine für Musiker immer mehr die Nachfrage ist, so ist die Schuld auf den teueren Notendruck zu schieben. Das jetzige Vervielfältigen hat auch seine großen Schattenseiten. Ich will nur an folgende Arten denken: Hektographieren 50—60 nicht lichtechte Abzüge mittelst Cyklostyl-Apparat (Wachsmatritze, in welcher die Noten gerissen werden müssen) sehr unsauber und lückenhaft; der Steindruck (bei diesem, wie auch bei der Hektographie sind die Originale nur einmal umdruckfähig) der Lichtdruck auf Zink ist das beste, aber teuerste. Nun ein neues, abgeändertes Verfahren: der Opaldruck (Autographie auf Glas, wo das Original bis auf 3 Jahre Haltbarkeit besitzt). Dieses Verfahren ist vom Schreiber dieser Zeilen so vereinfacht und vervollkommnet worden, daß es dem Steindrucke nicht nachsteht, daß Originale ebenfalls bis 3 oder 4 Jahre halten, daß ein Risiko für Komponisten ausgeschlossen ist, und daß außerdem das ganze nur ein Drittel des reichsdeutschen Preises kostet und trotzdem dasselbe leistet.

Anton Keil, Reichenberg.

DIE PRAGER MUSIKSAISON hat mit einem starken Auftakt eingesetzt: Im *Neuen Deutschen Theater* wurde unter Leitung Alexander *Zemlinskys* L. *Janáčeks* „*Jenufa*" erstaufgeführt. Im *Tschechischen Nationaltheater* steht man unmittelbar vor der Premiere von Alban *Bergs* „*Wozzeck*", *Molières* „*Bürger als Edelmann*" ging mit Erwin *Schulhoffs* Musik bereits über die Bretter. Die *Berliner Singakademie* brachte unter Prof. Georg *Schumann Händels* „Israel in Ägypten" und *Beethovens* „Missa solemnis", Bruno *Walter* dirigierte die *Tschechische Philharmonie* in einem Konzerte, in dem *V. Příhoda* sich hören ließ, V. *Talich* leitete zum Abschied I. *Strawinskys* „Frühlingsfeier", im Kammermusikverein gab die *Stuttgarter Madrigalvereinigung*" unter Dr. *Holle* ein Konzert. Im November sind angesagt: Fritz *Kreisler*, Rosette *Anday*, Mich. *Bohnen*, Br. *Hubermann*, Emil *Sauer*, M. *Caffaret*, Emmy *Destinn* und später Walter *Gieseking*.

HINDEMITH'S „KONZERTMUSIK FÜR BLASORCHESTER", op. 41. die auf dem Musikfest in Donaueschingen mit großem Erfolg zur Uraufführung gelangte, wurde in einem Festkonzert gelegentlich der Polizei-Ausstellung in Berlin zur Wiedergabe gebracht.

DAS NEUE KLAVIERKONZERT von Ernst *Toch* hat Walter Gieseking in Düsseldorf unter dem neuen Generalmusikdirektor Hans Weisbach am 8. Okt. mit großem Erfolge uraufgeführt. Das Werk wird ferner auch von Elly Ney, Eduard Erdmann, Alfred Höhn u. a. in allen größeren Konzertstädten des In- und Auslandes in dieser Saison gegeben werden.

LOTHAR WINDSPERGER hat eine große „*Missa Symphonica*" für gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel vollendet. Die Uraufführung hat sich

Generalmusikdirektor *Weisbach* in Düsseldorf für Anfang des nächsten Jahres gesichert.

FIDELIO FINKES Violinsonate kommt heuer in England zur Erstaufführung.

ALOIS HÁBA und ERWIN SCHULHOFF geben in dieser Spielzeit *Vierteltonkonzerte* in *Mannheim, Köln, Düsseldorf, London, Glasgow, Birmingham, Liverpool.*

PROF. Dr. AUGUST SAUER, der Vorsitzende des Kuratoriums der Deutschen Akademie für Musik in Prag ist gestorben.

KONZERTMEISTER FRANKENBUSCH des Deutschen Theaters in Prag feierte das dreißigjährige Jubiläum seiner Zugehörigkeit zu dieser Bühne.

EINSENDETERMIN. *Frankfurter Musikfest (Internat. Musikgesellschaft)* Prager Deutsche Subsektion; Auftaktredaktion *25. November.*

Redaktionsschluss 25. Oktober.

Auftakt-Sonderheft

„DER JAZZ"

erscheint

Ende November.

DER AUFTAKT

SONDERHEFTE 1921 – 1926

ALEXANDER ZEMLINSKY / ORIENT / DER TANZ / KOMIK UND HUMOR IN DER MUSIK / DAS TRIVIALE / JUNGRUSSISCHE MUSIK / ITALIEN / BEETHOVEN / MAX REGER / MÜNCHEN / MUSIKFESTE / ALTKLASSISCHE KUNST / NEUE MUSIK / JUNGE MUSIK IGOR STRAWINSKY / DIE MUSIK DER GEGENWART / VENEZIANISCHES MUSIKFEST / DIE KLAVIERMUSIK (2 HEFTE) / MUSIK UND MASCHINE

DER AUFTAKT

MUSIKBLÄTTER FÜR DIE TSCHECHOSLOWAKISCHE REPUBLIK
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VI. JAHRGANG 1926. HEFT 10.

Tanzen wir auf tausend Rücken,
Wellen-Rücken, Wellen-Tücken —
Heil, wer neue Tänze schafft!
Tanzen wir in tausend Weisen,
Frei — sei uns're Kunst geheissen,
Fröhlich — uns're Wissenschaft!
(Fr. Nietzsche: Tanzlied).

JAZZ

VON Dr. A. SIMON, WASHINGTON

Der Jazz ist vor allem eine Erneuerung des rhythmischen Gefühls in uns, eine Aufstachelung der Dynamik und ein Monument des Optimismus in der Musik. In dieser Eigenschaft kann der Jazz unserer durch Raffinement und grüblerische Philosophie allzu belasteten zeitgenössischen Kunst neue, erfrischende Elemente zuführen. Es ist völlig natürlich, daß die Wiege der Jazzmusik eben im Lande des Optimismus steht, daß der Jazz in Amerika zu finden ist; richtiger gesagt, verdankt der Jazz seine Urwurzeln einem primitiven Volke, das weder an Überkultur noch an zu subtilen Nerven leidet — ich meine damit die Neger Nordamerikas.

Im Jahre 1790 hat die Statistik 757.208 Neger in den Vereinigten Staaten festgestellt, bis 1914 erhöhte sich diese Ziffer auf 10 Millionen. und die letzten statistischen Angaben, vom Jahre 1920, geben 10,463.131 Neger an. Allein in der Hauptstadt der Vereinigten Staaten, in Washington, gehört ein Drittel der Bevölkerung zur schwarzen Rasse, oder, wie der Amerikaner sie nennt, zum „coloured people". Die schwarze Einwohnerschaft hat die Zivilisation der Weißen angenommen, sie versteht daher alle praktischen Neuerungen des mechanisierten, sozialen Organismus sich nutzbar zu machen. Dagegen halten wohl 99 Prozent dieser Bürger an ihren völkischen Haustraditionen fest; der Neger spielt und singt nach uralter Weise und lebt in einer geistigen Atmosphäre, die nicht sehr verschieden sein soll von der Art und Kultur in der früheren Sklavenepoche. Die gänzliche Ausschaltung der Neger vom gesellschaftlichen Leben der Weißen hat hier das Festhalten an alten Negersitten noch verstärkt, aber trotz dieser konsequent durchgeführten Separation haben sich mit der Zeit doch zwischen den Weißen und den Schwarzen wichtige gegenseitige Beeinflussungen ergeben.

Die Folgen dieser Einflüsse des Nebeneinanderlebens mit den Weißen reichen bis tief nach Europa hinein und von der Seite des Pacific bis über die Grenzen Japans. Es ist nicht schwer, in der amerikanischen Musik der Weißen die Urquellen wiederzuerkennen. Den Grundstein zu dieser Produktion haben die einstigen schwarzen Sklaven gelegt. An dieser Tatsache ändert auch die Musik der Indianer nichts, die seit langem eine wichtige Rolle spielt; ihre Motive wurden noch vor denjenigen der Negermusik ausgenützt; der Komponist Philip Heinrich (1781—1861) hat sie

noch vor Dvořák verwendet. — Der Neger ist sehr musikalisch und schauspielerisch äußerst begabt. Seiner Rasse gehören auf amerikanischem Boden einige ganz ausgezeichnete Sänger an, wie Henry T. Burleigh (1866), der Tenor Roland Hayes (1887), der seine Studienzeit bei dem Neger A. Colhoun absolviert hat und im europäischen Konzertleben bereits eine Berühmtheit ist. Negertruppen haben auch im Schauspiel große Erfolge zu verzeichnen, und zwar nicht nur am Broadway von New-York.

Im Verlaufe der sehr interessanten weiteren Musikentwicklung auf amerikanischem Boden kam es verschiedentlich vor, daß charakteristische Negerlieder von weißen Komponisten geschrieben wurden, so „*Old Folks at Home*" oder „*Old Black Joe*" des Komponisten S. C. Foster (1826—1864), während schwarze Musiker umgekehrt den Einflüssen weißer Musiker unterlagen (z. B. Will Marion Cook, N. Dett usw.). Im allgemeinen schöpft man aus den reichen Quellen der Negermusik ganz besonders seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. In den letzten Jahren haben sich in diesen fremdartigen Musikkomplex verschiedenartige Elemente von Rhythmus, Musikmotiven und Bearbeitungsmethoden eingeführt. Aus dieser Kombination ist der berühmte (und manchenorts berüchtigte) Jazz erwachsen — ein charakteristisches Symbol unserer Zeit auf dem kosmopolitischen, vielsprachigen Territorium Onkel Sams. Das Wort „Jazz" soll von dem englischen *chase* = jagen, hetzen, treiben, — herrühren. Es ist glücklicherweise unmöglich, das Urgeheimnis der Entstehung einer Kunstform zu entschleiern. Wir lassen daher die Annahme gelten, wonach der nun bekannte Jazz im Milieu New-Yorks zuerst zustandegekommen sein soll — in der Dachstube Irwing Berlins, des Troubadours des „*Rag-time*", und auf der Gasse unter seinen Stammesgenossen. Jedenfalls wäre es eine sehr charakteristische Herkunft und eine Wiege, die für subtile Psychologen schon längst auf verschiedenen Gebieten als Quelle und Reservoir origineller Einfälle gilt. Von hier aus verbreiten sich die Ideen in Form einer bindenden Mode in den Staaten der Nordamerikanischen Union. Den Löwenanteil am Jazz in seiner Urform hat, wie schon gesagt, der Neger; der schwarze Musiker hat u. a. auch Grund und Boden vorbereitet für die Wirkung durch die Macht des „infernalischen Lärms".

Die interessantesten, primitivsten Formen des Jazz hört man selbstverständlich in allen Negervierteln der Städte. In der Nachbarschaft meines Hotels spielen im Ensemble des häuslichen Jazz-„Orchesters" Küchengeräte, Stühle und Holzklöppel, Teller, Metalleimer, Glocken aller Art, Würfel, Rasseln, das Klopfen auf Glasscheiben mit den Fingern, das Stoßen mit den Absätzen und der Sohle auf den Boden usw., die Hauptrolle. Jeder Teilnehmer spielt auf mehreren dieser „Instrumente" gleich seinen Kollegen in den künstlerisch musizierenden Jazz-Orchestern. Die Hausmusiker verfallen aber nie der Monotonie und Schablone und erreichen ganz erstaunliche Effekte durch phantasievolle, reiche dynamische Nuancierung und Abtönung der Klänge; die rhythmische Abwechslung ist ebenso unvergleichlich an Einfällen, und häufig muß man sowohl die Synkopierung wie den subtil durchgeführten Kontrapunkt innerhalb des dumpfen Klangmaterials solcher Ensembles bewundern. Häufig nehmen an diesem Zusammenspiel meiner Nachbarn noch Gesangsstimmen

oder wirkliche Musikinstrumente teil; sie beleben das Musikbild durch charakteristisches, sehr langsames *Vibrato* und *Glissando*. Ich habe den Eindruck, daß eine ganze Reihe europäischer Virtuosen in neuerer Zeit hiervon beeinflußt worden ist. Bei Komponisten und Bearbeitern des Jazz auf künstlerische Art ist mir bisher das Fehlen des Lacheffekts aufgefallen, ohne welchen es hier keinen primitiven Hausjazz gibt. Man sollte sich das „Instrument" des Lachens, das stets von einem Negersolisten ganz meisterhaft behandelt wird, nicht entgehen lassen. So ein „Lacher" muß in unregelmäßigen Zeitabschnitten, bald *forte* bald *piano* lachen und in seiner Interpretation den Charakter und die Stimmung der gegebenen Musik unterstreichen. Das Lachen klingt bald lustig, bald traurig, in allen Abstufungen. Die Art der Ausführung gemahnt an die Mensural-Form des mittelalterlichen *Hoquetus*, während die geeignetste Bezeichnung für diesen trockenen, beinahe knöchernen Lacheffekt „Hölzernes Gelächter" wäre — der bekannte Name für das Xylophon in der älteren Geschichte der Musik.

Auf Grund der historischen Tatsache, daß die Negermusik in Amerika schon die Patina der Jahrhunderte trägt, wollen ihr einige Musikliteraten die Bezeichnung „amerikanisch" geben. Sie rechtfertigen ihren Vorschlag mit der Behauptung, diese Musik sei ein wichtiger Kunstzweig und vor allem von bleibender Bedeutung für die weißen Komponisten Amerikas (und Europas). So steigt speziell der Jazz im Ansehen und nimmt hier eine immer höhere Stellung in der Hierarchie der zeitgenössischen Musik ein. Jazz soll über die Operette Irwing Berlins sich erheben und den Stil der virtuosen Bearbeitung Zez Confreys, Whitemans u. a. übertrumpfen. Entsprechend seiner heutigen Bedeutung hat man für den Jazz bereits Schulen und theoretische Methodenwerke herausgebracht. Die Mehrzahl der Kunstkenner ist *für* den Jazz und zollt ernsteren Jazz-Komponisten große Anerkennung. Das Metropolitan Opera House bereitet sich schon für den Empfang der „Nationaloper" im Jazz-Stil vor. Sobald ein Werk vor der bestellten Jury Gnade finden wird, soll es aufgeführt werden. Als aussichtsreichste Kandidaten gelten Gershvin, Sowerby, Gruenberg, Lopez. Amerika wird mit großer Freude die „Jazz-Opera" aus der Taufe heben. Vermutlich dürften alle „Jazzensembles" dem Neugeborenen ihre Huldigung darbringen, so daß die Klänge wohl bis über den Ozean hörbar sein werden.

JAZZ ALS RETTUNG

VON ALFRED BARESEL, LEIPZIG

Das amerikanisch-geschäftige Treiben unserer Musikverwerter wirkt wie krampfhafter Versuch, unerfreuliche Tatsachen zu vertuschen. Denn bei Lichte besehen, ist von einer durchgängigen Volksmusikalität bei uns schon lange nicht mehr die Rede. *Eine musikalische öffentliche Meinung existiert nicht.* Lancierung oder Hinrichtung neuer musikalischer Werke wird von Cliquen besorgt; im übrigen formuliert sich das Publikumsurteil (das etwa in Italien immer noch oberste Richterinstanz ist) bei uns nicht vor Erscheinen der Morgenzeitung. (Man halte dagegen das italienische Publikum, das in seiner Nationalmusik so bewandert ist,

daß es Teile der „Butterfly" bei der Uraufführung auf Grund eines aus einem früheren Puccini-Werke übernommenen Motives niederpfiff!)

Vielmehr scheint es, daß wir im Laufe der Zeit die Musik allzusehr als ein — um mit H. J. Moser zu reden: — „der Gottesverehrung nahestehendes Wahrtum" betrachten gelernt und gelehrt und damit jede Beziehung zu einem musikliebenden Volk unseres Arbeits-Jahrhunderts verloren haben. Denn das geplagte und ernüchterte Volk dankt ebensowohl für sechs Stunden Wagner wie für eure gelehrsamen Musikerziehungsabende. Es tritt seinem Arbeitergesangverein aus Parteigründen bei.

Bei aller Betriebsamkeit sind die Verantwortlichen gerade an den Orten naserümpfend vorübergegangen, wo die überwiegende Mehrheit des Volkes *Musik sucht* und ihr unvoreingenommen gegenübertritt: im Kino, Kaffeehaus, Tanzsaal vollzog sich demnach jahrzehntelang das Greulichste, was unter öffentlicher Musikausübung überhaupt denkbar ist. Hier wurde Wagners „Lied an den Abendstern" als Pistonsolo geblasen, ein von Gounod verbessertes Bachpräludium vom Stehgeiger den Tränendrüsen angenähert, der langsame Satz der Sonate pathetique dem Harmonium überantwortet...

Wir haben seit dem Österreicher Johann Strauß überhaupt *keine diskutable Unterhaltungsmusik in Deutschland* mehr. Wir haben eine Berliner Operette (welche die ganze Gattung in Verruf gebracht hat), Armeemärsche — und Arrangements ausländischer Komponisten unterhaltenden Charakters. Ich habe mir den Spaß gemacht, am „Wunschabend" der Kurkapelle eines Badeortes den Briefkasten zu untersuchen... Es gibt ja außer dem eben Genannten (und den geschmacklosen Umdeutungen der eigentlich Gartenkonzert-feindlichen Musik) nichts zu „wünschen" bei uns.

Vor mir liegt eine amerikanische Schule für Schlagzeug im beachtlichen Umfange von über 300 Druckseiten. Aus solchem Monumentalwerk, das nicht einmal von einer deutschen Klavierschule an Seitenzahl erreicht wird, lernt der amerikanische Unterhaltungsmusiker das Trommeln und Pauken — eine Angelegenheit, die unseren Musikern auf einer Ecke des Kasernhofes vom Unteroffizier, oder bestenfalls in einer Stadtpfeiferei beigebracht wurde. Es ist seltsam, daß kein befähigter deutscher Unterhaltungsmusiker sich mit dem deutschen Namen nennen will, sondern sich irgendein ausländisches Pseudonym zulegt... Unsere zahlreichen Konservatorien und Musikhochschulen fabrizieren alljährlich einige Hundert konzertreifer Klaviervirtuosen — von denen niemand etwas wissen will; denn sie können und wissen alles — mit Ausnahme dessen, was gebraucht und honoriert wird.

Ich fühle die berühmte Phrase von systematischer Verflachung der guten deutschen Musik schon um das Haupt des reinen Autors schweben; und glaube dennoch, daß die praktische Überbrückung dieses bei uns *ungeheuerlichen Gegensatzes von ernster und unterhaltender Musik* wichtiger ist als alle idealistischen Kathederreden. Wer weiß, wohin es bei uns gekommen wäre (da die Verantwortlichen einen Puccini, Tschaikowsky, Gounod — ja selbst einen Richard Strauß verächtlich abschütteln möchten), wenn uns nicht der Jazz *als Rettung gekommen* wäre!

Wir haben mit ihm endlich eine Form der Unterhaltungsmusik bekommen, die alles andere eher als „verflachend" ist und die, nach ihrem Siegeszug in Deutschland zu urteilen, sich unserer besonderen Zuneigung erfreut. Ich brauche nicht zu betonen, daß dem Jazz damit *keinerlei Begrenzung* nachgesagt werden soll. Diese eigenartige Form des Ensemblemusizierens und die ihr verwandten unabhängig vom Jazz geförderten Orchestrierungsbestrebungen moderner Komponisten haben ja bereits als gesunde Reaktion auf das nicht mehr zu überbietende Berlioz-Wagner-Orchester unseren orchestralen Sinn völlig umgemodelt. Diese Jazz-Kontrapunktik, die an Stelle durchgeführter Gegenstimmen kurze, spontane Einfälle und Zwischenbemerkungen einzelner Instrumente in einem gleichberechtigten Solisten-Ensemble setzt, erscheint als einzige Möglichkeit, eine stärker besetzte Kammermusik zu geben, ohne daß wir in Polyphonie ersticken. Schließlich stehe ich auch nicht an, die musikalische Heiligsprechung eines Ragtime für möglich zu halten — wie sie ja auch totgetanzten Menuetts und Gavotten widerfuhr. Und seitdem ich den Negertenor Roland Hayes hörte, glaube ich an die Deutbarkeit des synkopierten Rhythmus im erhabensten Sinne, wie sie ja in den Negro Spirituals bewiesen ist.

Aber wir wollen uns durchaus nicht der Schönfärberei beschuldigen lassen: der Weg zum *„sinfonischen Jazz"* ist noch weit; und trotz einigen bedeutsamen Vorstößen befähigter Komponisten in Hinsicht auf eine Adelung der neuen Kunstform ist der heutige Jazz zumeist noch tanzgebunden und bewußt unterhaltend. (Auch Paul Whiteman gab in Berlin nichts anderes). Man lasse dem Jazz die nach musikgeschichtlicher Gesetzmäßigkeit ihm zustehende Zeit, um sich von der Gebrauchsmusik zur Kunstmusik zu entwickeln — es wird ihm und uns nichts schaden! Wieviel bedenklicher ist doch die umgekehrte Entwicklung: die Degradierung Schubertscher Liedkunst zum „Dreimäderlhaus"-Schlager; die Umdeutung des Johann Straußschen Orchester- und Chorwerkes „An der schönen blauen Donau" zu einem die Ballsäle auf viele Dezennien hin beherrschenden Gebrauchswalzer. Mag diese zweite Begebenheit durch einen Eignungs-Irrtum des Komponisten zu erklären sein, so ist der erste Fall — der sich hundertmal wiederholt hat und wiederholen wird — fraglos eine Folge des katastrophalen Mangels an guter Gebrauchsmusik. Hier wäre einzuschalten, daß ja gerade dem Jazz der Vorwurf einer Entheiligung überkommenen Kulturgutes gemacht werden könnte — wenn nicht die von ihm gern geübte Glossierung bekannten oder verkannten und überschätzten Melodiemateriales (mag sie hier und da noch über das Ziel hinausschießen) eben aus ganz anderen Gründen wie vorhin stattfand: sie gibt der Musik zum ersten Mal in einiger Vollkommenheit der Mittel die Möglichkeit zu einer *Kritik im eigenen Hause* wie sie die Malerei in der Karikatur und die Dichtkunst in der Parodie längst besitzt.

Es bleibt dabei, daß der vorerst dienende Wille des Jazz zu begrüßen ist, und daß man eine Rettung aus unmöglichen Zuständen auf dem Gebiet der so notwendigen Unterhaltungsmusik wittern und schon konstatieren mag. Der Typ des stumpfsinnig „nachschlagenden" zweiten Geigers der Wiener Tanzmusik oder des Pianisten der Pariser Besetzung hat ausgespielt, der betörende Primgeiger als Führer und Beschöniger

eines sonst höchst unzulänglichen Ensembles ist entthront. Zum ersten Mal ist der Begriff *Kammermusik* in die Unterhaltungsmusik gekommen: der Jazz stellt eine wohlerwogene Vereinigung gleichberechtigter und gleichverpflichteter Solisten dar. Der „Aushilfsmusiker" ist aus der musikalischen Welt geschafft: der Jazz stellt an jeden Beteiligten musikalische und technische Anforderungen, wie sie bei keiner anderen Form des Gemeinschaftsmusizierens vom einzelnen Spieler verlangt werden. Die eigentlich längst vergessene Kunst der Improvisation lebt neu auf — die Unterhaltungsmusik bekommt konzertanten Ehrgeiz und vermag der simpelsten Schlagermusik ihren ephemeren Charakter durch die Instrumentation zu nehmen. Es braucht heute kaum noch betont zu werden, daß der Jazz nicht nur der Ausführung, sondern auch dem Inhalt nach endlich eine Unterhaltungsmusik von Wert gebracht hat. Die Jazzmusik hat das *Hinüberspielen von Kunst in den Alltag*, wie man es von der unterhaltenden Kunst erwarten kann, zunächst ohne alle scheumachenden, bemäntelten Ambitionen erreicht: sein vielgepriesener Rhythmus knüpft direkt an den Rhythmus unseres maschinellen, bürokratischen Alltags an; und gibt uns zugleich durch das Narkotikum der Synkope das Mittel zu unserer Selbstbefreiung. In dieses erregende rhythmische Geschehen mischt sich die eingängliche, verlockende (nein; nicht: betörende) Melodie, die den Menschen der Arbeit und Hast nicht romantisch einlullen, sondern wecken und zunächst einmal wieder an die primitivsten Freuden des Lebens erinnern will. So gibt der Jazz ein Abbild von Zwang und Sehnsucht des modernen Menschen, ohne deren Ausgleich durch solch vorbereitende Kunst ein Erheben in höhere Regionen seelischen und künstlerischen Erlebens im 20. Jahrhundert ja doch Kathederweisheit bleibt.

JAZZ ALS KARIKATUR

VON E. J. MÜLLER, KÖLN

Es ist selbstverständlich: durch die Verzerrung des Rhythmus wird auch die Musik selbst verzerrt und wirkt oft wie eine Karikatur. Das mag ein Fehler sein und von wenig Gemüt zeigen — aber es hat auch das Gute, daß es romantischer Verweichlichung keinen Vorschub leistet. So mag Witz und Geist in der Jazzmusik sein, und ich bin geneigt, das als einen Vorzug anzusehen, gegenüber mancher süßlichen, verschlampten Salonmusik. Auch die Karikatur hat ihr Gutes und strahlt das Bild der Zeit zurück, oft erschreckend deutlich und sicher. Wer der Karikatur ihr Recht läßt, muß auch die Jazz-Musik gelten lassen. Nicht nur der Rhythmus und seine Verzerrungen sind Eigentümlichkeiten der Jazzmusik; es gehört noch anderes dazu. Da ist besonders die merkwürdige Instrumentation, die auch erregend wirkt: die vielen Schlagwerkzeuge, die ganz raffiniert angewendet werden, das Saxophon, dieses merkwürdige Instrument, der Banjo, mit seinen rasselnden Saiten, die gestopften Trompeten und Posaunen, an Kinderinstrumente erinnernd, das Klavier, die wenigen Geigen, die ihre Rolle als Führerinnen des Orchesters ausgespielt haben. Was diese Instrumente, zu denen oft noch andere hinzutreten, für ausgelassene Scherze machen können, das weiß jeder, der eine Jazzkapelle hörte. Da rutschen die Posaunen herauf und hinunter, daß es

wie brüllende Kühe klingt, da schreit die gestopfte Trompete wie ein kleines Kind, das „Mama" ruft, hier grunzt es, dort schnarcht es, dort winseln die Geigen wie junge Katzen, und das Schlagzeug bringt die tollsten Einfälle. Das ist alles keine ernste Kunst, von Wohlklang oft weit entfernt. Und doch, was mag es sein, daß man sie als so reizvoll empfindet? Nun eben das Prickelnde, Unbekümmerte, das Lebendige, das Freisein von allem Grüblerischen, das Koboldmäßige und Purzelbaumschlagende. Und dieses *Lebendige* ist es, was uns auf die Musik achten läßt und uns so trefflich unterhält, oft mächtig ärgert, aber uns doch immer wach und munter erhält. Dieses Gassenbubenmäßige ist trotz allem etwas Gesundes und Volkstümliches; es hat mehr Knochen und Muskeln als manche Musik in Frack und Lackschuhen. Es ist doch keine Unmöglichkeit, daß dieser Lausbube mit der Zeit ein recht anständiger Junge werden kann. Möchte er dabei nur seine urwüchsige Lebensfreude behalten! Bei der Jazzmusik ist jeder Instrumentalist eigenschöpferisch. Ernste Musiker haben oft den Jazzkapellen zugehört und konnten sich nicht genug wundern über die Improvisationen des Schlagzeugmannes, über die frei erfundenen Melodien des Saxophons, über die mannigfache Ausführung der Klavierpartie. Da gibt es zu staunen! Alle sklavische Befolgung vorgedruckter Noten hört auf und, ganz eigenen Einfällen folgend (nur gebunden an einfachen Rhythmus und die Hauptharmonien), erfreut sich der Spieler selbst an seiner Tätigkeit. Im Jazzorchester (ich rede natürlich immer nur vom echten) findet man darum die müde Gleichgültigkeit anderer Tanz- und Gebrauchsmusiker nicht; im Gegenteil: oft herrscht unter den Jazzspielern eine angeregte Stimmung, die sich bei besonders gelungenem Zusammenspiel und gegenseitigem Zuwerfen der Melodiebälle zu einer Frische und Lustigkeit steigert, die ansteckend auf die Zuhörer und die Tanzenden wirkt.

Vorläufig ist die Jazzmusik noch keine Kunstmusik. Sie ist in ihrem ganzen Verhalten noch weit davon entfernt. Große Gedanken sind hier fern, Pathos und Ernst meidet sie, zartes Gefühl besitzt sie nicht. Unbekümmert nimmt sie die Gedanken, wo sie sie findet; sie stiehlt, wo sie kann. Die unsere Komponisten so quälende Angst vor Plagiaten ist dem Jazzkomponisten fremd. Hier nimmt er ein Kinderlied, dort eine Melodie von Schubert, dort einen bekannten Marsch — und diese bearbeitet er in der unbekümmertsten Weise. Das ist ja nun frech, aber doch auch wieder ehrlicher als der geheime Diebstahl, den manche Komponisten sich zuschulden kommen lassen, wobei sie ängstlich die Würde wahren. Um Würde ist es der Jazzmusik absolut nicht zu tun, und das ist gegenüber mancher gespreizten, hohlen Musik unserer Zeit ein Verdienst. Und was alles macht die Jazzmusik mit den gefundenen Melodien? Sie löst die langen Noten in kleine auf, bindet sie so, daß sie Synkopen bilden, bringt diatonische und chromatische Nebennoten an Stelle der Hauptnoten, läßt die Melodiennoten vorschlagen oder nachkommen, ändert die Rhythmen auf mannigfache Weise, variiert in der freiesten Weise, bringt eine heulende Chromatik hinein, begleitet auf verschiedenste Weise, verwirrt das ganze tonale Bewußtsein und macht oft Schlüsse, die nach unsern bisherigen Begriffen keine sind. Das alles ist Spott, Frechheit, Humor, aber nie unwahrer Augenaufschlag, nie verlogene Wichtigtuerei, keine steife Gelehrsamkeit. Wer will nun der Jazzmusik nur noch Böses nach-

sagen? Sie hat schon ihr Gutes: sie räumt mit allem hohlen Pomp auf, geht nicht auf Stelzen, sondern predigt immer wieder das *Leben*, das kindlich frische, freie Leben. Und das ist, womit sie bei Leuten, die keinen Spaß vertragen können, anstößt, das *ist aber auch ihr Ruhm.*

Es braucht die Jazzmusik nicht unbedingt an Bier- und Weindunst, an Parfüm und Zigarettendampf gebunden zu sein. Im Ernst: man veranstalte auch Jazzbandkonzerte! Dazu bedarf es (ein ökonomischer Vorteil!) keines großen Orchesters, sondern nur weniger tüchtiger Musiker, echter Jazzspieler. Führen wir das Volk auch einmal dorthin, wo Musik nicht ein Erhabenes ist, sondern ein bloßer — Genuß.

DIE ROMANTIK DES JAZZ

VON ANDRÉ SCHAEFFNER UND ANDRÉ COEUROY, PARIS

Thiers glaubte nicht an die Zukunft der Lokomotiven. Pietro Mascagni hat kein großes Vertrauen in die Zukunft des Jazz. Nach seiner Ansicht sollten die Regierungen den Jazz gleich dem Morphium und dem Cocain verbieten, „eine Musik, die den Geschmack und die Moral des Publikums nur zu verderben vermag." Wir lassen die Frage, ob dieser Wunsch und dieses Urteil nicht eher der *Cavalleria Rusticana* gegenüber berechtigt wären, beiseite und konstatieren nur, daß der Jazz tatsächlich die Leidenschaften aufgestachelt hat. Heftige Kontroversen sind über seinen Kunstwert, seine Bedeutung und seinen Einfluß entstanden. Im Jahre 1922 richtete Philippe Parès in den *Feuilles Critiques* an einige Komponisten die Frage, wie sie über den Jazz dächten. Er erhielt Antworten von Bruneau, Levadé, Chevillard, Dukas, René Baton, Messager, d'Ollne, Pierné, Marcel Samuel-Rousseau, Fourchain und Brancour und schloß daraus: „Die Jazz-Frage ist von nun ab auf der Tagesordnung, und wenn viele sie mit Geringschätzung und bloß obenhin behandeln, dann geschieht das nur, weil sie sie nicht kennen."

Auch wir wollten diesbezüglich ein reines Gewissen haben und beschlossen darum im Jahre 1925, einer weiten Öffentlichkeit durch Vermittlung des *Paris-Midi* einige Fragen vorzulegen. Die erdrückende Mehrzahl sprach sich für den Jazz aus. Vergeblich verdammen ihn einige unzufriedene Stimmen; er hat in der Musik, ja mehr noch: im gesamten Gedankenkomplex einen Platz gefunden. Die Lektüre der *Bibliographie de la France* ist sehr lehrreich: man gewahrt dort, einem Gesetze gemäß, das in jedem Jahrhundert wiederholt Bestätigung findet, einen gewissen Titelfanatismus. Für uns kommen nur das 19. Jahrhundert und die Musik in Betracht, und da erinnern wir daran, daß die Symphonien Beethovens, als sie endlich von dem Publikum der Société des Concerts du Conservatoire entdeckt wurden, eine Blütezeit literarischer „Symphonien", von Victor de Laparades *Les Symphonies* bis zu Léon de Tinseaus *Finale de la Symphonie* im Gefolge hatten. Später, als die Kammermusik das Bürgerrecht erwarb, entstanden die *Sonatines d'Automne* von Camille Mauclair und Stuart Merrills *Les Gammes* (Passagen). Heute sehen wir, wie Duvernois Gitarre und Jazz feiert (*La Guitare et le Jazz-band*) oder Vialar und Le Bret den Mann mit dem Banjo (*L'Homme qui jouait du banjo*) konterfeit. Die Dichter sind gewonnen. Robert Goffin präsentiert den Freunden

des *Disque Vert* unter dem Patronat Jules Romains einen Brüsseler *Jazzband*, René Bizet bereichert das poetische Museum der *N. R. F.* um ein *Saxophone* und die *Revue de Paris* veröffentlicht ein „*Jazz*" betiteltes Sonett Pierre de Régniers:

Le Saxophone est une chèvre suraiguë,
La flute est un cabri qui saute sur un toit,
Le piano est une chose continue,
Le tambour rebondit et je danse avec toi.
— — — — — — — — — — — — — —
Nous sommes transpercés par les sons du trombone.

(Das Saxophon gleicht einer wilden Ziege,
Die Flöte einem jugendüppigen Tier,
Die Stetigkeit ziemt einzig dem Klavier,
Die Trommel — komm', daß ich im Tanz mich wiege.
— — — — — — — — — — — — — —
Durchbohrt sind wir vom Klange der Posaune.)

Das ist die Generation des 20. Jahrhunderts, die vor Wagner den Hut zieht und zum dancing hastet: so sieht der Held in Jean Guermonprez' *Surimpressions* aus, der bei den Rufen „des saxo, das wie ein Nachtwächterhorn röhrt", an Vigny denkt.

* * *

Diese Kindheitsepoche des europäischen Jazz hat schon ihre Exegeten, ihre Maler und ihre Historiographen gefunden. Es sind bestimmte Projektionen *(Projections ou Après-Minuit à Genève)*, deren feinste Nuancen Albert Cohen in der *N. R. F.* (Oktober 1922) notierte. Die Instrumente des Jazz erwachen hier allmählich zu neuem Leben. Die Violine hat eine scharfe, schamlose Stimme, die aber die Romanze noch nicht verlernt hat. Der Mann des Schlagwerks ist immer noch „derjenige, der den Lärm macht." Er ist wie ein cowboy gekleidet und klopft mit kurzen Schlägen auf ein Brett. Ein andermal wieder drückt er eine Hupe und fährt dann auf seinem Sitz zusammen „in Momenten gesteigerter Raserei, wo die Hölle ihre Pforten öffnet." Die Federkraft der Becken schleudert ihn vom Schemel, und er drischt auf die große Trommel los, mit Schlägen, die fast ihren Bauch durchlöchern und ihr Lust machen, sich zu Tode zu bellen. Darauf beginnt er sich mit der „Megären"-Klapper zu fächeln, die er aber rasch zurücklegt, um sogleich wieder das Triangel zu „kitzeln." Auch ein Banjospieler ist da, der sein Instrument gegen einen Trichter austauschen kann, mit dem er das Gebrüll eines von Heimweh befallenen Ochsen nachahmt, und ein Posaunenbläser, der das „klagende Tierstimmenkonzert einer Menagerie veranschaulicht." Das ist der unzüchtige Jazz, der, wenn er plötzlich aussetzt, einer „launenhaften Geliebten" ähnelt, die mitten in der Ekstase versagt. Und was er vorzaubert? — „Schellen an Schlitten, die zur Hochzeit fahren, das Rattern der Rolls-Royce .... Glocken von Kühen, die im Rhythmus schwerfälliger Maurerkellenschläge ihr Kalb belecken, Kriegstrommeln vom Zambesi, Hämmer und Sägen aus Militärwerkstätten, die in nächtlichen Straßen weinen, zersprungen in Glut und Blut .... zerspellte Zedern, geborstene Berge, zerstreute Nationen, tolle Tänze auf Schutthaufen."

Eine neue Romantik ersteht. Es ist nicht mehr jene der armseligen Geiger, noch die der Elfenbeintasten für Kinder am Flügel oder der Sängerinnen, die Stücke ihrer Seele wie lyrische Postillons zum kaschierten Himmel schleudern.

Und schon ist dieser literarische Jazz wieder auf dem Abstieg begriffen. Bevor er verschwindet, meldet sich noch Léon Werth im Namen der Tänzer *(Danses, Danseurs, Dancings)* zu Worte: „Der Jazz ist keineswegs Beweisgrund oder Lehre, der Jazz ist Rhythmus und Geräusch." Flüchtige Skizze: „Das Negerorchester spielt einen Fox. Sie singen, und ein kaum wahrnehmbarer, gedämpfter Trommelschlag markiert das Zeitmaß. Tango: die Musiker intonieren eine schwelgende, liturgische Melodie zur ruckweisen Abwicklung des Marsches. Abgedrehte Lichter. Fast könnte man sagen: ein Kabarett von Klondyke im Kino. Die Tänzer bewegen sich wie müde Mörder." Die literarische Entwicklung macht der psychologischen Analyse Platz: „Bei den Tanztees scheint das Publikum die Musik wie eine Mahlzeit zu verzehren. Der Jazz sei noch so vollkommen und gebieterisch, er bedeutet doch keine absolute Gewalt. Jedes Paar folgt ihm individuell. Die Musik wirkt nicht wie ein Sturmwind, der alles fortreißt und biegt, im Raume herrscht eine reinliche Ordnung, die dem Auge wohltut. „Der Zuhörer gewöhnt sich daran, die Individualität des Jazz zu unterscheiden, je nachdem er im Washington, im Moulin-Rouge, in der Salle Wagram oder bei Bullier ist; und nirgends fühlt er sich wohler als bei Robinson, wo das Orchester sich keineswegs zu Subtilitäten des Tam-Tam und zu Negertanzakrobatik versteigt. Doch spielt es streng im Takt. Es gibt in Paris Orchester, die gleichsam im Schlafe den Rhythmus finden. Da ist auch eines, das über einen soliden, ehrlichen Rhythmus gebietet, der niemals gebrochen, niemals zerrissen wird."

* * *

Nach der „Fauna" des Jazz und seiner Abarten haben wir endlich die „reine Dynamik", die nach Mac Orlan *(Aux Lumières de Paris)* eine Stahlgießerei in Bewegung setzen könnte. Der Jazz bildet den Mittelpunkt der zeitgenössischen Turbulenz: er vermischt sich mit den Lichtern der music-halls und „nochmals, wir finden in unserem Gefühlsleben, das viel zu sehr aufgepeitscht ist, um uns nach klassischem Geschmack wählen zu lassen, den *Some Sunny Day*, den *Wawash Blues* und alle Tänze wieder, die dem fruchtbaren Boden Floridas entsprossen und nun in den dancings des alten Europa, wo die Jazz-bands magnetisch summen und sausen, zur Reife gelangen." Mac Orlan hat ganz richtig gesehen, daß der Rhythmus des geistigen Genießens heute auf die Gasse hinabgestiegen ist und daß sich der Jazz als Motor unserer Wünsche in unser Empfindungs- und unser ganzes öffentliches Leben eindrängt. „Wenn man die Zusammensetzung eines Jazz-band-Orchesters mit ein wenig Aufmerksamkeit betrachtet, findet man, daß es eigentlich der Mehrzahl von uns gefallen müßte, schon darum, weil unser Motor müde wird und wir dann unsere Akkumulatoren in gewissem Sinne frisch zu laden genötigt sind... Der Jazz schreitet mit der Geschwindigkeit des Blutes in unseren Arterien, jener Geschwindigkeit, die es am Ende des Tages erlangt hat. Beim ersten Mal glaubt man eine komische und sentimentale Musik zu hören, weil sie Instrumente ausführen, die von feinnervigen Künstlern grotesk behandelt werden. Die Banjos geben den Rhythmus an, einen Rhythmus, wie

ihn die Luftmaschinen aufweisen, die uns die leidige Not geboren. Ein rührseliges Instrument stickt die zarte Arabeske einer Melodie aus, die nach Bedarf kompliziert oder einfach ist, aus der indes die „Pausbackigkeit" endgültig verbannt scheint. Wenn der Gesang des Paulus ein rotes Beinkleid in den Wald von Meudon zauberte, singen die famosen Foxtrotts, *Chicago, Bébé, Swet one* etc. die Gegenwart der schlanken, biegsamen Mädchen, der Zierden weitverzweigter Handelsfirmen, die, mit Aktenbündeln beladen, in funkelnde Aufzüge steigen."

Den gleichen Anreiz, den einst die Schalmeien den Schäfern Virgils in Sonne und Wind boten, finden wir unter den Bogenlampen und Ventilatoren. Die Instrumente des Jazz sind unsere Schilfrohrpfeifen, und was bedeuten die Jahrhunderte zwischen Whiteman und den Eklogen angesichts der ewigen Energie des Rhythmus? Umsonst wird man dem Jazz das Ohr verschließen. Er ist Leben, Kunst, Klangrausch, Lärmorgie. Die tierische Freude an gepaarten Bewegungen ist er, die Melancholie der Leidenschaften. Ja, er ist unser Heute.

Aus dem Französischen von *Dr. Viktor Joss.*

WIHTEMANS JAZZORCHESTER IN PARIS

VON Dr. ERICH STEINHARD

Dieser „Jazzkönig" gilt als Weltsensation. Auf ihrer von enormen Beifallsstürmen begleiteten Europareise berührten die Musiker mit ihrem Meister (das Wort Trainer fällt mir ein) Paris, wo man sie in der „Music-Hall" der Champs Elysées bewundern konnte. Der Amerikaner Whiteman hat sich mit Ruhm bedeckt, weil er den Jazz orchester- und konzertsaalfähig machte, ob mit rein künstlerischen Mitteln, ist aus dem Folgenden zu ersehen. Hier zwischen Kunst und Halbkunst die Grenze zu ziehen, ist für eine normale Zuhörerschaft scheinbar nicht leicht.

Auf dem Podium sitzen dreißig Leute, die etwa sechzig Instrumente zu spielen vermögen. Lauter Virtuosen. Aber Varietévirtuosen, Jongleure. Man sieht zwei Klaviere, die mit Celesta abwechseln, eine Familie von 4 Saxophonen, die alle Stimmlagen vertreten und mit den gebräuchlichen Holzblasinstrumenten tauschen können, dann 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, 1 Tuba, 1 Helikon, 1 Sarrusophon und ein Sousaphon; dieses Bläserkorps ist mit Schlagzeug, Pauken, Trommeln und Glocken Zentrum des Orchesters; daneben sind, im Klang verschwindend, 3 Geigen, 1 Bratsche, 2 Celli, 1 Baßgeige, 1 Guitarre, 1 Banjo kaum zu hören.

Bluff, dies der erste Eindruck — Drill, Zirkus, Hexerei. Und die Künstler sind Automaten, die wirklich unerhört funktionieren. Und doch, es ist mehr als ein Funktionieren, denn sie rasen, toben wie die Wilden auf ihren Instrumenten, sie reißen mit, sie blenden, allerdings ohne zu entflammen. Aber die Kunst der freien Improvisation während des Orchesterspiels und die Überraschung des vollkommenen Zusammenbleibens (trotzdem) bei straffster Präzision läßt Bewunderung aufkommen. Das Orcheter spielt das ganze lange Programm auswendig, es ist gezwungen, dies zu tun: denn es musiziert oft im Finstern, z. B. bei sentimentalen Stellen, wo die Lampen verlöschen oder im Blendlicht von Scheinwerfern, wenn bestimmte melodieführende Teile des

Orchesters weiß oder farbig beleuchtet werden. Für besonders geschmackvoll halten es die Amerikaner, im schwarzen Schall-Loch eines Blechblasinstrumentes bunte Lichtkegel spielen zu lassen. Indes der Solist übrigens bestrahlt wird. Da gibts einen Banjospieler, der mit wahnsinnigen Gebärden sein Instrument boxt, zwickt und förmlich zerfleischt; einen Koloraturvirtuosen auf der gestopften Trompete, ein mit geradezu sphärenhafter Grazie blasendes Posaunentrio, bei dessen Glissandi die Gedärme der Zuhörerschaft zu vibrieren beginnen, die affenartige Behendigkeit zweier Pianisten, ein Sarusophon, das das Radio nachahmt und einen Geiger, der sein Instrument gefühlvoll am Rücken spielt.

Und der Dirigent? „Jazzkönig" Whiteman wirkt schon „an sich" mit seiner korpulenten, eigentlich feist-komischen Figur und mit den ewig zwinkernden Schweinsäuglein. Er dirigiert meist mit den Schultern (Hände an der Hosennaht), mit dem Bauch oder mit dem Fuß oder mit dem Zeigefinger, den er am Bein in die Höhe dreht, oder er schlägt den Takt auf die Oberschenkel oder tanzt oder grinst bloß und schaut zu — auf jeden Fall applaudiert und schreit Whiteman nachher so kräftig wie das Pariser Publikum, das sich gar nicht fassen kann.

Das Grotesk-Lustige in der Jazztanzmusik, die Instrumentation, die burleske Wiedergabe der Musik nebst der virtuosen Bewältigung der Materie sind bemerkenswerte Dinge. Die Tänze sind übrigens gut, ja ausgezeichnet. Es ist amerikanischer Humor dabei von unwiderstehlicher Drastik, wie wir ihn von den Filmen her kennen. Aber die ernsten Originalkompositionen für Jazz, um derentwillen das Orchester gegründet wurde, zeigen durchwegs einen üblen, sentimentalen Geschmack, und gerade die Stücke, auf die die amerikanischen Musiker stolz zu sein scheinen: Der „Mississippi" von Grophé und die „Rhapsodie in Blau" von Gershwin sind in Gehalt, Geist und Form indiskutabler Kitsch (mit und ohne Lichtreflektoren). Die echte volkstümliche Jazzmusik wird trotz der bissigen Definition als „Affengeplärr und Dschungelgegrunz" weiterblühen und kann mit ihrer Frische für die oft noch griesgrämige theoretisierend-philosophierende Musik Europas vielleicht einflußreich werden.

JAZZ-INDUSTRIE

VON ARTUR IGER

Wäre vor fünfzehn Jahren jemand aufgestanden und hätte der staunenden Menschheit verkündet, in Deutschland wird man Anno 1926 auch in der guten und besten Gesellschaft nach einer dem Negergeschmack abgelauschten Musik Onkel Sams tanzen, er wäre sicherlich für verrückt erklärt worden. Galt doch damals als das populärste die *Schrammel-Musik*, während in den Salons, in vornehmen öffentlichen Tanzstätten das gute Streichorchester in Pariser Besetzung oder die hochwertige Wiener Kapelle herrschte. Als Spezialität war auch gern gesehen die ungarische Kapelle, die durch das Cymbal eine eigenartig reizvolle Note erhielt. Aber mit Ausnahme der Schrammeln, die das Bandonion in Deutschland konzertfähig gemacht hatten, waren alle Tanzkapellen mit den bei uns

Zeitschrift für Instrumentenbau, Leipzig 1926.

Heimatrecht besitzenden Streich- und Blasinstrumenten besetzt. Wer dachte da an Banjo und Ukelele, an Handrasseln und singende Säge? Es soll hier nicht den tieferen Gründen der Wandlung des musikalischen Geschmacks der großen Masse, besonders der musikalischen Einstellung der tanzlustigen Jugend, nachgegangen werden. Nur sei mir zu sagen verstattet, daß die Betonung und Verherrliuchng des *Rhythmus*, die ein Charakteristikum unserer Zeit geworden ist, auch in der musikalischen Betätigung seine Auswirkung findet. Wer die Tagesliteratur aufmerksam verfolgt, der wird beobachten, daß das Wort „Rhythmus" viel öfter Anwendung findet, als in früheren Zeiten. Die Großstadt hebt die Gewaltigkeit ihres Rhythmus hervor, und das Turnen von Anno dazumal wurde vielfach durch die mit Musik begleiteten „rhythmischen Bewegungen" verdrängt.

Nun muß ja jedes Tonwerk einen gewissen Rhythmus, einen Wechsel von forte und piano, von „langsam" und „schnell" haben, insbesondere auch jede Tanzkompostion. Aber der „Jazz-Song" und das Jazz-Instrument kommen eben dem Streben der Neuzeit nach stärkerer Betonung des Rhythmischen entgegen. Beim Idealtanz der „guten alten Zeit", dem *Walzer*, konnten sich die Tänzer „wiegen", während der moderne Tanz rhythmisch packen soll. Daher kommt es auch, daß beim Jazz-Orchester die *Schlagzeuge* eine „ausschlag"-gebende Rolle spielen.

Nachdem nun einmal bei einem großen Teil weiter Bevölkerungsschichten Amerikas und fast aller europäischen Staaten diese Geschmackswandlung eingetreten ist, lohnt es sich wohl, sich mit der Frage zu beschäftigen, welche Stellung die deutsche Instrumenten-Industrie in der Fabrikation von Jazz-Instrumenten einnimmt. Dabei sei zuvörderst darauf hingewiesen, daß in Amerika nicht nur aus der Fabrikation von Jazz-Instrumenten, sondern auch aus der *Herstellung von Jazz-Tanz-Liedern*, den sogenannten Songs, eine neue Industrie entstanden ist. Der gute *Jazz-Song* wird schnell populär. Er taucht auf wie ein Meteor, verschwindet aber dann auch wieder ebenso schnell. Man singt und tanzt ihn sich bald über, und an seine Stelle tritt dann der neueste Song.

Die Folge dieses Massen*bedarfs* ist dann auch eine Massen*fabrikation*. Wenn man hört, daß im Zentrum der Jazz-Song-Fabrikation, in New York, *wöchentlich sechshundert neue Songs* produziert werden, was einer Jahresproduktion von 31.000 Songs, entspricht, dann kann man es verstehen, daß dieser Massenbetrieb musikalischer Erzeugung auch durch kaufmännische Organisation geregelt werden muß. Der Herr Komponist und Jazzsong-Erfinder ist dann nicht mehr freier Künstler, sondern festbesoldeter Arbeitsmensch, der sein bestimmtes Quantum Tagesarbeit im Dienste des großen Verlagsunternehmens zu leisten hat. Und wie es auch in jedem andern Fabrikationszweig tüchtige und weniger tüchtige Arbeiter gibt, so gibt's auch hier Spreu und Weizen. Und unter dem Weizen befinden sich auch „Kanonen". Eine solche Kanone kommt auf einen Arbeitsverdienst von 200.000 bis 500.000 Mark pro Jahr, während das Durchschnittseinkommen „nur" 80.000 Mark beträgt.

Man sieht, es ist ein ganz lohnendes Geschäft, in Amerika Jazzvertoner zu sein, ähnlich wie ja auch die Dirigenten der Jazzband „Geld machen". Ob die Fabrikanten der Jazzbands goldene Lorbeeren von ähnlicher Größe ernten, scheint uns zumindest zweifelhaft, aber das eine

ist sicher, daß in der gegenwärtigen Zeit auch ihr Handwerk „goldenen Boden" hat. Sie sind fast alle vollauf, zum Teil sogar überbeschäftigt. Kein Wunder, wenn man bedenkt, daß sie nicht nur den ins Riesenhafte gestiegenen Inlands-, sondern auch den großen europäischen Bedarf decken sollen. Auch Deutschland ist dabei noch stark beteiligt. Es bezieht einen großen Teil seines Bedarfs an Jazzinstrumenten aus dem Ausland, besonders aus Amerika und England. Es kommen da lebhafte Klagen und Vorwürfe aus den Kreisen deutscher Fabrikanten; Vorwürfe, die besonders an die Adresse der deutschen Musiker gerichtet sind, und die auch nach den Bekundungen prominenter Fachmänner durchaus nicht unberechtigt erscheinen. Der „Auslandsfimmel" scheint dabei eine betrübende Rolle zu spielen. Denn man wirft den Herren „Geräuscherzeugern" vor, daß sie dem Auslandserzeugnis auch dann den Vorzug geben, wenn es teurer und in der Qualität nicht besser ist, als das deutsche Fabrikat gleicher Art.

Was an Instrumenten in einer modernen Jazzband gebraucht wird, wird heute von deutschen Fabrikanten in mindestens gleicher, z. T. sogar besserer Qualität hergestellt als im Ausland. Vom kompletten Schlagzeug an bis herunter zur deutschen Handrassel wird alles in den Zentren unserer Industrie, besonders in Klingenthal und Thüringen, gefertigt.*) Der Spielarten sind ja beim Jazzinstrument sehr viele. Das Saxophon z. B., das nach französischem System gebaut ist, ist in den verschiedensten Variationen zu haben, so daß dem Sondergeschmack jedes Musikers Rechnung getragen wird. Neben dem Banjo läuft die bescheidene Ukelele einher, die bei *Hans Rölz* in Klingenthal vom einfach gelbbraun lackierten Korpus an bis zur feinsten Ausführung in Mahagoni fabriziert wird. Selbst ein so bescheidenes Instrumentchen wie die *Kastagnette* ist in sieben verschiedenen Ausführungen (in Pferdeholz, Grenadill und Birnbaum) zu haben, wie auch an vielen Arten kleinerer Geräuschmaschinen, wie Hupen, Tierstimmen, Kuhglocken usw., kein Mangel ist.

Von größeren Instrumenten sei noch die *Jazzposaune*, die *Jazztrompete* mit drei Perinetventilen und Stimmung und die *Jazzflöte* erwähnt. Die Abweichungen des Klangcharakters all dieser Jazzinstrumente laufen ja letzten Endes nicht nur auf *Tonverstärkung*, sondern auf *Tonveränderung* hinaus. Darum hat man auch vielfach versucht, Geigen zu konstruieren, die diesem Verlangen nach Lautverstärkung und Toncharakterveränderung gerecht werden. So entstanden die Violinen mit Schalltrichter, u. a. die *Tiebelvioline*. Sie besteht aus einem Violinenhals, der mit einer Membrane nebst Schalltrichter verbunden ist. Etwas Ähnliches ist der „*Zupfstock*", der einseitig ist, und wie ein Cello gespielt wird. Als beste Lösung des Problems einer Jazzbandvioline muß das von *Hans Rölz* fabrizierte *Violophon* bezeichnet werden. Bei diesem brauchbaren Instrument ist im Innern eine Schalldose eingebaut, von der eine Schallröhre ihren Ausgang nimmt, die in einen großen Schalltrichter mündet. Durch diese eigenartige Konstruktion wird sowohl die Tonstärke als der Klangcharakter erheblich beeinflußt. Eine Belästigung des spielenden Künstlers durch den Trichter tritt nicht ein, denn der Trichter ruht

*) Ebenso berühmt sind auch die Instrumente aus dem Fabriken in Westböhmen. *(Die Red.)*

direkt auf den Schultern des Musikers, der das Instrument kaum zu halten braucht. Sein Ton ist ähnlich dem des Saxophons, doch sind natürlich feine klangliche Unterschiede vorhanden, die dem auf Jazzmusik Eingestellten nicht entgehen werden.

Gelegentlich der Rundfrage in einer führenden Berliner Zeitung wurde die Frage lebhaft zur Diskussion gestellt, ob das *Saxophon* dauernde Bedeutung haben oder nur eine Modesache bleiben wird. Die Mehrzahl der Stimmen, unter denen sich auch solche von Fachleuten, Musikern, Musikpädagogen usw. befanden, ging dahin, daß das Saxophon durchaus nicht als Modesache zu betrachten sei, daß es vielmehr als musikalisches Ausdrucksmittel des Zeitgeschmacks dauernder Einführung sicher sein könne.

Dasselbe kann man auch von der Jazzmusik und vom Jazzinstrument im allgemeinen sagen.

JAZZ-MOSAIK

Vergessen wir nicht, daß die Tanzmusik stets das formschöpferische Element in der Musik gewesen ist: Die Couranten, Gavotten, Menuette, Rondos schließlich entstanden daraus die Suiten; die Sonaten und Symphonien sind alle rein tänzerischen Ursprungs. Wahrscheinlich wird sich auch aus dem Jazz eine neue Form kristallisieren, wie z. B. bei Mozart aus dem Menuett.

Jaap Kool.

Die zahlreichen Versuche hysterischer Kunstgewerblerinnen, aus ihrem Körper ein bewegtes Tapetenmuster zu machen, gehen im Grunde darauf zurück, daß er zu nichts Besserem taugt. Die Flucht des Tanzes vor der Musik und sein Rückzug auf die dürftige rhythmische Untermalung ist eine Flucht vor der Sinnlichkeit des musikalischen Klanges und erklärt und richtet sich daraus von selbst. . . . Der Gesellschaftstanz ist die unschätzbare Möglichkeit des unkünstlerischen Menschen, über sich hinauszukommen und einen Hauch des Geistes zu spüren. Die Tanzwut der Gegenwart spricht sehr für diese Deutung.

Ernst Křenek.

Die vergangenen Epochen haben das Kontrapunktische und Harmonische bis zu gewissen Grenzen entwickelt und verfeinert. Es kommt jetzt eine Zeit, in der der Musik diejenigen Werte eingegliedert werden, die aus einer Entwicklung der rhythmischen Kräfte herzuleiten sind. Dieser Weg wird uns zunächst die Klarheit und Schlichtheit geben, die der Musik nottut.

Felix Petyrek.

Schön, wir haben bisher viel Musik gehabt, die uns mit Recht oder Unrecht zu Tränen rührte; lassen wir uns einmal eine Musik gefallen, die uns zum Lachen reizt . . .

A. Baresel.

Das Arbeiten hat unser Volk gelernt wie kein zweites; aber im Genießen war es ungeschickt und roh. Es gehört mit zu den größten Aufgaben der neuen Zeit: neben der Arbeit das Volk auch den rechten Genuß zu lehren.

E. J. Müller.

Mag der Walzer sterben, oder mag er wieder auferstehen, es ist eigentlich nebensächlich; es bringt jede Zeit ihre Tänze hervor. Und wie es mit allen Tänzen geht, so wird es auch mit den heutigen gehen. Wer Cervantes gelesen hat, hat erfahren, daß die Sarabande, dieser langsame feierliche Tanz, in ihrer Jugend sehr leidenschaftlich und wild war. Der Walzer hat lange Zeit

gebraucht, bis er endlich salon- und sogar hoffähig war. Mit den heutigen Tänzen wird es genau so gehen, mit ihrer Musik ebenso. Übrigens wollen wir nicht vergessen, daß Tänze in der Zeit ihrer Dekadenz schlimmer sind als der ungebärdige Most der neuen Tänze. Man kann auch in den Formen des Walzers ganz minderwertige, kranke Musik aussprechen, wie man umgekehrt auch im Onestep- und Tangorhythmus anständige Musik schreiben kann. Und wenn heute der Dreiviertel-Takt weniger beliebt ist als der zweiteilige, was ist da Schlimmes dabei? E. J. Müller.

(„*Musik im Leben*" *II/10*)

JAZZBÜCHER UND NOTEN.

ALFRED BARESEL: DAS JAZZ-BUCH. *Anleitung zum Spielen, Improvisieren und Komponieren moderner Tanzstücke* mit besonderer Berücksichtigung des Klaviers *4. Auflage*, J. H. Zimmermann, Leipzig.

Ein Buch für moderne Musikanten und für künftige Musikhistoriker. Zum erstenmal werden hier in volkstümlicher Weise die Technik des Jazz (Takt, Tempo, Melodik, Metrik), die rhythmischen Verschiebungen, die Chromatik, die Mittelstimmen und die harmonischen Wendungen didaktisch und im Notenbild aufgezeigt. Zur neuen Tanzform werden die Übergänge, Schlüsse und Breaks stilistisch erklärt und durch musikalische Beispiele illustriert. Praktische Gedanken und temperamentvolle Verteidigungen beleben das enthusiastisch geschriebene Büchlein, in dem auch die neue-alte Kunst der Tanz-Improvisation gelehrt wird. Gibt es ein Bedürfnis nach solcher Literatur? Antwort: Die Schrift erlebte im Jahre 1926 *vier* Auflagen.

O. A. EVANS: JAZZ-ETUDE *für Klavier*. J. H. Zimmermann, Leipzig. Eine Reihe von technischen, insbesondere rhythmischen Eigentümlichkeiten des Jazz sind hier leicht erlernbar.

N. FEDOROW: SCHULE FÜR SAXOPHON. Neubearbeitung von A. Baresel. J. H. Zimmermann, Leipzig. Ein umfangreiches Werk, das in die Spielart des Instrumentes auf die gründlichste Art und methodisch einführt. Die ersten namhaften Komponisten, die es in der Kunstmusik verwendet haben, waren *A. Thomas, R. Strauß, E. Erdmann*, dann *J. Strawinsky* und *D. Milhaud*.

St.

B. BERNARDS: 125 ÜBUNGEN ALS TÄGLICHE STUDIEN FÜR SAXOPHON. Verlag dtto.

VARIA.

„LE JAZZ", das erste Buch über dieses Thema in Frankreich, soll zu Weihnachten in der Sammlung *La Musique Moderne* bei Claude Aveline erscheinen. Unser Artikel „Romantik des Jazz" ist ein Kapitel aus dieser Schrift, das uns von den Autoren zur Verfügung gestellt wurde. Die von André Coeuroy (Paris) geleitete Kollektion umfaßt außerdem folgende Bände, die die erste Reihe bilden: *R. Honegger* von André George, „*Etudes*" von Darius Milhaud, „*Pelléas*" von R. Jardillier, *Musique et Poésie* von A. Suarès und *Strawinski* von B. de Schloezer.

FÜNF KONZERTANTE JAZZ-ETUDEN FÜR KLAVIER über das bekannte Stück „Kitten on the keys" von Jez Confrey gibt demnächst Erwin *Schulhoff* heraus.

DAS PRAGER ZIKAQUARTETT, das dreißig Konzerte in *Spanien* absolvierte, wurde für weitere fünfzehn Abende verpflichtet. Die Vereinigung spielt hernach in *Gibraltar*, in *Nordafrika*, im Dezember in *Deutschland*, im Feber und März in *England* und *Jugoslawien*.

EIN KONSERVATORIUM FÜR MUSIKHÖRENDE". Für die Ausbildung der aktiven Künstler wird seit langem gesorgt. Wer aber bildet die

„passiven?" Die Schulung, deren der „nur" *Kunstgenießende* bedarf, ist auch in der Musik sehr notwendig. Um dem Mangel an geeigneten Bildungsstätten gerade für solche „passive" Musiker abzuhelfen, hat das unter Leitung von Bernhard *Sekles* stehende Hochsche Konservatorium in Frankfurt jetzt eine Abteilung geschaffen, die sich „Konservatorium für Musikhörende" nennt. Die Unterrichtsfächer erstrecken sich auf Einführung in die musikalischen Satzarten und in die Musikästhetik, Musikgeschichte mit praktischer Vorführung von Werken der verschiedenen Epochen, Formenlehre, ebenfalls mit musikalischen Erläuterungen, Chorgesang und schließlich Vorspielen am Klavier.

LUDWIG WEBERS KAMMERSPIEL „CHRISTGEBURT" wird u. a. in Dresden, Frankfurt, Stuttgart und Basel gegeben.

CHERUBINIS „DON PISTACCIO gelangt in der Bearbeitung von H. *Tessmer* an der Dresdener Staatsoper zur Uraufführung.

URAUFFÜHRUNGEN: B. *Schuster:* „Jungbrunnen" (Karlsruhe); *Weill:* „Royal Palace" (Berlin); *Křenek:* „Jonny spielt auf" (Leipzig); *Tscherepnin:* „Ol-Ol" (Köln); *Janáček:* „Sache Makropulos" (Brünn); *Klenan:* „Lästerschule" (Frankfurt; *Křenek;* „Mammon" (München); *d'Albert:* „Golem" (Frankfurt).

PREMIÈREN: Manfred *Gurlitt:* „Wozzeck" (Mainz); *Zemlinsky:* „Zwerg" (Berlin); Ernst *Křenek::* „Orpheus" (Kassel); *Petyrek:* „Arme Mutter und der Tod" (Brünn).

FELIX PETYREK, dem bekannten deutsch-mährischen Komponisten, wurde die Meisterklasse für Komposition an der *Hochschule für Musik in Athen* übertragen.

DER WIENER MÄNNERGESANGVEREIN singt Anfang Dezember zu Gunsten der Deutschen Musikakademie in Prag. In der Vortragsfolge sind Stücke, mit deren Reproduktion die Sängerschaft sich europäischen Ruf errungen hat.

DAS KARLSBADER KONZERTORCHESTER brachte unter Kapellmeister Bruno *Pleier* u. a. nachstehende interessante Erstaufführungen:

HONNEGGER: „Pacific", symph. Dichtung; GUILMANT: I. Symphonie für Orgel; SUK JOS.:Serenade Es-Dur für Streichorchester; ERTEL PAUL: Eine nächtliche Heerschau, symph. Dichtung; LHOTKA FR.: Jugoslavenski Capriccio; STRAWINSKY: „Feuervogel;" SIBELIUS: „Finnlandia" Symph. Dichtung; SIROLA B.: „Otmica" Rhapsodie. Weiters gelangten bei den Symphoniekonzerten u. a. zur Aufführung: SAINT SAENS: Symphonie Nr. III C-moll; ENESCO C.: Poem roumain Op. I; Rhapsodie roumaine Nr. I. u. II.

VON K. B. JIRÁK erscheint ein *Divertimento* op. 28 für Geige, Viola und Klavier und eine *Klaviersonate* op. 30 in der Universal-Edition in Wien, eine *Sonate* für Viola und Klavier op. 26 bei Simrock in Berlin.

BEETHOVEN-ZENTENARFEIER UND INTERNATIONALER MUSIKHISTORISCHER KONGRESS, *Wien* 26.—31. März 1927.

BEETHOVENJAHR. Der Berliner Wettbewerb um Errichtung eines Beethovendenkmals ist ergebnislos verlaufen. 24 000 Mark sind für die abgelehnten Entwürfe gezahlt worden. Wäre es da nicht besser zur Ehrung Beethovens eine *Armenstiftung für notleidende Musiker* auszuschreiben?

EIN ERNEUERTER BEETHOVENTEXT. Beethovens „Ruinen *von Athen*", die bekanntlich zur Eröffnung des Budapester Theaters im Jahre 1812 komponiert wurden und infolge der rein lokalen Bindung des Textes außerhalb Ungarns so gut wie unaufführbar waren, sind von *Johannes Urzidil* mit einem neuen Text versehen worden. Der neue Text, der vom Kotzebue'schen Original ausgeht, aber die Handlung verallgemeinert, ermöglicht die Aufführbarkeit des in seiner Gänze wenig bekannten Werkes zu jeder Zeit und an jedem Orte und erleichtert sie durch ein neues konzertmäßiges Arrangement. Das Werk ist in dieser Neufassung in der *Universaledition* erschienen.

INLAND- UND AUSLANDSBERICHTE DES „AUFTAKT" im nächsten Heft.

RUDOLF WEINMANN, der aus Prag stammende hochbegabte Violinvirtuose, der auch als Organisator einen bekannten Namen hatte — er war zuletzt Direktor des Brahms-Konservatoriums in Düsseldorf — ist dahingeschieden.

DEUTSCHE THEATERAUSSTELLUNG IN MAGDEBURG 1927. Von Mai bis September nächsten Jahres findet die „Deutsche Theateraussetllung Magdeburg 1927" statt. Die Ausstellung wird in einer historischen Einführungsabteilung Dokumente aus der Geschichte des deutschen Theaters vom Mittelalter bis zur Gegenwart umfassen. Ferner wird in einer Kulturabteilung Material über die kulturellen und sozialen Einrichtungen, Theaterstatistik, Unterrichtswesen, Kritik und Zensur gesammelt sein. Eine besondere Gruppe wird Originalmanuskripte dramatischer und musikalischer Werke, Kostüm- und Maskenbilder, Szenenmodelle, Regiebücher u. dergl. umfassen. Eine Industrie- und Gewerbeabteilung soll über die Innen- und Außenarchitektur des Theaters und die mit den technischen Seiten des Theaterbetriebes zusammenhängenden industriellen Produktionen informieren. Angegliedert werden ferner Ausstellungen betr. „Theater und Film," „Theater und Rundfunk," „Theater und Lautforschung."

Zur Vorbereitung und als Auftakt erscheint bereits seit kurzem eine besondere Zeitschrift, „Die vierte Wand," die den Komplex Theater in Aufsätzen aus der Feder hervorragendster Sachkenner nach allen Richtungen hin beleuchtet.

VARIATIONEN FÜR KAMMERORCHESTER von Erich *Wachtel* werden von Prof. Hermann *Schmeidel* in Frankfurt a. M. aufgeführt.

DER ÄLTESTE FLÜGEL IN JAPAN. Als das Tor-Hotel in Kobe, eines der größten Hotels Japans, sich kürzlich für sein Musikzimmer als erste Garnitur einen *August Förster-Flügel* zulegte, bemerkte der Generalvertreter der Firma August Förster: Wenn dies der jüngste Flügel Ihrer Marke im Lande ist, so muß ich Ihnen sagen, daß der älteste Konzertflügel in Japan ebenfalls ein August Förster-Flügel war oder vielmehr ist, denn er lebt immer noch und ist jetzt im Besitze der Y. M. C. A., in deren Gesellschaftssaal er auf dem Podium steht und noch fast täglich benützt wird. Es ist zwar kein Konzertfiügel heutiger Ausmaße, sondern ein Salonflügel, den alle Künstler, welche es zur damaligen Zeit überhaupt wagen durften, im Lande der aufgehenden Sonne zu konzertieren, ohne Ausnahme spielten, aber dieser Flügel war der einzigste, der als Konzertflügel in Frage kam und ihnen zur Verfügung stand. Trotz seiner bewegten Lebensgeschichte und zeitweise recht unsanften Behandlung — er ist sogar schon vom Podium gepurzelt — lebt er aber noch und ist sogar recht gesund. Da der Flügel verstellbare Messingkapseln hatte, und die Hämmer nicht einmal durchgespielt waren, war eine Revision des instrumentalen Teiles — Regulierung und Intonierung — verhältnismäßig leicht vorzunehmen, wodurch der Flügel wieder eine ganze Reihe von Jahren erhalten bleiben wird. 6723

DER 6. JAHRGANG DES „AUFTAKT" schließt mit einer vor Weihnachten erscheinenden Nummer 11—12.

DER 7. JAHRGANG DES „AUFTAKT" wird im Januar 1927 mit einem reichhaltigen Heft eröffnet.

Redaktionsschluss für dieses Heft 18. Novemcer.
Redaktionsschluss für Nr. 11-12 10. Dezember.

Wir kaufen „Auftakt"
„Heft 3 des 1. Jahrganges" zurück.
Anträge an die Verwaltung.

DER AUFTAKT

MUSIKBLÄTTER FÜR DIE TSCHECHOSLOWAKISCHE REPUBLIK
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VI. JAHRGANG 1926. HEFT 11-12.

DIE MATERIE IN DER NEUEN MUSIK

VON Dr. HEINRICH KNÖDT, WIEN

Eine äußerst mühsame Kärrnerarbeit wurde in allen großen Musikstätten Europas geleistet. Gleichwohl hat es den Anschein, als ob sich die deutschen Musikmetropolen durch unermüdliche Sammel- und Werbetätigkeit zu Brennpunkten herausgebildet hätten, die nun ihre Strahlen in die Welt hinaussenden.

Unwillkürlich drängt sich eine Parallele mit der für die musikalische Entwicklung äußerst bedeutsamen Zeit von 1600 auf, als eine Reihe bedeutender Musiker und hochgebildeter Liebhaber die Grundlinien einer neuen Kunst, damals wie heute gleichsam in dr Luft liegend, festzusetzen unternahmen. Die Begleiterscheinungen, unter denen sich diese Umwälzung vollzog, sich vielleicht mit Naturnotwendigkeit vollziehen mußte: Folgerichtigkeit bis zur äußersten Hartnäckigkeit, Unduldsamkeit, Fanatismus für die allein seligmachende Lehre und stete Kampfbereitschaft sind auch heute die gleichen. Wesentliche Unterschiede sind in der Materie zu suchen, der die Kampfansage seinerzeit gegolten hat und gegenwärtig gilt. Den Ausgangspunkt der Problemstellung bildet heute die *Instrumentalmusik* als das am hervorragendsten vergeistigte, oder zu vergeistigende musikalische Ausdrucksmittel, die sich von einem bereits im Erstarrungsstadium befindlichen Herkommen (es ist dies die gleichsam in Krystallbildung übergegangene Überlieferung der klassischen Musik mit allen ihren nachwirkenden Folgeerscheinungen) losringen will.

Letzten Endes zielt jede künstlerische Umwälzung auf die Gewinnung neuer zeitgemäßer Mittel des Ausdruckes hin. Unsere Zeit führt noch immer Material herbei, Bausteine, aus denen dann die kommenden, großen Gestalter aufbauen werden; überall werden Versuche unternommen, Ansätze zu dem großen Werk sind allerorts festzustellen. Die Hauptbewegung scheint nach der Befreiung der Musik von den Fesseln des *Sprachlich-Gesanglichen* hinzuweisen, was naturgemäß eine vollständige Neubildung der musikalischen Grundelemente in melodisch-harmonischer sowohl, als besonders in rhythmischer Hinsicht zur Folge haben muß. Man rechnet, mißt, klügelt vielfach und verwirft, um neu anzufangen. Zu all diesen Versuchen eignet sich das Klavier im hervorragendsten Maße. Hier wurde Bleibendes in der neuen Kunst bereits geschaffen.

Die Bedeutung des Klaviers als eines, dem modernen Musikempfinden am nächsten stehenden Ausdruckmittels ist stetig in Zunahme begriffen. Das Klavier mit seiner reichen, verhältnismäßig leicht zugänglichen und spielbaren tonlichen Materie kann als eines der ganz wenigen Instrumente, die der Stütze durch andere Klangkörper nicht bedürfen, der zeitgemäßen Forderung nach harmonischer Klangfülle und polyphoner Führung in erschöpfendem Maße gerecht werden.

Die neue Klavierkomposition hat dem Phänomen der Klangfarbe verstärkte Aufmerksamkeit angedeihen lassen, sie lehrt gleichsam auf dem Klavier instrumentieren und hat innerhalb dieses Klangkörpers eine Fülle neuer Farbenwirkungen zu Tage gefördert, die den Vorwurf der Einförmigkeit des Klavierklanges entkräften. In Jahren zähen, willensstarken Ringens mit der kaum bezwinglichen Materie hat sich eine neue Klavierkunst herausgebildet, die heute bereits weit fortgeschritten und gefestigt, als nicht zu umgehender Markstein in der Fortentwicklung der musikalischen Kunst dasteht.

Daß die Entwicklung, vielleicht im Zusammenhang mit den gährenden Ereignissen der letzten Jahre, sprunghaft fortschreitet, kann ebenso festgestellt werden, wie die Tatsache, daß die heute erreichte Entwicklungsstufe in der Musik nur als Ruhepunkt nach den ersehnten Zielen künstlerischen Neugestaltens, Kräfte zu sammeln, zu betrachten ist.

DER WUNDERBARE MANDARIN

Pantomime von BELA BÁRTOK, Uraufführung Köln

Unter heftigen Lärmszenen, die deutlich diesmal nicht von der Galerie, sondern von den Logen ausgingen, hob *Eugen Szenkar*, unser Apostel Prokofieffs und Bártoks, des letzteren „Mandarin" aus der Taufe. Was dem Werke zum Vorwurf gemacht werden kann: der allzukrasse Stoff, könnte seine Veredelung erfahren durch die Gestaltung des Schlusses. Hier haben m. E. Dichter (Melchior Lengyel) und Komponist versagt: Strolche locken durch ihr Mädchen erst einen Lebegreis, dann einen Jüngling, endlich den Mandarin ins Haus. Der erstere wird wegen seines Geizes, der zweite seiner Armut wegen hinausbefördert, den Mandarin beraubt man und will ihn töten. Allein seine unbefriedigte Liebessehnsucht triumphiert über Bettkissen, Dolch und Strick, und erst als die Dirne ihn umarmt und küßt, bluten seine Wunden, stirbt er in ihren Armen. Hier hätten beide Autoren mehr Tiefe geben müssen. So aber bleibt nur die Erinnerung an Greuel und Niedertracht und an eine Rasputinsche Gespensterfigur. Auch die Musik läßt die Geschlossenheit des vorangeschickten Operneinakters „*Herzog Blaubarts Burg*" und ihre Gedämpftheit vermissen und peitscht allein die Nerven, dringt jedoch nicht ans Herz. Tonales und Atonales vermengen sich, und die Orchestrierung ist nicht eben wählerisch (Klavierglissandi, Posaunenquetschtöne, Xylophonorgien u. a. m.). Es fehlt nicht an aufwühlenden Partien, so die Einleitung mit ihrer „Milieuschilderung", aber es fehlt an der Fortentwicklung zu einem erhabenen Schlusse. Es fehlt vor allem die Blutwärme der Diktion, die zwar grell, aber doch abstrakt anmutet und die den Darstellern kaum irgendwelche körperliche Anregungen gibt. Man anerkennt Bártoks Streben, das balladische, greuelhafte Drum und Dran hier wie im Blaubart einer geistigen Einheit dienstbar zu machen: da der Mann als „Erdgeist" mit seinen Schreckenskammern in der eignen Brust, dort die bezwingende Macht unerlöster Liebe. Ist aber Bártok im Blaubart fast akademisch zurückhaltend, bis auf den Orgeleinsatz asketisch im Klanglichen, so treibt er hier zum andern Extrem. Vielleicht wäre dem Werke mehr illusionslose Exotik oder Gespenstigkeit anzuwünschen, wie sie *Hans Strohbach* mit seiner Weiß-Schwarz-Inszenierung glücklich vorahnt. Aber

Bártok (mit den Skizzen zu einem Klavierkonzert beschäftigt), war zur Aufführung selbst erschienen und hatte die letzten Proben gebilligt. Glänzend betreute Szenkar das Orchester, und Frl. Aug, Herr Zeiler, Zehnfennig und Robert boten Ausgezeichnetes. Der Kobold Zufall wollte Ps, daß — Siegfried Wagner der Vorstellung beiwohnte, deren Endergebnis emmerhin das eines künstlerischen Hochachtungserfolges war.

Dr. Hermann Unger.

EIN KURZES LEBEN

Ein Spiel in Zwei Akten, Musik von MANUEL DE FALLA

Deutsche Uraufführung im Reußischen Theater zu Gera.

Der außergewöhnliche Erfolg, der der Marionettenoper „Don Pedros Puppenspiel" von dem Spanier Manuel de Falla beim letzten internationalen Musikfest in Zürich wurde, hat die Aufmerksamkeit auch auf seine anderen Werke gelenkt. Zumal auf sein einziges eigentliches Opernwerk „Ein kurzes Leben", das, obgleich schon vor über 20 Jahren entstanden, bisher in deutscher Zunge noch nicht aufgeführt wurde und in der Übersetzung erst vor noch nicht Jahresfrist bei B. Schotts Söhnen in Mainz erschienen ist (Klavierauszug und Textbuch). Wer etwa jene kostbare Puppengroteske kannte, mußte gespannt sein, wie sich de Falla über 10 Jahre früher mit einem tragischen „Spiel", als das sich das Stück gibt, abgefunden hat. Allerdings enthält das Textbuch, dessen Vorgänge in Granada zu denken sind, keine groß entwickelte Handlung, sondern nur ein knappes, geradliniges Spiel, ein so geradliniges, daß sie jeder, der es nicht gelesen hätte und im Gesangsteile nicht nachgekommen wäre, schon von der Pantomime her gedacht, verstehen müßte. In folgenden paar Grundgedanken erschöpft es sich schon: Paco, ein junger Mann aus gutem Hause, hält heute noch die hübsche Zigeunerin Salud unter Schwüren ewiger Treue im Arm und heiratet morgen die reiche andere Salud, und die Ihrigen — Großmutter und Onkel — mischen sich in die Hochzeitsgesellschaft. Aber die Geschichte kommt nicht, wie man denken möchte, in veristischer Manier durch den Dolch des Onkels, der schon tags zuvor so etwas vorgehabt, zu Ende, sondern im Stile einer volkstümlichen Weise Heinrich Heines: „... und wem sie just passieret, dem bricht das Herz entzwei." Man möchte den Textverfassern gegenüber beinahe an eine doppelte Mystifikation glauben: Der die Originalfassung schuf, nennt sich Carlos Fernandez Straw, der Übersetzer Ludwig Andersen. Das Spiel ist in zwei Akten mit insgesamt vier Bildern ablaufend gedacht; zum Glück wurden das erste und das ganz überflüssige und störende zweite durch eine geschickte dramaturgische Retusche zu einem zusammengezogen.

Die Musik de Fallas wird sich mancher vorher anders gedacht haben, als sie ihm dann vorgespielt wurde. Aber er möge sich zu ihrem Stile oder zu ihrer Stilmischung wie immer stellen: wo es überhaupt darauf ankommt, besitzt sie warm pulsierendes Theaterblut, ja höchste dramatische Schlagkraft. So mächtig der Tonsetzer dabei gelegentlich auch ins Zeug geht — man glaubt ihm ohne weiteres, daß es nirgends Pose und äußere Mache ist, sondern wahres und echtes Musikgefühl, was sich da äußert, und man nimmt für diesen Empfindungsreichtum und diese

wirkliche musikdramatische Gespanntheit mit in Kauf, daß die musikalischen Äußerungen der Erstlingsoper de Fallas stark von älteren Vorbildern abhängig sind, vom jungen Verdi ab bis zu Puccini und Debussy, und man wird sich sogar darüber nicht zu bekreuzigen brauchen, daß dabei auch der italienische Verismus nicht ganz unbeteiligt ist. Etwas befremdend wirkt nur die verhältnismäßig geringe Betonung spanischer Nationalrhythmen; man findet sie im wesentlichen auf die Tanz- und Chorszenen des zweiten Aktes beschränkt. Dagegen ist die schwermütige Grundstimmung des Ganzen fein getroffen. Unter dem schlagfertigen und vollblütigen Kapellmeister *Michael Szenkar* und dem phantasiebegabten Spielleiter *Hanns Schulz-Dornburg*, unter Mitwirkung tüchtiger Kräfte wie *Friedel Algers* (Salud), *Theodor Zentes* (Paco), *Yvonne Blankes* (Tänzerin, a. G.) und in *Hans Blankes* eindrucksvollem Bühnenrahmen wieder eine jener Geraer Gipfelleistungen, die auch den Opernbühnen mancher Großstädte gegenüber als Vorbilder zu preisen sind.

Dr. Max Unger.

DON PISTACCHIO, DER DREIFACH VERLOBTE

Burleske Oper von CHERUBINI

Deutsche Uraufführung in der Dresdner Staatsoper

Ein ganzer Stab von Schriftstellern und Künstlern ist am Werke gewesen, um dem „Sposo di Ara, Marito di nessuna", der Buffo-Oper des jungen Cherubini, neues Leben zu geben. Man wird an die Bücher alter Buffo-Opern nie mit großen Erwartungen gehen dürfen. Auch dieser „Don Pistacchio" (bearbeitet von Hans Tessmer und Alfred Reucker) gehört, kurz gesagt, zu jenen Amüsierstücken, die nur durch die etwaige Mitwirkung eines großen musikalischen Meisters ins Gebiet der hohen Kunst gehoben wurden. Den Text, dessen Urfassung von Filippo Livigni stammt, hat man eben mit in Kauf zu nehmen. Die Handlung, auf den kleinsten Nenner gebracht: Don Pistacchio, eine reiche Serenissimusfigur, fängt, obwohl er drei Tauben auf dem Dache sieht, nicht einmal einen Spatzen; die Baronin Rosa fällt dem hübschen Offizier Martino zu, dessen Schwester, die Baronin Lisetta, schenkt Simone, dem alten Onkel Pistacchios, statt ihres Herzens wenigstens ihre Freundschaft; die dritte, eine Straßensängerin Bettina, verbleibt ihrem Taschenspieler Folletto. Vertauschungen und Verkleidungen, kleine Intriguen und große Überraschungen — vor allem ein burleskes Schwindelorakel im letzten Akte — bieten viele naive Abwechslungen. Der Bearbeiter hätte da noch unbedenklicher, als geschehen, mit dem Rotstift vorgehen und fade Stellen schmackhafter machen können. Da von der Musik die Rezitative leider verloren gegangen sind, wurde der die einzelnen Nummern verbindende Text gesprochen. Besser aber so, denn etwaige nachkomponierte Stillosigkeiten.

Aber die Hauptsache, die „Nummern" selbst sind zum Glück vollständig erhalten geblieben. Erstaunlich, wie leicht sich Cherubini, der bis dahin nur die ernste Oper gepflegt hatte, in den Buffostil hineingefunden hat. Das Buch selbst legte die Berücksichtigung italienischer Volksmusik nahe; der Tondichter hat sich ihrer ohne Widerstreben ganz hingegeben, er hat den rechten Ton ebenso für die ernsten wie für die

lustigen Situationen gefunden, aber seiner Melodik bei aller Eingänglichkeit die Gewähltheit der Linienführung gewahrt. Und auch rein technisch war der erst Dreiundzwanzigjährige schon ein Könner von hohem Rang. Es ist nicht zuviel gesagt: Wenn „Don Pistacchio" auch keineswegs schon mit „Figaros Hochzeit" auf eine Linie gestellt werden soll — dazu ermangelt es ihm sozusagen am *überströmenden* Musikflusse, — wenn auch Cherubini und Mozart damals vom gegenseitigen Opernschaffen erst nur wenig oder noch gar nichts gekannt haben mögen, so hat man sich während der Aufführung doch mehr als einmal veranlaßt gefühlt, an den unvergleichlichen österreichischen Meister zu denken.

Hermann Kutzschbach, der musikalische Leiter des Werkes, genießt einen guten Ruf als Mozartdirigent; er brachte auch die Buffo-Oper Cherubinis mit allen Feinheiten heraus. Reuckers Inszenierung fand einen geschmackvoll zwischen alt und neu vermittelnden Stil und sicherte sich durch eine neu aufgenommene alte Rotationstechnik der Kulissen, wodurch zugleich die Schnelligkeit der mancherlei Verwandlungen gewährleistet war, einen besonderen Heiterkeitserfolg. Nicht ganz gleichmäßig sah man die Einzelrollen besetzt. Der Erfolg war sehr freundlich.

—*ng*—.

KŘENEKS „ORPHEUS".

Uraufführung im Kasseler Staatstheater.

Ernst *Křenek*, in der Betrachtung neuer Musik noch umstritten, brachte mit der Vertonung von Oskar *Kokoschkas* Schauspiel „*Orpheus und Eurydike*", eines aus Visionen des Dichter-Malers zusammengesetzten, vielfach durchaus opernfernen Stücks, erneut den Beweis eines starken, theaterfähigen Musiktalents. Der grandiose äußere Erfolg der Aufführung war vor allem der inneren und äußeren Regie des Intendanten Paul *Bekker* zu verdanken. Er bewies, daß Bekker der Mann ist, sogar den Geist dieser kaiserlichen Residenzstadt a. D. (die fortschrittliche Gesinnung auch in der Musik zum großen Teil noch als persönliche Beleidigung auffaßt) langsam aber sicher durch die künstlerische Tat umzuformen. Zugleich aber zeigte dieser enthusiastische Beifall, daß das im einzelnen problematische Werk eine Gesamtwirkung hat, die selbst ein vorsichtig abwartendes Publikum zu spontaner Begeisterung hinreißen kann.

Wert und Eigenart des Schauspiels bestimmt weniger der Dichter als der *Maler Kokoschka*. Die dichterische Idee setzt an Stelle unsinniger bürokratischer Paragraphen für sagenhafte Liebe („Du darfst dich nicht umdrehen, Orpheus!" „Nie sollst du mich befragen!" und so) neuzeitliche Strindbergsche Ehepsychologie: der Ehrlichkeitsfanatiker Orpheus *will* „zurückschauen" — er will wissen, was mit Eurydike während ihres fünfjährigen Aufenthaltes in der Unterwelt geschehen ist. Es ist dieses geschehen, daß Eurydike, ein durchaus modernes Weib, den „gebrochenen Augen" des liebessehnsüchtigen Gottes Hades schließlich nicht mehr widerstehen konnte. Und dieses „Umschauen" des mißtrauischen Orpheus läßt Eurydike durch das Mordmesser des monogam eingestellten Gatten in die Unterwelt zurückgleiten. Bis hierhin reicht die opernfähige dichterische Idee — dann beginnt eine Art Schützengrabenphantastik in Ernst

Tollerschen Ausmaßen, die die wunde Stelle der Partitur bedingt. Zunächst setzt ein grauenhafter Pessimismus der Monogamie und der Liebe ein: Orpheus' Leier sind sie Wahnsinn in einer wahnsinnig gewordenen Welt. Der Geist Eurydikes erscheint und erwürgt den hassenden Orpheus, um sich rachedurstig für immer zu befreien — oder um den Toten reuevoll in den Hades zurückzuholen: das bleibt logisch unklar. Eine aufhellende Opernapothoese der Nebenhandlung Psyche-Amor bringt den versöhnenden, musikalisch freundlich-tonalen Abschluß.

Nicht in dieser kaum noch aktuellen dichterischen Idee, sondern in der *Bildvision* liegt das Starke des Werkes: mag die Schiffahrt der Liebenden ins Diesseits mit Symbolik überladen sein — die skizzenhafte, visionäre Nebeneinanderstellung von Gestalten, Unterbewußtseins-Geschehnissen und Worten ist im Sinne einer expressionistischen Kunst hier und an vielen Stellen unerhört wirksam. Die Regieangaben sind *gesprochene Bilder Kokoschkas* — ihre Bühnenwiedergabe erfordert eine abermalige Umformung durch einen Theaterkundigen, wie sie hier dem Werk ausgezeichnet zur Wirkung verhalf.

Auch die Musik Křeneks scheint lediglich von der Bildwirkung auszugehen. Wenn von einer *Form* des Werkes überhaupt die Rede sein kann, so möchte man auf den Ausdruck „Opern-Revue" zukommen: die Musik grenzt die einzelnen Szenen ab und gibt eine spezielle wie auch weiterweisende musikalische Ausdeutung dazu — „Untermalung" wäre bei oft auffälligem Verzicht auf koloristische und illustrative Elemente zu viel gesagt. Sie ist in einem andern Sinne als dem bisherigen „bildhaft", und es wird darauf ankommen, wie weit man bereits die neue Feierlichkeit der einleitenden Bläserklänge mitzuempfinden vermag. Nachdem man zwei Akte hindurch Gesangs- und Orchestermusik als angenehm und für das Stück nützlich empfunden hat, erlahmt sie im dritten naturgemäß an dem musikfremden Disput zwischen Irrsinnigem und Geistererscheinung: sie greift unvermittelt zum alten Opernpathos oder gibt dem gesprochenen Wort Raum — und das Prügeln maskierter Spukgestalten verhallt eigentlich leer und musikalisch beziehungslos im Bühnenraum. Trotzdem ist unser Glaube an Křenek mit diesem Werk, das stilistisch in keiner Weise richtunggebend sein kann, sondern eher auf umgestaltenden Expressionismus zurückweist, befestigt durch das Erlebnis eines in seiner Gesamtwirkung starken Vorganges auf der neuen Opernbühne. Die Křenek-Musik harrt der Reife des jetzt Sechsundzwanzigjährigen, um zu einem bedeutungsvollen Ziele zu kommen.

Selten mag ein einigermaßen problematisches Werk einen so glückhaften Ausdeuter und Operateur gehabt haben, wie dieser „Orpheus" in Paul *Bekker* fand. Er machte dieses Traumstück auf einem glanzvoll ausgestatteten Mittelding von Stil- und Illusionsbühne durch eine Mischung von unpathetischer Darstellung und begrenzter Affektgebärde durchaus theaterfähig. Bewundernswert war die Einstellung aller Mitwirkenden, insonderheit des Orpheus von Martin *Kremer*, der Eurydike der Grete *Reinhard*, der Psyche der Alice *Tanner* und des musikalischen Leiters Ernst *Zulauf*.

Alfred Baresel.

CARDILLAC

Oper von PAUL HINDEMITH

Uraufführung Dresdner Staatsoper

Die neue Oper von Hindemith, „Cardillac," Dichtung nach Hoffmanns recht wohl bekannter Novelle „Das Fräulein von Scuderi" verfaßt von Ferdinand Lion, ist sogleich von mehr als dreißig der größten Bühnen, aber auch von einigen kleineren angenommen worden, die Erwartungen waren aufs höchste gespannt, nach der Dresdner Uraufführung aber wurde von der Kritik im allgemeinen flau gemacht. Mit Unrecht, wie ich erweisen möchte. Wer da freilich dieses Werk, gerade dieses, als die nunmehr allem Volke geschenkte, allen verständliche deutsche Oper zu empfangen gekommen war, mußte enttäuscht sein. Es ist nicht die deutsche Oper von heute, der „Cardillac" kann das ebensowenig sein wie eines der anderen an sich noch so bezeichnenden Werke dieser Zeit, auch „Cardillac" ergibt nur eine Station auf dem Wege, und es kann gar nicht anders sein, weil ja der Weg so lange und der Beruf unserer Zeit, ihn zu gehen, so schwer ist.

Diese Oper geht sicherlich von ihrer Dichtung aus. Die Dichtung ent-individualisiert das novellistische Geschehnis Hoffmanns, entkleidet es allen romantisch-historischen Beiwerkes und macht daraus, gestehen wir es uns, das Sujet zu einem pantomimisch gestalteten Filmdrama. Die Figuren der Novelle bleiben nur zum Teil erhalten und werden, soweit sie es bleiben, Typen, Masken, deren Aktion auch ohne Worthandlung verständlich sein soll. Nun denn, sie ist es. Nur eines ist ohne Worte, mit Worten kaum verständlich: warum nämlich der Goldschmied, der in rasender Künstlerleidenschaft alle Träger seiner kunstvollen Schmuckstücke ermordet hat, mit einemmal mehr als Künstler, mehr als gesetzloser, bürgerliche Ordnung nicht anerkennender Mensch, warum er auch noch Held sein soll. Eine Wendung, die bei Hoffmann vollkommen, aber auch vollkommen fehlt. Die Wendung ins Heroische taugt dieser Zeit, einer ehemals großen Zeit, nun schon gar nicht. . . .

Auf einer anderen Ebene als diese Handlung bewegt sich eine schöne und reiche Musik, die nur dem Charakter der Konzertmusiken Hindemiths auch in der Oper nicht untreu wird. Mit geringen Mitteln, sozusagen in Kammerbesetzung, erreicht sie ungemein starke Eindrücke; keinen Augenblick lang setzt der geniale Bewegungsmusiker Hindemith aus. In dem Kampf um die Vorherrschaft zwischen Dichtung und Musik ersinnt Hindemith phantastische Kontraste, wie den der zweistimmigen Flöteninvention zu einer völlig auf das Wort verzichtenden Szene, in der der Mord eines Schmuckträgers in den Armen seiner nächtlich ruhenden Dame geschildert wird. Wieder einmal zeigt es sich, wie wenig wir alle Wirkungen abschätzen können. Man hätte dieser Szene, eben dieser, die stärkste Wirkung vorausgesagt, aber es gab eine Chorszene im dritten Akt, der rein musikalisch eine viel größere Steigerung nahm.

Das neue Werk von Hindemith ist eine Bestätigung seiner Musiker-Größe und Bedeutung. Und es ist einer der kühnsten Versuche, das Himmelreich der neuen Oper mit Gewalt zu nehmen. Die Theaterdirektoren sollten sich trotz allen weisen Worten, mit denen die Kritik nun zeigt, wie mans hätte besser machen müssen, von weiteren Aufführungen

eines der interessantesten Stücke dieses Jahres durchaus nicht abhalten lassen.

Die Dresdner Uraufführung blieb szenisch einigermaßen im Realismus stecken (wer das veranlaßt hat, soll hier nicht untersucht werden), die Gesangspartien waren vorzüglich besetzt, das Orchester unter Fritz Busch spielte herrlich. *Paul Stefan.*

DER NEUE FRANKFURTER „RING"*)

Abschluß der Neugestaltung „*Götterdämmerung*".

Besprochen von KARL HOLL

„Sinnlich geläuterte und geistig verdichtete, also zugleich deutliche und bedeutsame Illusion" — dies ist die Formel, mit der wir das Ziel der vom *Frankfurter Opernhaus* seit dem Frühjahr 1925 in Angriff genommenen vollständigen Erneuerung von Wagners „Ring des Nibelungen" zu umschreiben versucht haben. Schon die Gestaltung des „Rheingold" hat es klar erkennen lassen und die Umformung von „Walküre" und „Siegfried" es mit bestem Gelingen bestätigt. Die jetzt, am Ende der Spielzeit 1925/26. vom Stapel gelaufene Darbietung der „Götterdämmerung" hat seine letzte Erfüllung gebracht und unter die Arbeit von einundeinhalb Jahren den Schluß-Strich gezogen. Das Ergebnis muß sowohl für diesen letzten Teil des Kolossalwerkes als auch im Zusammenhang mit den vorausgegangenen Etappen als imposant bezeichnet werden. Imposant als Auswirkung der nachschöpferischen Idee, als Leistung eines Künstlerensembles und als Eindruck einer musikdramatischen Schöpfung, die, so sehr sie ihrer wortdichterischen und bildhaften Einkleidung nach dem Geiste ihrer Entstehungszeit verhaftet bleibt, allen ideellen und artistischen Wandlungen sowie allen kulturgeschichtlichen und kulturpolitischen Ressentiments zum Trotz nach dem Reichtum ihrer Gestaltungs- und Ausdruckskräfte und durch die Wucht ihres Wurfs zu dem, der sich ihr vorurteilslos öffnet, mit den Zungen überzeitlicher Symbolkraft spricht und singt. Die Hemmungen, die sich, abgesehen von jenen ideellen Momenten, ihrer vollgültigen Auswirkung in unserer Zeit entgegenstellten, sind mehr oder weniger artistischer Natur. In dem Augenblick, da man sich von dem Bayreuther Darbietungsritus freimachte und mit den seit Wagners Tod außerordentlich gewachsenen und differenzierten Mitteln der modernen Bühne von neuem an das Objekt selbst herantrat, da man vor allem den vom Theoretiker und Philosophen Wagner lange verdeckten Musiker und Theatraliker Wagner neu erkannte, waren diese Hemmungen überwunden. Die Frankfurter Neugestaltung des „Ring", die auf deutschen Bühnen ihresgleichen sucht, hat den Blick auf das „ewige Werk" freigemacht, mag man auch mit diesem oder jenem Lösungsversuch einzelner Aufführungsprobleme nicht ganz übereinstimmen. Ihre Führer und Träger werden vor Unvollkommenheiten nicht die Augen verschließen. Soweit sie selbst keine bessere Lösung finden können, werden andere in die Bresche springen.

*

In der „Götterdämmerung" stehen die Gestalten und Charaktere im Vordergrund des Geschehens; *vor* dem natursymbolischen und mystischen Hintergrund. Wohl fällt das Schicksal gleich in dem einleitenden

*) Siehe auch „Auftakt" V. Jahrg. Nr. 4, 10, VI. Jahrg. Nr. 2.

Nornen-Vorspiel seinen Spruch. Wohl wächst Brünnhilde, als dessen Vollzieherin und zugleich als Erlöserin von ihm, weit über menschliches und halbgöttliches Wesen hinaus zum Prinzip. Zwischen Spruch, Vollziehung und Erlösung aber stehen Menschen aus Fleisch und Bein, die als solche uns Menschen von der Rampe die Notwendigkeit des Geschehens klar machen sollen. Mit Recht hat deshalb der Spielleiter Dr. Lothar *Wallerstein* den Nachdruck seiner Arbeit mit den Solisten auf die Profilierung dieses Menschlichen gelegt und dabei namentlich die Gestalten des grimmen, abgründigen Hagen und der Menschen-Weib gewordenen, durch Leid sich wieder verklärenden Brünnhilde herausgemeißelt. Aber auch der in der „Götterdämmerung" mehr passive als aktive Siegfried, der zwischen Schwäche und Rechtlichkeit eingespannte Gunther und der lyrisch-schmiegsame, verführende Frauentyp Gutrunes sind in Erscheinung, Gestik und Bewegung mit einer Liebe ausgeprägt, die ihre Bedeutung für das Spiel unzweideutig erkennen und die hohe Kunst des dramatischen Menschengestalters Wagner voll bewundern läßt. Wo diese Gestalten entscheidend aufeinanderprallen, namentlich bei der Blutsbrüderschaft im ersten und bei dem Rache-Ensemble am Ende des zweiten Aufzugs, wird das Drama gespanntestes Ereignis. Nur die wichtige Szene Brünnhild-Waltraute ist, auch räumlich behindert, etwas matt geraten. Daß Wallerstein die naturhaften, symbolischen und visionären Elemente des Spiels nicht vernachlässigen werde, war nach dem Eindruck der voraufgegangenen Teilgestaltung der Tetralogie ohne weiteres anzunehmen. Mit der Nornenszene, die hinter Schleiern im Wurzelwerk der Weltesche spielt, mit Hagens nächtlicher Wacht vor der Gibichungenhalle und dem Trauerzug nach Siegfrieds Tod gibt er dramatische Gemälde von ungewöhnlicher Bildkraft. Optisch weniger gelungen erscheint hingegen die gespenstische Vision Alberich-Hagen am Anfang des zweiten und die Rheintöchter-Szene am Anfang des dritten Aktes. Die Mannen-Szenen im zweiten Aufzug werden durch ein gewisses Übermaß an künstlicher Bewegung beeinträchtigt. Und das große Schlußtableau der eigentlichen Götterdämmerung erreicht sowohl in dramatischer, wie auch in visueller Beziehung trotz der relativ glücklichen Lösung des Walhall-Brandes noch nicht die volle Größe und Deutlichkeit der schöpferischen Absicht.

*

Die Arbeit des Regisseurs ist von der des Bühnenbildners Ludwig *Sievert* unter dem Gesichtspunkt des faktischen Ergebnisses schwer zu trennen. Wie wären Bilder von der beschriebenen Wirksamkeit ohne wesentliche Mithilfe des Malers und Raumgestalters denkbar; angefangen beim praktikablen Gerüst und der flächenhaften Einfärbung der Szene bis in die kleinsten Details der kostümlichen Ausstattung der Ensembles und Einzelspieler? Indem wir der auf ihrem Gebiet auch diesmal außerordentlich bewährten Fähigkeit Sieverts das Wort reden und insbesondere das über die Nornen-Szene und den Trauerzug Gesagte zum Ruhme des Bühnenbildners auch auf die urtümlich gefügte Gibichungen-Halle ausdehnen, möchten wir freilich nicht verschweigen, daß die Rheinlandschaft mit der Weide im Vordergrund etwas ins Billige und Süßliche abgeglitten ist und auch die nordlicht-ähnliche Strahlensonne, für die Sievert ja wohl mitverantwortlich ist, geschmackliche Bedenken weckt. Ferner

könnten die Rheintöchter, wie wir bereits gelegentlich des „Rheingold" bemerkten, dem landläufigen Habitus ihrer Bühnenerscheinung noch mehr in Richtung aufs Zauberhaft-Naturweibliche entzogen werden. Schließlich ist bei der Würdigung des äußeren Eindrucks auch noch dem Leiter des technischen Apparates Walter *Dinse* zu danken.

*

Wir kommen zum musikalischen Teil. Auf die seltene Fähigkeit des Dirigenten Prof. Clemens *Krauß* zur Beschwörung und Organisation alles Klangmateriellen ist nach den früheren Teilaufführungen des „Ring" und auch bei anderen Gelegenheiten immer wieder hingewiesen worden. Bei der Verlebendigung der einem Massenapparat anvertrauten, in klanglicher und melodischer Hinsicht ein Maximum von Einfühlungs- und Registrierungsgabe fordernden „Götterdämmerung"-Partitur war vor allem die intensive Herausarbeitung des rhythmischen Reliefs und die außerordentlich feinsinnige Behandlung des gepanzerten Blechs zu bewundern. Soweit im Sinne einer letzten Wirklichkeit des Wagnerschen Klangwillens gegenüber dieser kapellmeisterlich glänzenden Leistung noch Wünsche zu äußern bleiben, betreffen sie die geistige Innenspannung etwa der Nornen-Szene, sowie der großen symphonischen Gemälde: „Siegfrieds Rheinfahrt" und „Trauermarsch". Auch den klanglichen Zusammenbruch der Walhall-Welt hat man von prominenten Orchesterführern aus der Bayreuther Tradition schon in zwingenderer Fassung gehört. Wesentliche und erfolgreiche Beihilfe wurde dem musikalischen Oberleiter diesmal durch den Chordirektor Curt *Kretzschmar* zuteil, der in monatelangen Vorproben den durch Herren des Schulerschen und Frankfurter Männerchors auf 150 Mann verstärkten, nach Bayreuther Art konzertant verwendeten Chor musikalisch auf die Beine gestellt hat. Das Lob der musikalischen Gesamtleistung ist zugleich das des *Orchesters*.

*

Und die Solobesetzung? In ihr überragte die Darstellung der Brünnhilde durch Beatrice *Sutter-Kottlar*. Der Begriff Solistin ist hier zu eng, um selbst bei ausnehmend hoher Einstufung der gesanglichen und darstellerischen Leistung den wirklichen Anteil dieser musikdramatischen Gestalterin der Art nach zu kennzeichnen. Es war nicht nur die klangsinnliche Kultur der Stimme, nicht nur die Weite der dieser Künstlerin zu Gebot stehenden mimischen Ausdrucksskala, mit der sie den Zuhörer und Zuschauer in Bann schlug; es war vielmehr die auf der modernen Opernbühne immer seltener werdende Vereinigung einer vollkommenen geistigen Beherrschung der Rolle mit einer nicht minder vollkommenen Sicherheit und Sensibilität des musikalischen wie schauspielerischen Instinkts. Als diese Frau im letzten Akt vor der Leiche Siegfrieds erschien und ihr zu Häupten als einzig Reine unter den Trauernden mit durchseeltem Es die Totenklage erhob, wurde die reinigende Wirkung des Dramas im antiken Sinne offenbar, das Bühnenfestspiel Ereignis. Schon vorher war diese Brünnhilde Mitführerin des Ganzen geworden, deren geistiges und vitales Wirken auch auf die solistische Umgebung und ins Orchester ausstrahlte. Durch ihre Partnerschaft fiel auch ein rückstrahlendes Licht auf die Verkörperung aller anderen Gestalten. Gerade die gewissenhafte und bewußte Mitarbeit auch der Vertreter scheinbar minder wichtiger Partieen war bezeichnend für den Geist einer neuen Gemeinsamkeit des

künstlerischen Personals, der nicht zuletzt durch die erfolgreiche Erneuerung des „Ring" von den jetzigen künstlerischen Leitern erzogen wurde. So konnte es nicht fehlen, daß auch das Publikum zur Gemeinschaft zusammenwuchs; in begeisterter Anerkennung der nachschaffenden Tat und des durch sie in seiner Größe neu enthüllten Werkes.

EIN NETTER BEITRAG ZUR PRAGER MUSIKFORSCHUNG

ODER RUDOLPH F. PROCHÁZKA ALS FESTSCHRIFTSTELLER

Der Kammermusikverein in Prag hat zur fünfzigjährigen Gründungsfeier von seinem Vorstandsmitglied Rudolph F. Procházka eine Festschrift herstellen lassen. „*Der Leser wolle in der Denkschrift keine offizielle Arbeit ... erblicken, ... wohl aber eine* **authentische**, *insofern die ganze Darstellung auf aktenmäßiger Grundlage beruht.*". So steht's im Motto zu lesen (mit Worten, die der von A. W. Ambros verfaßten Denkschrift zur Fünfzigjahrfeier des Prager Konservatoriums entnommen sind). Niemand kann das Wort „**authentisch**" wegdisputieren; es steht geschrieben, erhebt Anspruch auf Treu und Glauben, will gewappnet sein gegen Hieb und Stich. Wenn nur das doppelsinnige Wörtchen „insofern" nicht wäre! Bei dem wertvollen, für die Kenntnis der Prager Musikgeschichte unentbehrlichen (von Dr. J. Branberger zur Jahrhundertfeier des Konservatriums dankenswert fortgeführten) Buch von Ambros besagt es deutlich: „*authentisch,* **weil** die **ganze** *Darstellung auf aktenmäßiger Grundlage beruht.*" Für das Büchel Rudolph F. Procházkas kann es nur bedeuten: authentisch, **soweit** die Darstellung auf aktenmäßiger Grundlage beruht.

Rudolph (vormals Freiherr, jetzt) F. Procházka ist nicht bloß in seinen früheren Schriften und — Kompositionen musikalischen Inhalts, sondern auch in dieser Denkschrift im vergangenen Jahrhundert stecken geblieben. Er ist mit dem Kammermusikverein sozusagen aufgewachsen, kennt Entstehungsgeschichte und Entwicklung des Vereins, als wär's die seine, und füllt in den ersten zwei Kapiteln der Denkschrift die Jahre 1865 bis 1894 mit historisch ergiebigem, fleißig zusammengetragenem Material aus Vereinsgeschichte und Musikleben. An der Jahrhundertschwelle aber stolpert er, und der *Autor* fällt; es erhebt sich der *Komponist* Rudolph Freiherr von Procházka und schreibt an Stelle des Historikers die nächsten zwei Kapitel. Nimmt, als wäre nichts geschehen, die dem historischen Teil gern zugestandene Authentizität der Darstellung für die fortan durchaus persönliche, unsachliche, die Eitelkeit des lieben Ich spiegelnde Einstellung in Anspruch.

Nur einige Beispiele als Beleg:

Seite 58: „*Hesses Deutscher Musikkalender von 1900 verzeichnet als über die Grenze hinaus reichende Komponistennamen bloß: Dr. A. Dvořak, Zdenko Fibich,* R. **Freih. v. Procházka.**" — Es ist klar, daß weder Dvořak noch Fibich Mitarbeiter des Musikkalenders waren.

Seite 60. „*Um 1901 zieht der erste gewaltige „Neutöner“ ein: Richard Strauß . . . Dann aber wird plötzlich eine kühne Brücke zur Moderne geschlagen. Am 16. Dezember 1903 führt Dohnanyi . . . sein Klavierquartett op. 1 vor, und am 21. März 1904 spielen bereits Rosés Arnold Schönbergs Sextett „Verklärte Nacht“, dessen meisterlich geschminkte Schönheit nicht nur auffällt, sondern auch gewinnt, und Hugo Wolfs „Italienische Serenade“.* Zu dieser wahrhaft erschreckenden Flut der Moderne kommen noch Lieder von Pfitzner und Wolf, Streichquartette von Borodin und Sinigaglia, aber, man höre und staune: „*kein Protest, von keiner Seite — im Gegenteil offensichtliches Behagen an der neuen Musik . . .*“ Den Autor freilich scheint die „*meisterlich geschminkte Schönheit*“ des wundervollen Schönbergschen Sextetts auch heute noch nicht gewonnen zu haben.

Überhaupt Schönberg! Im Jahre 1913 kam es bekanntlich zu einem großen Konzertskandal, als im Kammermusikverein der „Pierrot lunaire“ aufgeführt wurde. Noch heute ist der Verfasser der Denkschrift darüber sprachlos und läßt (Seite 61), obwohl Ohren- und Augenzeuge, „*lieber einem anderen Gewährsmann*“ das Wort. Aus Dr. Ernst Rychnovskys zur Zeit in der Entstehung begriffenem Werke „Prag als Musikstadt“ zitiert er eine Schilderung der Vorgänge. Dabei wagt er es die Feststellung Rychnovskys: „*Wie ganz anders, ja wie* enthusiastisch *war die Aufnahme desselben Werkes, als es zehn Jahre später mit der schönen Erika Wagner als Sprecherin in einem anderen Konzertsaal aufgeführt wurde*“ durch Hinzufügung eines „authentischen“ **Fragezeichens** *nach dem Worte* „enthusiastisch“ kühnlich zu entstellen. Dieser wenig vornehme Zweifel in den wahrheitsgetreuen Bericht des Gewährsmanns ist ein merkwürdiger Dank für „*die liebenswürdig gestattete Einsichtnahme*“ in ein in Arbeit befindliches Werk. Dieses Fragezeichen allein richtet den aktuellen Teil der Denkschrift.

Es kommt aber noch mancherlei. Laut Seite 65 (— Schönberg ist seit dem Jahre 1916 aus den Programmen des Kammermusikvereins verbannt —) *zieht unter den Allerjüngsten mit fliegenden Fahnen nebst Hindemith, Rável, Bártok, Finke, Schulhoff* **auch der autochthone R. F. Procházka** *ein.* — Der Allerjüngste aus dem vorigen Jahrhundert.

Seite 69: „*Es war* nicht ohne pikanten Beigeschmack, *daß sich die Internationale Gesellschaft für moderne Musik in London just die tschechoslowakische Hauptstadt zum Schau- und Hörplatz ihrer ersten Musikfeste ausersah. Reger denn je, innerlich bewegter als in anderen Großstädten pulst heute das musikalische Leben durch das alte, mozartgesegnete Prag. Herzschlag zweier Nationen! Nur, daß chauvinistische Vogelstrausspolitik, zumal eines Großteils der Presse, nicht gern vernehmen mag, was auf dem anderen Ufer mit Erfolg geschieht. Das aber vergällt nicht selten die Freude an einer, unter so außergewöhnlichen Verhältnissen naturgemäß erstehenden, gesunden Konkurrenz. Die Kunst ist international, nur nicht* in Prag.“ — Aufwachen, aufwachen! Wir sind von der Jahrhundertwende schon ein Vierteljahrhundert entfernt! Seither spielt das deutsche Theater tschechische Opern, leiten deutsche Dirigenten Konzerte der Tschechischen Philharmonie, krawallieren die aus dem vorigen Jahrhundert bei

„Wozzeck" im Nationaltheater! Und die Vogelstrausspolitik? Sie war gewiß verwerflich, aber nicht weniger verwerflich ist

Vogelpfaupolitik!

Non plus ultra = Violett (Seite 69-70) ist kein authentischer Ausdruck für moderne Musik; sollte überhaupt polizeilich verboten werden. Ein Polizeidekret *„Hut ab!"* (Seite 71) sollte auch die zopfige Rückständigkeit musikalischer Festschriftsteller gegenüber den schöpferischen Kundgebungen moderner Musik in Schranken weisen.

Ach, diese Seiten 70 und 71! Da steht mit Bezug auf die Gegenwart zu lesen: *„Die erste Stelle unter den hervorragenden schaffenden Tonkünstlern behaupten auf tschechischer Seite die vielgenannten Förster, Novák und Suk, Pioniere ihres Volkstums, wie es früher Smetana und Dvořák gewesen. Zur jungen und jüngsten Generation zählen u. a. der allen hilfbereite Pianist Štěpán und der Vierteltöner Hába. Repräsentanten des deutschen Musik-Prag als bodenständige Komponisten mit „Grenzüberschreitung" sind Heinrich Rietsch,* **Rud. F. Procházka**, *vom Nachwuchs der junge Fanatiker der Moderne Fidelio Finke und der kraftvoll zugreifende Klavierkomponist Schulhoff. Ihre Berufsgenossen von Rang und Namen, wie Camillo Horn, Arthur Willner, Robert Haas, Evelyn Faltis u. a. sind längst persönlich über die Grenze geflüchtet."* — Von **Ostrčil, Zich, Jirák, Vycpálek** oder gar von der immerhin bemerkenswerten „Grenzüberschreitung" **Janáčeks** kein Wort, keine Erwähnung des in Paris arrivierten Deutsch-Pragers Hans Krasa, und der Komponist **Zemlinsky**, sollte man meinen, ist, wenn vielleicht kein bodenständiger, so jedenfalls ein bedeutenderer Repräsentant des deutschen „Musik-Prag" als mancher andere.

In der Reihe der deutschen Musikforscher und Schriftsteller fehlt zwar **der Name Procházka** nicht, aber dafür ist u a. Oskar *Baum* verschwiegen. Auch Dr. Erich *Steinhard*, der sich immerhin in der musikalischen Publizistik mit einer *„Grenzüberschreitung"* ausweisen kann, wird neckisch übergangen, wohl weil er der Redakteur der peinlicherweise in *„streng modernem Sinn geleiteten"* Prager Musikzeitschrift *„Der Auftakt"* ist, die in ihrer Modernität freilich so wenig einseitig ist, daß sie Sonderhefte *Altklassischer Musik, Beethoven* und allgemeinen musikalischen Themen widmet.

Rudolph F. Procházka spricht zum Schluß seiner, wie man sieht, wirklich denkwürdigen Denkschrift den Wunsch aus, daß nach abermals 50 Jahren der Festschriftsteller den Verein wieder glücklich auf einem Wellenberge angelangt erblicke. Dieser Festschriftsteller wird nach abermals 50 Jahren *bei der Säuberung der Vorlage von den vielen Entgleisungen seines Vorgängers keine leichte Arbeit haben.* Sie ihm einigermaßen zu erleichtern, ist hier ohne den geringsten Anspruch auf Vollständigkeit versucht worden. *Leo Schleissner.*

THEATERKRISE IN PRAG

DIREKTOR KRAMER GEHT. — A. ZEMLINSKY NACH BERLIN VERPFLICHTET.

Schon vor sechs Jahren, also drei Jahre nach *Kramers* Direktionsantritt, habe ich in einer Wiener Zeitschrift auf die Gefahren hingewiesen,

die einem Theater drohen, wenn ein scheinbar nur auf das Schauspiel eingestellter, in Wirklichkeit aber vor allem für Operette, Schwank und Salonstück sich interessierender Theaterdirektor (ein berühmter Schauspieler) das Regime behält und ein genialer Künstler, wie *Zemlinsky*, ein Mann mit besten Absichten, ein Musiker von diffizilster Musikalität, nicht immer die Tatkraft aufbringen darf, den selbstherrlichen Kommandierungen des Theaterleiters Widerstand zu leisten und ein eigenes Programm durchzusetzen. Wir haben dann 1924 in Aufsätzen, die den Titel trugen „*Niedergangserscheinungen am Prager Deutschen Theater*", „*Planlosigkeit der Prager Opernleitung*", „*Bulletin über die schmerzhafte Rekonvaleszenz eines Theaters*" auf Spezialitäten einer Theaterführung hingewiesen, die ihresgleichen heute suchen. Trotzdem wäre es sehr undankbar, die Verdienste Kramers um die Oper in früheren Jahren zu vergessen, etwa an die Herausstellung der Hindemithopern, an die Neuinszenierung des „Rings".

Um nicht in den Verdacht zu kommen, daß wir prominenten Künstlern erst Lobhymnen singen, wenn sie den Prager Boden verlassen, verweisen wir im Falle *Zemlinsky*, der unter glänzenden Bedingungen an die Berliner Staatsoper (Krolloper) berufen wurde, auf die 4 ersten Bände dieser Zeitschrift, die gleich im ersten Jahr ein eigenes Sonderheft „*Alexander Zemlinsky*" herausgegeben hat, das die Entwicklungsgeschichte dieses Musikers bis zu seinem Höhepunkt enthusiastisch schildert. Wir sind überzeugt, daß Zemlinskys Kunst als Mozartdirigent und als Neuschöpfer moderner Musik für Berlin (das jetzt über Bruno *Walter*, Otto *Klemperer*, Erich *Kleiber*, Wilh. *Furtwängler* und Leo *Blech* verfügt) einen neuen starken Anziehungspunkt bilden wird.

Wir selbst wünschen, daß wir in Prag einen Mann an die Spitze des Deutschen Theaters bekommen, der den alten Traditionen dieses bekannten Institutes vollauf entspricht. *Erich Steinhard.*

*

Von auswärtigen Anwärtern werden *Rosenheim* (Zürich), *Schillings* (Berlin), *Turnau* (Breslau) als aussichtsreiche Kandidaten genannt.

„WOZZECK" AM TSCHECHISCHEN NATIONALTHEATER IN PRAG

Alban *Bergs* „*Wozzeck*", dessen gründliche Besprechung gelegentlich der Berliner Uraufführung seitens des Schreibers dieser Zeilen hier (1926, Heft 1) erfolgte, erlebte eine großartige Wiedergabe im Prager tschechischen Nationaltheater. Das Theater zeigte in Szene und Regie *(F. Pujman)* die Kunst der „reinen Sachlichkeit," entgegen der Berliner Auffassung, wo Romantik, Mystik, überhaupt Hintergründiges zur Vertiefung der Interpretation verhelfen sollten. Es ist schwer zu sagen, ob Hörth in Berlin dem Problem des Büchnerschen Textes und seiner Vertonung auf diese Weise näher gekommen ist. Sicher ist, daß die musikalische Durchdringung des Werkes seitens des Dirigenten Ot. *Ostrčil* und seines brillanten Orchesters alle hochgeschraubten Erwartungen übertraf und daß Frau *Veselý* in der Hauptrolle, *Novák* als Wozzeck, *Pollert* (Doktor), *Jenik* (Hauptmann) ihre Partien nicht rezitierten, sondern tatsächlich sangen, ein Umstand, der beim geforderten Stimmumfang, bei der Dynamik und dem Tempo mancher Stellen und der polyphonen Struktur verblüffend auf alle Musiker gewirkt hat. Daß das Werk leider nach wenigen Reprisen durch die Skandalsucht einiger verblendeter Leute vom Spielplan abgesetzt werden mußte, trotz des Protestes der Prager tschechischen Künstlerschaft, ist mit Bedauern festzustellen. Den Protest unterfertigten folgende tschechische Künstlervereini-

gungen: *Der Klub tschechischer Komponisten, der musikalische Klub, der Klub der Musikreferenten, der tschechische Autorenschutzverband, die Musiksektion der Umělecká Beseda, der Verein für moderne Musik, der Verein für zeitgen. Musik „Přitomnost", der Verband tschechischer Dramatiker und Kritiker, die Vereinigung bildender Künstler „Mánes", der Verband moderner Kultur „Desvětsil" und das „Befreite Theater."* *E. St.*

JANÁČEKS „SACHE MAKROPULOS" UND NOVÁKS „GROSSVATERS VERMÄCHTNIS"

gingen erstmalig über die tschechischen Bühnen. Über diese Werke, über den neuen *Schulhoff* und die übrigen Novitäten wird im Januarheft *gesondert* berichtet, genau so über das tschechische Konzertwesen.

BÜCHER UND NOTEN

Besprochen von Dr. Erich Steinhard

OSCAR BIE: DAS DEUTSCHE LIED. *S. Fischer Verlag, Berlin.*

Nach der „Oper", nach dem „Tanz" ist Bie beim Lied angelangt. Was die erstgenannten umfangreichen Werke auszeichnet, künstlerische Durchdringung des Stoffes bis ins Allerletzte und preziöseste Gestaltung der Sprache, die mit seltener Meisterschaft Gewaltiges zu gruppieren und Kleinstes noch zu analysieren vermag, fällt auch bei dieser Arbeit auf. Sie ist sicherlich ungelehrt, unphilologisch, man liest sie eher als Dichtung denn als Studie. Trotzdem bringt sie dem, der um das Thema weiß, wie auch dem Laien außergewöhnliche Anregung, Bereicherung und Gelegenheit zur Vertiefung. Da es auf diesem Gebiete an zusammenfassenden Schriften allgemeinster Art fast vollkommen fehlt, wird dieser Band von den Musikern besonders willkommen geheißen werden. Die Entwicklung umspannt Rokokoperiode und Schönbergnachfolge. Federzeichnungen Hans Meids bilden den kostbaren Schmuck zu diesem wirklich erlebten Buch.

ALFRED EINSTEIN: DAS NEUE MUSIKLEXIKON. *Nach dem Dictionary of modern music and musicians Hg. Eaglefield-Hull übersetzt und bearbeitet. M. Hesse Verlag, Berlin.*

Der Name Einstein bürgt in der Musik für Wert, Geistigkeit und Verantwortungsgefühl. Er, der als Lexikograph das Erbe Hugo Riemanns angetreten hat, konnte mit Routine das englische, mit großem Mitarbeiteraufwand geschaffene Werk für Mitteleuropa neu aufbauen. Daß Kürzungen immer Verstimmungen zur Folge haben, wußte Einstein, im Interesse des Ganzen und, um das Gleichgewicht der riesigen Artikelserie nicht zu verändern, waren Striche auch aus Relativitätsgründen nötig. Die neu hinzugekommenen nationalen Übersichten sind gut und die Artikel über die Großmeister sind kleine Kunstwerke. Der Kern des Werkes beschäftigt sich mit der scharfen Umreißung musikalisch schöpferischer Kräfte der Gegenwart bei allen Musikvölkern der Welt. Ein Standwerk der modernen Literatur, dem selbst Lobsprüche seniler „Forscher" nichts anhaben können.

PAUL BEKKER: MUSIKGESCHICHTE ALS GESCHICHTE DER MUSIKALISCHEN FORMWANDLUNGEN. *Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart.*

Paul Bekker interessiert seit jeher das Technische der Geschichtsgestaltung, und die Neukonstruktion historischer oder ästhetischer Zusammenhänge, er ist hier ein weitläufiges Gegenstück zu Nadler in der Literatur- und Wölfflin in der Kunstgeschichte. Bekker lehnt den altüberkommenen Begriff der Weiter- und Höher-Entwicklung in der Musik ab und stellt die Metamorphose, die stete Wandlung der Form, die Umbildung der gleichen Kräfte in den Vordergrund. Musikgeschichte ist für ihn — wie gesagt — „Geschichte des Wandels der Empfindungen, aus denen die Menschen den Klang erfaßten und ihn zur Form der Kunst gestalteten". Es ist klar, daß eine derartige Musikgeschichtsbetrachtung auf Materialgröße verzichtet und nur auf einheitliche Modellierung des stets Ursächlichen bedacht sein muß. Daß die entstehenden Bilder, gestützt auf geistesgeschichtliche, ästhetische und soziologische Zusammenhänge, neu-

artige Impressionen hinterlassen, ist zwingend, genau so wie die Ablehnung von philologischer Seite zu erwarten ist, welche philosophischen Gestaltungsversuchen seit jeher fremd gegenübersteht. Da man das Buch in einem kleinen Referat nicht abtun kann, werden wir uns mit ihm in einem eigenen Aufsatz befassen, in einem Rahmen, der neueren musikphilosophischen Problemen gewidmet ist.

FRANZ HABÖCK: DIE KASTRATEN UND IHRE GESANGSKUNST. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

Haböck hat dieses Thema seinerzeit gestreift, als er seine große Monographie über den berühmten Kastraten Carlo Broschi Farinelli schrieb. Das vorliegende Werk stellt eine Lebensarbeit dar, die in gleicher Weise den Musiker wie den Musikhistoriker, den Sänger wie den Gesangsphysiologen beschäftigen wird. Der Autor geht von der Kastration aus und der durch sie verursachten Verweiblichung des Sängers, untersucht dann die Folgen der Kastration in sexueller Hinsicht, die abhängig sind vom Zeitpunkt der Operation. Ein ungemein interessantes Kapitel ist dasjenige, das die Kastration im kulturhistorischen Lichte betrachtet. In der Mythe, in der Religion und besonders in der Operngeschichte spielt der Kastrat eine bedeutende Rolle. Es wird wenig bekannt sein, daß der Kastratengesang bis zum heutigen Tage sich noch in der Sixtina vorfindet. So ist Domenico Mustafas Messa di voce und Koloratur noch kurz vor dem Weltkrieg zu hören gewesen. Für die italienische Oper sind solche Sänger gewerbsmäßig erzeugt worden. In der Oper herrschten die Kastraten zweihundert Jahre hindurch, noch Mozart schrieb u. a. für seine Oper „Mitridate" und für den „Idomeneo" Kastratenpartien, erst in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts ziehen die letzten Koryphaen dieser Art über die Hofbühnen zu Dresden und Berlin.

WILH. ALTMANN: KURZGEFASSTES TONKÜNSTLERLEXIKON. 12. *A. C. Merseburger, Leipzig.* Dieses von Frank begründete Lexikon hat durch Prof. Altmann eine bedeutende Erweiterung erfahren. Es ist ein zuverlässiges, knapp gefaßtes und darum sehr brauchbares Werk.

ADOLF WEISSMANN: DER DIRIGENT IM XX. JAHRHUNDERT. *Propylaen-Verlag, Berlin.*

Zum Aktuellsten gehören heute auf dem Theater die Themen von der Regie und dem Dirigententum. Weissmann hat schon früher in seinen Büchern über den Virtuosen und über die Primadonna sein Interesse an den Gestaltern musikalischer Materie dargetan. Er sieht im Virtuosen, in der Primadonna und im Dirigenten Symbole der Kulturgeschichte und weiß mit bewundernswerter Lebendigkeit und großartigem Sprachgefühl filigranste Beobachtungen von Bewegung, Klang und Eindruck festzuhalten und das Charakteristische der Rasse, der Art und der Persönlichkeit zu begründen. Das Buch ist eines der besten Zeitbilder von heute.

HEINRICH BERL: DAS JUDENTUM IN DER MUSIK. *Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.*

Auch dieses Buch fügt sich schwer in wenige Zeilen eines Referates. Seit Wagners bekannter Schrift ist das Thema aktuell geblieben, heute besonders, wo die nationalen Bestrebungen des Judentums aus rein romantischen Gebieten sich zu politisch-romantischen Sphären aufgeschwungen haben und das Asiatische in der Musik der Gegenwart die Aufrollung des Phänomens östlicher Musik nötig macht. Das Buch verdankt der Bekkerschen „Phänomenologie" sehr viel und weiß in der Zusammenfassung aller das Thema berührenden Fragen Neues zu sagen. Im besonderen ist es nicht uninteressant, Parallelen zwischen Meyerbeer, Mendelssohn, Offenbach, Rubinstein, Bizet, Mahler, Schönberg und Korngold zu ziehen. Wo ist west-östliche Synthese? Wo ist das Assimilantentum? Wo ist das Judentum?

FRITZ VOLBACH: HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFTEN. 1. Band. Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster i. W.

Ein volkstümlich gehaltenes Buch, das erste in dieser Art, welches Musikgeschichte, Kulturgeschichte, Formenlehre, Instrumentenkunde, Partiturlehre, Akustik, Ästhetik und Tonpsychologie vereinigt. Auf der Basis dieses Werkes, dessen erster Band (mit fünf der genannten Disziplinen) vorliegt, wird die künftige *lehrhafte* Musikgeschichte erstehen. Der Student oder der Laie findet hier eine gut durchdachte, wissenschaftlich zum Großteil einwandfreie Darlegung des

Stoffes, dessen Einfachheit, Klarheit und Kürze besticht. Allerdings ist durch die Knappheit der Geschichtsfassung bis Bach die Gefahr eines Torsos nicht zu vermeiden gewesen, die Entwicklung der Musiktheorie z. B. verschwindet neben der plastischen Schilderung der Formengeschichte. Trotz dieser Bedenken, deren Ursache bei einer Neuauflage beseitigt werden kann — es kommt in diese hier zum erstenmal zusammengefaßte Materie ein ganz neuer Zug, der die Verwandtschaft benachbarter Gebiete, ihre ideelle Zusammengehörigkeit unterstreicht und auch die schwierigen Stoffe, die dem Liebhaber Unannehmlichkeiten bereiten, auf geschickte Weise vereinfacht. Das Buch kann allen Musikfreunden empfohlen werden, und auch für Konservatorien werden neue Anregungen zu gewärtigen sein.

J. HUTTER: ČESKÁ NOTACE I. NEUMY. *(Tschechische Notenschrift I. Teil: Die Neumen)*, Prag, Verlag Neubert.

In der tschechischen Sammlung „*Musikwissenschaft*", redigiert von Prof. Dr. Zd. *Nejedlý*, ist als erster Band eine Abhandlung über die tschechischen Neumen erschienen, deren Entdecker der Verfasser dieser Schrift ist. Er unterscheidet neben der italienischen und irisch-angelsächsischen Schreibart Schriften nationaler Schulen, unter denen sich eine tschechische deutlich abhebt. Hutter liefert hier eine beachtenswerte palaeographische Studie, die, fußend auf den bekannten Arbeiten von Joh. Wolf, O. Fleischer, P. Wagner, Zd. Nejedlý, dann englischer und französischer Wissenschaftler, palaeographisch und theoretisch eine neue Abart mittelalterlicher Notenzeichen nachweist, die aus dem Kreise irisch-angelsächsischer Notation herstammt und deren melodischen Verlauf er zu erklären imstande ist.

WILHELM KIENZL: MEINE LEBENSWANDERUNG. *Erlebtes und Erschautes. J. Engelhorns Nachfolger, Stuttgart.*

Ein umfangreicher, solide ausgestatteter Band, der mit Liebe ein erfahrungsreiches Leben in bescheidener aber bildkräftiger Weise zeichnet. Trotzdem die Persönlichkeit des Schreibers gewiß nicht alltägliche Sympathien weckt, entbehrt das Werk für uns des stärkeren Interesses, da der Meister *musikalisch längst nicht mehr unter uns weilt* und wohl auch nur eine kurze Zeit den Kleinbürger fesseln konnte. Solche Memoiren sind oft schon verstaubt, ehe sie erscheinen. Doch das Stigma der Verläßlichkeit nimmt für Kienzl ein, eine Verläßlichkeit, die anderen „Persönlichen Erinnerungen", die da und dort in Machwerken erscheinen, abgeht. Als Unterhaltungslektüre empfehle ich das Buch.

MATEUSZ GLINSKI: DIE MUSIK DER GEGENWART. (MUZYKA WSPOLEZESNA). *Warschau, Verlag „Muzyka."*

Eine umfangreiche, in polnischer Sprache geschriebene, reich illustrierte Monographie über die Weltmusik, geordnet nach Staaten. Mitarbeiter u. a.: Für Polen: Prof. Dr. *Chybinsky* und Dr. M. *Glinsky*; Tschechoslowakei: Prof. K. B. *Jirák* und Dr. E. *Steinhard*; Rußland: Boris de *Schloezer;* Frankreich: H. *Prunières;* Belgien: Prof. E. *Closson;* Italien: G. *Gatti;* Deutschland: Prof. Dr. A. *Weissmann;* Österreich: Dr. P. *Stefan;* Holland: W. *Pijper* und P. *Sanders;* außerdem ist noch Amerika, Jugoslawien, Bulgarien, Griechenland, Rumänien, Ungarn, Spanien Portugal, Schweiz, England, Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland, Litauen, Esthland, Lettland vertreten.

Nach langer Pause auf dem Gebiet hat nun der alte berühmte Verlag *Cotta* in Stuttgart seine INSTRUKTIVEN AUSGABEN KLASSISCHER KLAVIERMUSIK mit einer neuen Folge von Heften einzelner Meister oder Epochen fortgesetzt. Freilich sind, was hier geboten wird, nur verhältnismäßig schmale Auswahlbände, aber die Auslese selbst und die Bearbeitung sind unter Mitwirkung hervorragender Klavierlehrer und -Spieler ganz vortrefflich. Je ein Heft wurde betreut von *Walter Rechberg* (G. F. Händel), *James Kwast* (Robert Schumann), *Waldemar Lütschg* (Franz Liszt), *Rudolf Bellarti* (Deutsche Klaviermusik des Rokoko), und *August Stradal* (Neudeutsche Schule). Man sieht schon an den Titeln, daß manches Besondere darunter ist, so die Auswahl von Rokokomusik älterer Zeitgenossen der Wiener Klassiker, dann die der sehr achtbaren Klaviermusik des Romantikers Volkmann; aber auch die meisten Stücke der Auswahl „Neudeutsche Schule," darunter Bülow-Liszts Dante-Sonett und Karl Tausigs As-Dur-Konzert-Etude liegen nicht gerade am Wege.

*

Im nächsten Heft werden unter andern besprochen:

EMIL NAUMANN: ILLUSTRIERTE MUSIKGESCHICHTE 8. Aufl. bearbeitet von *E. Schmitz.*

*

RUDOLF MALSCH: GESCHICHTE DER DEUTSCHEN MUSIK. Verlag Vieweg, Berlin.

H. ABERT: GRUNDPROBLEME DER OPERNGESCHICHTE. Verlag Breitkopf u. Härtel, Leipzig.

P. NETTL: ALTPRAGER ALMANACH. Verlag Bücherstube, Prag.

J. MAYER: EINE NEUE EPOCHE DER MUSIK DURCH RADIO Berlin. Selbstverlag.

A. EBEL: BERLINER MUSIKJAHRBUCH. Verlag Th. Reismann-Grone, Essen.

R. CUNZ: BERLINER MUSIKJAHRBUCH. Verlag Deutscher Tonkünstler.

SLAVNOSTNI PROMOCE LEOŠE JANÁČKA, (Feierliche Promotion L. Janáčeks). Pazdírek, Brünn.

J. G. PRODHOMME: PENSÉES SUR LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS. Paris, au Ménestrel.

E. BÜCKEN: FÜHRER UND PROBLEME DER NEUEN MUSIK. Verlag P. J. Tonger, Köln

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK*)

Wenige Tage vor Schluß der letzten Konzertsaison trat der Singverein und sein neuerkorener, wahrhaft glänzender Dirigent Hermann *Schmeidel* mit einem A Cappella-Abend hervor. Man zeigte sich für diesen langentbehrten Genuß dankbar und erfreute sich an den wertvollen a cappella-Chören von Palestrina, Reger und Brahms, die Schmeidel für den Abend gewählt und liebevoll einstudiert hatte. Den stärksten Eindruck hinterließ die Brahmssche Motette „Warum ist das Licht gegeben." Ein Kammerorchester spielte bei dieser Gelegenheit je eine Serenade von Bernhard Sekles und von E. Hans Schmid, gleichfalls unter Schmeidels Leitung.

Nach der wohlverdienten Ferialpause brach im September das neue Konzertjahr an; Jahresregent ist diesmal Beethoven. Im übrigen wurde das Beethovenjahr eigentlich mit einem *Strawinsky* eröffnet, dessen Weihe des Frühlings zur Weihe des Hauses erklang; *die tschechische Philharmonie* hat im Rahmen ihrer Konzerte unter *Talich* diese farbenreiche Musik zu stärkster Wirkung gebracht. Ein festliches Ereignis bedeutete das Erscheinen Bruno *Walters* an der Spitze dieses Orchesters. Webers Oberon-Ouvertüre, Mozarts Eine kleine Nachtmusik und Mahlers Erste bildeten den Grundstock des Programmes, das noch als Solistennummer Mozarts D-dur Konzert mit dem brillanten Vaša Příhoda enthielt; Mahlers Symphonie in der authentischen Auslegung von Mahlers vertrautestem Freunde erschien trotz der zahlreichen Wiederholungen, die sie in der letzten Zeit erfahren hatte, in neuer Bearbeitung.

Nachhaltigen Eindruck hinterließ der Besuch der *Berliner Singakademie* mit ihrem Dirigenten Georg Schumann an der Spitze Eine Gesangsvereinigung von historischer Bedeutung, der einst (1823) Beethoven seine Missa zur Subskription anbot. Ohne etwa das Orchester im geringsten zu vernachlässigen, hat Schumann der Missa ihre Stellung als hervorragendes Vokalwerk der geistlichen Literatur gewahrt, auf äußeren Prunk verzichtet und vor allem der erhabenen Architektonik des Werkes

*) Aus Raumgründen verspätet.

sein Augenmerk zugewendet. Vielleicht steht er damit im Gegensatz zu anderen Auffassungen (sicher! Die Red.), allein es wäre verfehlt, dem die Berechtigung zu versagen. Außer der Missa brachte die Singakademie *Händels* Israel in Ägypten zur Aufführung; dieses Oratorium bedeutet für die gegenwärtige Generation der Konzertbesucher eine Novität, denn es sind seit der letzten Prager Aufführung Jahrzehnte verstrichen. Auch hier steht der Chor im Mittelpunkte des Geschehens; namentlich im ersten Teile, der in der realistischen Schilderung der über das Pharaonenland hereingebrochenen Plagen tonmalerische Momente von zwingender Anschaulichkeit aufweist, zeigte sich der ausgezeichnet disziplinierte Chorkörper auch stilistisch auf voller Höhe seiner Aufgabe. Die Mitwirkung solistischer Kräfte von anerkanntem Rufe: Gertrud *Förstel*, Emmy *Leisner*, Alfred *Wilde*, Oskar *Jölli* und Albert *Fischer*, sowie des Orchesters der *tschechischen Philharmonie* gereichte beiden Aufführungen der Berliner Gäste zu besonderem Vorteile.

Später als sonst treten die Virtuosenkonzerte auf den Plan: kleinere Unternehmungen, die früher den Konzertmarkt überschwemmten, sind vorläufig so gut wie ausgeschaltet. Ignaz *Friedmann*, Selma *Kurz*, Mattia *Battistini*, Laurits *Melchior* wären zu nennen und die Pianistin Fritzi *Pollak*, die unter Mitwirkung eines Kammerorchesters (Dirigent Erich *Wachtel*, sehr begabt) mit selten gehörten Klavierkonzerten von Mozart und Haydn und dem fünften Brandenburgischen von Bach berechtigtes Interesse erweckte. — Den Reigen seiner herbstlichen Aufführungen eröffnete der in seinem fünfzigsten Vereinsjahr stehende *Kammermusikverein* sehr glücklich mit einem Vokalkonzerte der *Holleschen Madrigalvereinigung* aus Stuttgart. Diese hochkultivierten zehn Sänger und Sängerinnen sind von Einmütigkeit beseelt, und ihre Darbietungen bis auf die letzten Einzelheiten ausgefeilt. Altdeutsche und italienische Kompositionen, dann aber auch Neuestes von *Petyrek*, *Křenek* und *Hindemith* und zum Schluß *Brahms* Liebeslieder-Walzer wurden mit passionierter Hingebung vermittelt. In der evangelischen Kirche wird die geistliche Abendmusik fleißig fortgesetzt. Der erste Abend brachte durchwegs Orgelwerke, der zweite war vorwiegend neuzeitlichen Autoren gewidmet (Reger, Hugo Wolf, Bruno Weigl). Else *Brömse-Schünemann* hat die zumeist düster gefärbten Lieder, insbesondere das von Dr. Corn. *Veits* mit einer Orgelbegleitung versehene Lied aus Spees Sammlung „Trutznachtigall" (17. Jahrhundert) ergreifend gesungen. Ein Zyklus von Marienliedern wurde von Marie Wurdinger-Fischbach stimmungsvoll wiedergegeben. An der Orgel wirkte Dr. Cornelius *Veits* teils als fermer Begleiter, teils als Beachtung heischender Solist.

Sehr mager gestaltete sich der Opernbetrieb im Deutschen Theater, ohne Heranziehung von Gästen hätte man überhaupt kein Auslangen gefunden. In Zemlinskys *Zwerg* wurde die weibliche Hauptrolle mit *Tilly de Garmo*, der wahrhaft berufenen Vertreterin der Infantin, besetzt, allein diese vorzügliche Besetzung war leider von kurzer Dauer, da diese Sängerin die Prager Bühne mit Ablauf der Saison verlassen hat. Der Abschied dieser so vielseitigen Künstlerin, der während ihrer Wirksamkeit an unserer Bühne ungeteilte Sympathie entgegengebracht wurde, war ungemein herzlich; Mozarts Entführung war zu diesem Zwecke einer Neueinstudierung unterzogen worden. — Die Sommeroper wurde durch

Gastspiele Richard *Mayrs*, Michael *Bohnens* und Marie *Müllers* belebt, die von Prag aus ihre ruhmreiche Laufbahn angetreten hatte. — Die Gepflogenheit, zur Zeit der großen Sommerhitzen Wagners „Ring" zyklisch aufzuführen, wurde auch heuer beibehalten. Als Loge, Siegmund und Siegfried führte sich der Hamburger Gast Erik *Enderlein* äußerst günstig ein; Elisabeth *Delius* als Brunhilde hat blendend gesungen, auch diese Sängerin hat man trotz ihrer hochwertigen Qualitäten ziehen lassen; als Walküren-Wotan gastierte der Dresdner Baritonist Robert *Burg*; für die Brunhilde in Walküre hatte man die Teplitzer Bühnensängerin Paula *Hacker-Thiersch* als Aushilfe herbeigeholt. Ein Gastspiel Tino Pattieras als Rudolf in der Bohème und Neueinstudierungen der „Margarete" und der „Jüdin" waren die Ausläufer der abgelaufenen Opernsaison.

Auch die neue Opernspielzeit leidet unter der normalen Geistlosigkeit, Armut und Schlamperei im Repertoire. In Hella *Toros* scheint die Bühne übrigens ein junges, unverbrauchtes dramatisches Talent gefunden zu haben, das die Szene zu beleben und mit aller Intensität den Hörer zu packen berufen ist. Ihre Carmen, noch mehr aber die Minnie aus Puccinis Mädchen aus dem goldenen Westen sind Gestalten wie aus einem Gusse, dabei aber von elementarer Schlagkraft. Gäste waren in der Folgezeit: Rosette *Anday*, S *Zaleski*, Teiko *Kiwa*. Eine Glanzaufführung von Janaceks *Jenufa* in Max Brods Übersetzung unter Zemlinsky mit Frau *Jicha* in der Hauptrolle ist die einzige Großtat dieser Bühne, auf die in einem historischen Zusammenhange noch zurückgekommen werden wird.

Mit einer *Beethovenfeier* trat ante festum der Männergesangverein und Tauwitz unter *Zemlinsky* Ende November hervor. Der *elegische Gesang*, die Kantate „*Meeresstille und glückliche Fahrt*" und die Musik zu den „*Ruinen von Athen*", für welch letztere der heimische Dichter Johannes *Urzidil* in wirkungsvoller Weise einen verbindenden Text zum Konzertgebrauche geschrieben hat, endlich die große *Chorphantasie*, sind Tonschöpfungen Beethovens, von denen die Gegenwart mehr oder minder nur den Namen kennt, schon darum gebührt den Veranstaltern Dank für die Wahl. Als Solisten wirkten mit: die Damen Kwartin, Schwarz und Kallina und die Bühnensänger Theo Herrmann, Dr. Fellner sowie Dr. Kohn. Friedrich *Hölz'lin* sprach einen Prolog von Hugo *Salus* und den verbindenden Text der „Ruinen." — Einen wohlverdienten großen Erfolg holte sich die Trägerin des Klavierpartes in der Chorphantasie — Frieda *Schwarz* — eine Absolventin der deutschen Musikakademie, deren Riesenfortschritte während ihrer Lehrjahre wiederholt an dieser Stelle hervorgehoben wurden. Nun reift Frieda Schwarz zur Künstlerin heran; technisch kennt sie keine Probleme, und mit durchdringendem Verständnis versenkte sie sich in den geistigen Gehalt des Werkes, das als Vorstudie zur Neunten gilt.

Die Vorsaison verlief ohne philharmonische Konzerte, erst vom Dezember ab sollten diese wieder aufgenommen werden. Bis dahin mußte man sich gedulden, und alle Deutschen, die Orchesterkonzerte hören wollten, gingen in die tschechische *Philharmonie*, die gegenwärtig während der Abwesenheit *Talichs* von Prag vorwiegend deutsche Dirigenten als Gäste beruft. Im Monate November war es zunächst der Karlsbader Generalmusikdirektor Robert *Manzer*, der Bruckners Dritte als Hauptwerk dirigierte und dessen gründliche Sachkenntnis und ausgedehnte Erfahrung

sich auch in seiner Orchesterleitung ausprägt. Zu rühmen war der klar gegliederte Aufbau seiner Wiedergabe. — Kurz vorher hatte Hermann *Schmeidel*, der neue Dirigent des Singvereines, in der tschechischen Philharmonie Bruckners Sechste stilistisch hervorragend dirigiert, und in den ersten Tagen des Dezember war es die überragende Persönlichkeit Otto *Klemperers*, die an der Spitze dieses Orchesters mit der Eroica, dann aber mit der Chaconne von Gluck, den fêtes von Debussy und Ravels Alborado del Grazioso Beifallsstürme entfesselte. — Hermann *Schmeidel* dirigierte auch das deutsche Theaterorchester als es zu Gunsten seiner Wohlfahrtseinrichtungen ein Konzert im Lucernasaal veranstaltete Bruckners Neunte, an die sich nicht wie sonst das Te deum anschloß, sondern der 150. Psalm desselben Meisters Die Wiedergabe war hinreißend. Zu erwähnen wären außerdem noch ein Geigendebut von Alma Maria Rosé, einer Tochter Arnold Rosés und zugleich Nichte Gustav Mahlers, die Tschaikowskis schwieriges Violinkonzert spielte, dann die Mitwirkung des Singvereins in der Aufführung des Psalms. Von den Solisten sind vor allem Bronislav *Hubermann*, Fritz *Kreisler* und Enrico *Campagnola* zu nennen. Dr. *Teller-Denhof* hatte an dem Konzerte des letztgenannten Geigers sowohl als Solist wie als Partner Gelegenheit, seine pianistischen Vorzüge wieder zu entfalten. Von Klavierabenden sei der Beethovenabend Frederic *Lamonds* und das Konzert Emil *Sauers* hervorgehoben, Lieder- und Arienabende wurden vom Bassisten unserer Bühne Theo Herrmann und von dem in Prag noch unvergessenen Sängerpaare Max *Klein* und Steffi *Mekler* veranstaltet; namentlich die von ihnen gesungenen Duette — wie selten bekommt man Ähnliches in öffentlichen Konzerten zu hören — fanden lebhaften Anklang.

Der *Kammermusikverein* rüstet zum Feste seines fünfzigjährigen Bestandes.*) Ein *Orgelabend*, für den der *literarisch-künstlerische Verein* den vorzüglichen Organisten *Nowakowski* gewonnen hatte, diente dem Zwecke, mit Werken sudetendeutscher Komponisten der Jetztzeit bekannt zu machen. Aus der Vortragsreihe seien *Petyreks* Begleitmusik zum Hohen Lied und *Rietschens* Variationen und Fuge hervorgehoben, ferner Kompositionen von *Willner*, *Weigl*, *Veits*, *Faltis*. Auf Veranlassung der deutschen Frauenliga für Frieden und Freiheit hat der spanische Komponist *Joaquin Nin* ein Konzert veranstaltet, in dem er Proben seiner Bearbeitungen spanischer Volksmusik aufzeigte, mit denen er großes Interesse erweckte. Die Sängerin L. *Frank* und eine Pariser Geigerin Prof J. *Gauthier*, ferner ein Frauenchor Frau *Swobodas* haben sich bei diesem Anlasse aufs Günstigste hier eingeführt.

Als bemerkenswertes Ereignis ist der Besuch des *Wiener Männergesangvereines* hervorzuheben. Es gibt wohl nicht so bald einen Erdenwinkel, in dem nicht dieser Verein als Träger einer traditionellen Gesangskultur den musikalischen Ruhm seiner Heimatstadt getragen hätte; nur unserer Stadt sind die Sänger in weitem Bogen ausgewichen. Diesmal ist es gelungen, die Gäste für ein Theaterkonzert zu gewinnen, und daß der Abend zu Gunsten der deutschen Musikakademie stattfand, hat die für den berühmten Verein auch hier herrschenden Sympathien noch wesentlich gesteigert. Die Wahl des Programmes bekundete die konservative Haltung, die der Verein auf dem Gebiete der Männerchorliteratur seit jeher eingenommen und die er bis zum heutigen Tage unbeirrt durch

*) Sieh S. 239.

die gegenwärtige Gestaltung der Verhältnisse auch konstant einnimmt. Dagegen sind die Ausführung des Programms, die Chordisziplin, die Klangwirkung, die dynamische und rhythmische Behandlung geradezu vorbildlich zu nennen. Hofkapellmeister *Luze* dirigierte, im Theater-Konzert wirkte die Dresdner Kammersängerin Irma *Tervani*, von Franz *Langer* begleitet, mit. Die Chöre begleitete Dr. Fritz Löwenrosen. Ein zweites Konzert im Luzernasaale betonte noch mehr den volkstümlichen Charakter, fand aber nicht die gewünschte Teilnahme im Publikum.

Konservativ ist auch die Oper im abgelaufenen Zeitraum geblieben; Novitäten gibt es so gut wie keine, ausgenommen etwa die Quasi-novität *Verdis „Macht des Schicksals"**) unter dem feurigen H. W. *Steinberg*. Für die Festvorstellung zu Gunsten des Österreichischen Hilfsvereines hatte man gar ein ganzes Solistenensemble unter Führung Direktor *Schalks* von der *Wiener Staatsoper* verschrieben; nach langer Pause ging Goldmarks Königin von Saba wieder in Szene in den einzelnen Rollen besetzt mit Helene Wildbrunn (Königin), Rosette Anday (Astaroth), Maria Nemeth (Sulamith), Leo Slezak (Assad), Alfred Jerger (König Salomo), Karl Norbert und Modin. — Nur eine kurze Spanne Zeit verstrich, und wiederum erschienen Wiener Gäste an unserer Bühne. Es galt einer Festvorstellung zu Gunsten des Deutschen Theatervereins, die durch die Berufung von Mitgliedern des *Wiener Staatsopern-Balletts* besondere Anziehungskraft erhielt. Hedy Pfundmaier und Tilly Losch, sowie Toni Birkmeyer tanzten an der Spitze einer Schar von reizenden Tänzerinnen nach Kompositionen von Tonsetzern aller Richtungen, um dann bei den heimatlichen Klängen Johann Straußens die Echtheit der authentischen Interpretation des Wiener Tanzes schlagend darzutun. *V. P.*

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST.

Nach den Ferien erfahren die Schülerabende durchgreifende Änderungen. Talente, deren Fortschritte und künstlerisches Wachsen man von einem zum anderen Male zu verfolgen Anlaß hatte, haben die Anstalt verlassen, ihre Namen werden in unserer breiten Öffentlichkeit bekannt, tauchen an neuen Stätten ihrer Wirksamkeit auf oder versinken auch in einem der großen Orchester. Die neuen Abende bringen zumeist ganz neues Schülermaterial, das erst flügge gemacht werden muß, dies hat aber zur Folge, daß auch die Berichterstattung an solchen Abenden eine abwartende Haltung einnehmen muß Denn Fälle, wo ein Genie gleich bei seinem ersten Flügelschlage die Umgebung in seinen Bann zwingt, zählen doch zu den Ausnahmen; würden sie sich täglich wiederholen, dann gäbe es eben keine Genies. Und der gute Durchschnitt muß schrittweise vorwärtskommen, um Anerkennung und Beachtung zu erwerben.

Die beiden ersten Abende waren naturgemäß Solistenabende; andere Veranstaltungen wie z. B. auf dem Gebiete der Kammermusik, erfordern längere Vorbereitung, für die die ersten Monate nicht ausreichen. Eine ganze Reihe neuer Erscheinungen auf fast allen Gebieten hat sich dem Publikum vorgestellt; im Vordertreffen standen die Klavierabteilungen der Klassen Dir. Romeo Finke und Franz Langer; hier hörte man am ersten Abend Dragomira Linke (Chopin), Margarete Holzner (Brahms, Schubert) und am zweiten Abend Ulrike Reimann (Bach), Marie Maschat (Brahms) und Kurt Blaschtowitschka (Reger). Der Klavierabteilung an Zahl zunächst stehen die Gesangsschulen Prof. Wallerstein und Prof. Else Brömse-Schünemann, erstere vorwiegend für den Bühnengesang, letztere für den Konzertgesang bestimmt. Den Vortritt hat die

*) Besprechung sieh S. 118.

Bühnenanwärterin Else Kment, die sehr günstige Anlagen mitbringt; sie sang eine Arie der Amelia aus dem Maskenball und sodann Isoldens Liebestod. Gewiß waren es ungewöhnliche Aufgaben, die hier einer Anfängerin gestellt wurden, und doch hat sie sich ihrer überraschend entledigt. Die zweite Schülerin Wallersteins — Margarete Holzner — die auch als Pianistin Proben ihrer musikalischen Befähigung ablegte, war mit Schumannliedern auf einem nicht minder exponierten Platze, den sie zur Zufriedenheit ausfüllte. An dem zweiten Abend hörte man eine Rarität, ein Kammerduett von Händel, das den stimmbegabten Schülerinnen der Klasse Brömse-Schünemann, Barbara Reitzner und Traute Wolf Beifall brachte. Die Abteilung der Streicher entsandte vorläufig den Geiger aus der Klasse Prof. Schweydas: Willy Dvořak, der Beethovens F-dur-Romanze mit schönem Tone spielte und aus der Klasse Maurits Frank den Cellisten Franz Schaffranke, dem die Variations symphoniques von L. Boelmann zugefallen waren. Ein Trio von Mendelssohn für Klarinette, Bassethorn und Klavier gab den beiden vorgeschrittenen Schülern Willibald Jirtschaks (Klarinette), Walter Fürst und Ernst Harrant — Gelegenheit, ihre bereits auf hoher Stufe stehenden Fertigkeiten von neuem zu erproben, namentlich Walter Fürst, der den Part des Bassethorns blies, darf als ernster Musiker gewertet werden. — Auch für die Harfe (der Unterricht wird von Marie Tietz erteilt) findet sich an der Akademie ein gutes Schülermaterial, wie dies der Vortrag der Fantasie op 95 durch Dora Vögl erwies. An der Abteilung für darstellende Kunst wirkt jetzt als weitere Lehrkraft Karl Birk, der mit Erfolg bestrebt ist, an die Stelle des alleinseligmachenden Pathos einer natürlichen, der Situation angemessenen Sprachweise Eingang zu verschaffen. Er hatte für das erste Auftreten seines Schülers Karl Kirschner den schaurigen Stoff der Ballade des Dresdner Dichters Kurt Geucke „Die Braut von Syrakus" gewählt; man hat zwar nach der Rezitation Kirschners das Gruseln noch nicht gelernt, allein doch aus dem lebendigen Vortrag dieses Jüngers der dramatischen Kunst günstige Anlagen erkennen dürfen, die für die Zukunft manches verheißen. *V. P.*

VARIA

„DER AUFTAKT" ERÖFFNET SEINEN VII. JAHRGANG mit einem besonders interessanten Heft *Mitte Januar.*

HANS KRASAS (Prag) 1. SYMPHONIE wurde von *Serge Kussewitzki* in New York mit großem Erfolg aufgeführt.

W. PETRŽELKAS ORCHESTERSUITE hatte bei ihrer Erstaufführung in der *Tschechischen Philharmonie* unter Fr. *Neumann* einen warmen Erfolg. Die Komposition ist ein in der Stimmung durchaus freudiges Stück, zeigt eine beachtenswerte Erfindung, starkes Formgefühl und Sinn für harmonische Feinheiten.

EINE RUNDFRAGE veranstaltete das Theater der Stadt *Münster*, in der es die Theaterbesucher aufforderte, Vorschläge für die Winterspielzeit zu machen. Der Erfolg: Die höchste Stimmenanzahl erhielten die „Meistersinger", *Mozart* wurde sehr stark verlangt, von Modernen *Hindemith* (Cardillac), *Weill* (Protagonist), *de Falla* (Ein kurzes Leben), *Křenek* (Zwingburg), *Bártok* (Blaubart), *Wellesz* (Alkestis), *Gurlitt* (Wozzeck), *Berg* (Wozzeck).

ALTE MUSIK AUF BÖHMISCHEN SCHLÖSSERN war der Titel eines ausgezeichneten Programmes, das im Rahmen der *Staatskonservatoriumskonzerte* zur Aufführung kam.

Redaktionsschluss für Nr. 11-12 10. Dezember.

Wir kaufen „Auftakt"
„Heft 1 des 3. Jahrganges" zurück.

Anträge an die Verwaltung.

ADRESSTAFEL

***Prof. Romeo Finke**
Direktor der d. Akademie für Musik u. darst. Kunst
Prag VII., Schnellgasse 16.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
Prag-Weinberge,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag II., Grube (V jámě) 5.
Telephon 8958/VIII.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.
Klavier, Gitarre, Violine, Mandoline.

Pauly Actardjieff-Seidel
Absolventin d. Meisterklasse Ansorge
Konzertpianistin, Unterricht,
Bratislava, Andreasgasse 19.

***Hugo Wolf**
Prag I., Joachimsgasse 4.
Violine, Klavier, Kammermusik, Method., Musik. Erziehungslehre.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Wassergasse 15/III.
Telephon 340-II,

Frau Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepition
Prag I., Kolkovna 8.

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Frau
Anna Finke-Spengler
Klavierpädagogin
Prag, Pařížská 19.

Erich Wachtel
absolv. Musikakademiker, Zemlinsky- u. Finke-Schüler.
Theorie, Kompos. Korrepet.
Prag II., Revoluční 24.

***Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
Prag VII., Schnellova 19.

Melanie Bauer
Konzert-Violinistin, Unterricht, Violine, Klavier.
Prag VII., Na výšinách 18.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen
Komposition u. Klavierspiel
Prag, Pařížská 19.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 39.

Erwin Schulhoff
Konzertpianist, Klavier, Komposition, Instrumentation
Prag II., Ve Smečkách 24.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

***A. Nowakowski**
Organist im Stift Emaus, Prag II.-320.-Orgel, Konzert, Unterricht im Klavierspiel, Harmonielehre, Kontrapunkt.

K. B. Jirák,
Prof. am Staatskonservatorium, erteilt Unterricht in Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre und Komposition. In tschech., deutscher, franz., engl. u. italienischer Sprache. Schriftliche Anmeldung notwendig.
Prag-Strašnice 420.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht,
Prag VII., Letohradská 1212.

Georg Actardjieff
Absolvent der Meisterklasse Marteau
Konzert-Violinist, Unterricht
Bratislava, Andreasgasse 19.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Frau J. sza Bondy-Lekner
Prag VII., Heřmanova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
Prag I., Kaprová 6/III.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch., Klavier.
Prag VII., Letohradska 38.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
Smichov, Dvořákova 1274.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Die mit * Bezeichneten gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an.

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER

FÜR DIE

TSCHECHOSLOWAKISCHE REPUBLIK

/

CHEFREDAKTION Dr. ERICH STEINHARD

/

SIEBENTER JAHRGANG

1927

VERLAG DEUTSCHER MUSIKPÄDAGOGISCHER VERBAND PRAG

INHALTSVERZEICHNIS 1927.

Aber, Dr. Adolf:	Zeitgenössische Opern in ihren Hauptströmungen	147
Baresel, Alfred:	Jonny spielt auf	43
Beck, Joachim:	Kleiber	12
Blažek, Dr. Vl.:	Die Bertramka	293
Branberger, Dr. Joh.	Komponisten aus Böhmen in Frankreich zur Zeit der Revolution, des Kaiserreichs u. d. Restauration	90
—	Der kommende Musikpädagogische Kongreß u. seine Methoden	226
Casella, Alfr.:	Walter Gieseking	17
Coeuroy, André:	Musik in Paris	41
—	Musik in Paris	73
—	Der neue Pleyelsaal in Paris	321
Dahlke, Prof. Ernst:	Die Reformen	233
Ebel Arnold,:	Rückkehr zur Musik	237
Felber, Dr. Erwin:	Fidelio Finke	160
Felber, Dr. Rudolf:	Liedästhetik v. 17. z. 19. Jahrh.	29
Finke, Fidelio F.:	Hába der Harmoniker	165
Furtwängler, Wilhelm:	Über Auswendig-Dirigieren	16
Glinski, Mateusz:	Szymanowski	123
Guardia, Ernesto de la:	Musik in Argentinien	319
Günther, Siegfried:	Neue Klaviermusik für die Jugend	249
—		314
Gutman, Hanns:	Kurt Weill: Royal Palace	74
—	Neue Musik in Berlin	131
—	Musik in Berlin	322
Hába, Alois:	Die Kompositionsklasse der Vierteltonmusik in Prag	163
Hernried, Robert:	Die Orchestermusik u. d. Kritik	34
Hille, Willi:	Die Befreiung vom Wort	200
Höckner, Hilmar:	Die Musikarbeit d. deutschen Landerziehungsheime	173
Huth Arno:	Chinesische Musik in Frankfurt a/M.	114
—	Das Doppelklavier	254
—	Alte Musikinstrumente	295
—	Neue Wege der elektr. Musik	303
Hutter, Doz. Dr. Josef:	Verbot d. Prager Judenkapelle im 17. Jahrhundert	19
Jemnitz, Alexander:	Phantasie über ein beliebtes Musikforscherthema	103
Jirák, Prof. K. B.:	Prager Historie von der Naumannschen Musikgeschichte	22
—	Die Oper „Sache Makropulos“ von Leoš Janáček	48
Jöde, Prof. Dr. Fritz:	Die Jugendmusikbewegung	239
Joss, Dr. Viktor:	Mysliweczek	94
Kestenberg, Prof. Leo:	Musik und Staat	227
Konta, Dr. Robert:	Korngolds „Wunder der Heliane“	324
Krasnopolski, Dr. Paul:	Ein Prager histor. Orchestrion	101
—	Nürnberger Meistergesang in Mähren	267
Kronfeld, Kurt Fr.:	Problem der Tanznotenschrift	312
Kühn, Walter:	Musikkultur u. Musikerziehung	230
Kuhrt, R.:	Deutsche Orgelkunst	325
Kundera, Dr. Ludwig:	Janáčeks Stil	279
Kusnitzky, Dr. Hans:	Vierteltöne in der Musikgeschichte	275
Lach, Univ.-Prof. Dr. Robert:	Zur Musikästhetik d. Gegenwart	125
—	Zur Musikphysiologie	259
Landsberg, George W.:	Elektrische Musik	121
Mies, Dr. Paul:	Die „Symmetrie“ in der Musik	6

Möllendorf, Willi: Gedanken eines Schaffenden . . 9
Müller, Prof. E. Jos. Privatunterricht 242
Nejedlý, Univ.-Prof Dr. Zdenko: Das Taboritenlied 85
Nettl, Priv.-Doz. Dr. Paul Ital. Instrumentalmusiker des siebzehnten Jahrhunderts in Prag . 88

Noack, Dr Elisabeth: Neue Wege der Kultur 244
Noack, Prof. Dr. Friedrich: Vom Wesen der Methode . . . 235
Očadlík, Mirko: Die Oper „Großvaters Vermächtnis" von Vit. Novák 50

Paudler, Priv.-Doz. Dr. Fritz: Die Rasse Beethovens 57
Paumgartner, Dr. Bernhard: Der erste Prager Don Juan-Darsteller Luigi Bassi 113

Pick Otto: Rainer Maria Rilke u. d. Musik . 32
— Sendung u. Zukunft des Deutschen Theaters in Prag 39
Preußner, Dr. Eberhard: Grundlagen einer Erziehung zur Musik 228

Pyper, Willem: Holländ. Musik von 1910—1925 . . 197, 271

Reusch, Dr. Fritz: Jugendmusikliteratur 177
Rietsch, Univ.-Prof. Dr. Heinrich: Prager Deutsche Tonkunst um 1848 99
Rychnovsky, Dr. Ernst: Ein Collegium musicum im Böhmerwald 95

Sanders, Paul F.: Holländ. Musik von 1900—1925 . . 197, 271

Schleißner, Leo: Ben Akiba und die Direktionsära Kramer 20

Schliepe, Ernst: Die deutsche Theaterausstellung in Magdeburg 285

Schmeidel, Herrmann v.: Die Musikstadt Frankfurt a. M. . 180
Selden-Goth, Gisella: Eine Bachhandschrift in Italien . . 118
Selirg, Emil: Der Musikgeneral 37
Siblík, Dr. Emanuel: Das Russische Ballett 308
Spreckelsen, Otto: Studienreferendar u. Studienassessor 247
Steinhard, Dr. Erich: Eine Pantomime (B. Bartók: „Der wunderbare Mandarin") . . . 44
— Eine D-Moll-Symphonie (Gerhard v. Keußler) 45
— Eine Violinsonate (Fidelio Finke) . 45
— Erwin Schulhoffs Musik zum „Bürger als Edelmann" 50
— Beethoven u. die Böhmen 65
— Hindemiths „Cardillac" 76
— Neue Pantomimen in Prag (Ravel, Martinů) 77
— Zur Musikgeschichte Böhmens . . 81
— Ein Nachwort zur Wiener Beethoven-Jahrhundertfeier 105
— Zug aus der Musikphysiognomie der Zeit 143
— Menschen- u. Maschinenmusik . . 203
— Über das internationale Musikfest in Frankfurt a. M. 209
— Die Weltmusikausstellung in Frankfurt 213
— Fortschritt 225
— Heinrich Rietsch † 331
— Tagebuch 44, 45, 50, 76, 77, 185, 219, 332

Štepán, Dr. W.: Die tschechische Philharmonie an der Schwelle der Spielzeit . . 262

Strobel, Dr. Heinrich: Hindemith 145
Stuckenschmidt, H. H.: Maschinenmusik 152

Trautwein, Susanne: Ein kunsterziehlicher Grundbegriff 246
Unger, Dr. Max: Beethoven u. Joh. Andreas Streicher 61
— Aus der neueren Beethovenliteratur 67
— Sebastian Bachs „Kunst d. Fuge" 208
— „Radamisto" von Händel 216
— Neues Schrifttum zur. Musikerziehung 255
— Hermann Abert † 285
Unterholzner, Ludwig: Methoden und Normen der Musikbetrachtung 1
Urzidil, Johannes: Stimme Carusos aus dem Grammophon 16
— Das Prager Deutsche Theater und die Auslandskritik 288
Veidl, Dr. Theodor: Seltsame Geschichte eines Beethoventhemas 64
— Böhmen in der Geschichte des deutschen Kirchenliedes 83
Voigt, Alban: Das Ukulele 9
Vomáčka, Dr. B.: Emil Axman 157
Wagner, Dr. Johann: Obduktionsbericht über den Leichnam Beethovens 72
Walter, Dr. Erwin: Giuseppe Sarti 4
Weissmann, Prof. Dr. Adolf: Beethoven und die Gestalt . . . 66
— Idealklang, Schallplattenklang, Rundfunkklang 171
— Strawinskys Oratorien-Oper „König Ödipus" 257
Wiegler, Paul Aus Beethovens Wirtschaftsbuch . 67
Wolf, Grete: Moderne musikpädagogische Strömungen 127

Anonym:
Die amerikanische Komponistenliga und ihre neuen Pläne für 1927—1928 182
Bizarre Beethovennachklänge 106
Von der fünften Schulmusikwoche in Darmstadt 25
Neue Musikerziehung 217
Jazz am Konservatorium 317
Neue Schallplatten 326

BERICHTE.

Argentinien 319; Baden Baden 203; Berlin 74, 131, 322; Brünn 48; Budapest 132; Darmstadt 25; Frankfurt a. M. 180, 209, 213, 214; Freiberg 325; Göttingen 216; Leipzig 43, 208; Leningrad 287; Magdeburg 285; Paris 41, 73, 257, 321; Prag 20, 39; *Tagebuch* 44, 45; 46; *Tagebuch* 50, 76, 77; 78, 106, 135; *Tagebuch* 185, 219; 261, 262, 263, 288, 290, 293; *Tagebuch* 332; 334; Reichenberg 299; Wien 105, 324.

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST. 26, 78, 183.

AUFTAKT-ARENA 22, 317.

BÜCHER UND NOTEN: 23, 51, 66, 67 und 71 (Beethovenbücher), 133, 183, 283, 326.

VARIA: 27, 53, 79, 110, 137, 188, 220, 263, 296, 336.

DER DEUTSCHE LITER.-KÜNSTLER. VEREIN IN PRAG: 190.

DER AUFTAKT

MUSIKBLÄTTER FÜR DIE TSCHECHOSLOWAKISCHE REPUBLIK
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VII. JAHRGANG 1927. HEFT 1.

METHODEN UND NORMEN DER MUSIK-BETRACHTUNG

VON LUDWIG UNTERHOLZNER

Das Bedürfnis, sich über das Wesen der Musik klar zu werden, hat jede Zeit mehr oder weniger in sich gefühlt. Zumeist jedoch waren es weniger die Musiker, die sich die wissenschaftliche Erklärung des Wesens der Musik angelegen sein ließen, als die Philosophen, ganz gleich, inwieweit sie selbst Musik ausübten, in ihren Fertigkeiten bewandert waren oder sie empfanden.

Bisher haben die Philosophen teils auf *spekulativ-metaphysischer*, teils auf *empirisch-phänomenologischer* Grundlage ihre Aufgaben zu lösen versucht. Das Ergebnis mit der einen Art der Urteilsbildung ist, um nur eine Definition zu nennen, z. B. Schopenhauers Satz: „Musik ist das vollkommenste Abbild des Urwillens." Von einer tatsächlichen Beweisbarkeit dieser Anschauung, die der Musik keine symbolische oder auf Analogien beruhende Bedeutung zuerkennt, sondern sie als ein ursprüngliches Phänomen wertet, kann natürlich keine Rede sein. Diese aus reinen Begriffen (unberechtigterweise) Realitäten ableitende Methode setzt die Musik in engsten Zusammenhang mit dem Universum und betrachtet ihre Erscheinung als etwas Kosmisches, als den Ablauf eines Kräftespiels. Deduktiv wirkt sich diese Definition aus in der Auffassung von Konsonanz und Dissonanz, Leitton und Chromatik usw. als Spannungs- und Entspannungserreger.

Die zweitgenannte Art der Urteilsbildung setzt an Stelle der metaphysischen *Spekulation* die *Beobachtung*. Die Begriffsbestimmung der Musik erreicht sie durch die Untersuchung ihres Ausdruckes und der Wirkungen der Musik, die Psyche. Diese empirische, psychologisch-phänomenologische Musikbetrachtung gelangt zu der Wesenserkenntnis der musikalischen Form, des charakteristischen Stils der Harmonik, Rhythmik, Melodik, d. h. dem durch Epochen- und Einzelpersönlichkeiten bedingten und geschaffenen Stil. Und erst aus der Summe der Ergebnisse diesor Einzeluntersuchungen gelangt man synthetisch zu einem Gesamturteil des Wesens der Musik. Ganz besonders diesen Weg betrachtet die jüngste Musikwissenschaft als den ihrigen.

Das letzte Ziel dieser exakt wissenschaftlichen, auf der Erfahrung basierenden Forschungsmethode soll nun aber nicht die tote Erkenntnis vom Wesen der Musik sein, sondern diese soll wiederum im kulturell fortschrittlichen und aufbauenden Sinne ein *Kriterium* für die Musik im *speziellen bilden*. Daß dazu die spekulativen Anschauungen von der Musik als Kunstgattung nicht ausreichen, zeigen ganz klar die Äußerungen von Musikern und Denkern über die Tonkunst. Ihre Verschiedenartigkeit, ja sogar Gegensätzlichkeit hat entweder in der metaphysischen Anschauung

ihre Ursache oder in der Unvollkommenheit der psychologischen Betrachtung, namentlich, wenn sie, wie zumeist nur einem einzelnen Element der Musik ihr Augenmerk schenkt. Einige Aussprüche sollen dies veranschaulichen: Wenn Beethoven sagt „Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie" oder Richard Wagner „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe", so stehen sie damit durchaus auf dem Boden metaphysischer Weltbetrachtung, deren romantisch-idealistischen Hintergrund Jean Paul mit seinem Wort am treffendsten kennzeichnet: „Die Musik hat etwas Heiliges, sie kann nichts als das Gute malen, verschieden von anderen Künsten." Andere Aussprüche wie „Musik ist die Vermittlung des geistigen Lebens zum sinnlichen" (Beethoven) oder M. Luthers „Die Musik ist nahe der Theologie, ich gebe nach der Theologie der Musik den höchsten Locum und die höchste Ehre", sind durchdrungen von der Überzeugung, daß Musik Äußerung eines Übersinnlichen ist. Andrea Werkmeister, der als erster die Temperatur einführte, aber ging noch weiter in seiner metaphysischen Auffassung vom Wesen der Musik: „Daß die Musica oder Harmonia Ihren Ursprung von Gott habe, und denen Menschen als herrliches Geschencke von dem Schöpfer sey gegeben worden, solches wißen und verstehen nicht allein viel Gottselige und Gelehrte Theologi, sondern es haben auch die klugen Heyden aus dem Lichte der Natur erkennen können" und an anderer Stelle „und der Mensch ist nicht eigentlich der Inventor (der Musik), sondern nur das Werkzeug, so Gott dazu gebrauchet". Diesen von einer metaphysischen Inhaltsästhetik zeugenden Anschauungen über Musik stehen wiederum solche rein formalaesthetischer Richtung gegenüber. So wenn Heine sagt: „Musik ist Geist, aber Geist, welcher eines Zeitmaßes bedarf und sie ist Materie, aber Materie, die des Raumes entbehren kann", oder Schiller: „Zwar sind Empfindungen ihrem Inhalte nach keiner Darstellung fähig, aber ihrer Form nach sind sie es allerdings, und es existiert wirklich eine allgemeine beliebte und wirksame Kunst, die kein anderes Objekt hat als eben diese Form der Empfindungen. Diese Kunst ist die Musik". Ganz besonders hiebei erinnert man sich an Kants Formalaesthetik, der auch Hanslicks Satz: „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen" genau entspricht. Die Kluft, die so Form- und Inhaltsästhetik trennt, noch deutlicher zu machen, sei noch C. M. v. Weber angeführt: „Die Musik erweckt unmittelbar nur Gefühle" und Gluck: „Ich betrachte die Musik nicht nur als eine Kunst, das Ohr zu ergötzen, sondern als eins der größten Mittel, das Herz zu bewegen und Empfindungen zu erregen."

Aus nur praktischer Erfahrung aber spricht Werkmeister, wenn er sagt: „Ist das Volk toll und wild, so liebt es wilde Music: Ist es devot und sittig, so liebt es auch devote und sittsame Progressiones in der Melodie und Harmonien", oder Luther: „Wer nicht Gefallen hat an solch lieblich Wunderwerk wie Musica eins ist, das muß ein rechter Ochs sein." Was man schon bei C. M. v. Weber gesehen hat, zeigt sich hier ganz klar und eindeutig: die Untersuchung der Wirkung der Musik auf das einzelne Individuum und auf eine Gemeinschaft. War alles vorher Aufgeführte Sache einer rein hypothetischen Anschauung ohne tatsächliches beweisbares Ergebnis, so schafft diese empirische Art von Betrachtung mit einem Male uns nicht nur eine positive, wenn auch nur mittelbar

aus der Wirkung resultierende Erkenntnis vom Wesen der Musik, sondern noch dazu ein grundsätzliches und vielleicht das bedeutsamste Kriterium gegenüber der Musik. Die Frage nach der individuell-psychischen und der kollektiv-soziologischen Wirkung der Musik wird damit bestimmend für das Werturteil der Musik im einzelnen. In diesem Bezug sei nochmals Beethovens demokratische Überzeugung zitiert: „Die Kunst vereinigt alle Welt" und der bekannte Vers: „*Sprich*, und du bist mein Mitmensch, *Singe*, und wir sind Brüder und Schwestern." Der französische Positivismus ist — ganz auf der Grundlage der Erfahrung — durch die Lehre von den menschlichen Gemeinschaften für eine soziologische Aesthetik eingetreten und Guyau nennt ganz in Beethovens Sinne die Musik die soziologischste aller Künste. Vergleicht man die Ausmaße, in denen die Künste im allgemeinen zu den Handlungen der menschlichen Gesellschaft herangezogen werden, so muß man auch zugeben, daß die Beteiligung der Musik am öffentlichen Leben die aller anderen Kunstgattungen weitaus übertrifft. Man denke dabei nur an die Musikaufführungen anläßlich festlicher Zusammenkünfte, an die Rolle, die der Militärmusik zukommt, an die Serenadenmusiken, Tafel-, Grab-, Kirchenmusiken usw. und man wird sich dessen vollauf bewußt werden. Wenn in diesem Sinne eine Gesellschaft oder eine Gemeinschaft zur stärksten Manifestation ihrer Zusammengehörigkeit sich des Ausdruckes der Musik bedient, so ist es klar, daß umgekehrt die Musik bewirkt, daß eine beliebige Zahl von Einzelindividuen sich auch zu einer Gemeinsamkeit kekennt. Dies trifft wohl auch stets in mehr oder weniger starkem Maße zu, wo eine Opern- oder Konzertaufführung die Besucher in ihren Bann zwingt. Wo sich irgend ein Publikum zum gemeinsamen Genuß einer Mozartsymphonie zusammenfindet, da wird es auch in diesem Werke durch irgend ein Gemeinsames, ob bewußt oder unbewußt, gewollt oder ungewollt, in stärkere Fühlungnahme zu einander treten. Daß in solch einem Falle das Erwachen zu einer Gemeinschaft innerlicher, stärker und lebhafter ist als z. B. beim Anhören eines Militärmarsches, ist wohl einleuchtend; denn hier ist es nicht nur der Rhythmus oder ein auffallendes melodisches Element, das die Zuhörer zusammenbindet, sondern die unendlich größere Summe der Wirkungen solcher musikalischer Einzelfaktoren und noch dazu ein ganz bestimmtes im Werk ausgesprochenes Erlebnis höherer Ordnung, das als (musikalisches) Phänomen existiert, obgleich es vielleicht nicht begrifflich exakt determiniert werden kann. Die innere Gemeinschaft einer Besucherschaft hat also ihre Ursache nicht nur in dem akustischen Reiz der Musik, sondern, und das vor allem, in dem durch ihn übermittelten empfindungsmäßigen oder geistigen Erlebnis. Die Möglichkeit der Mitteilung eines solchen Erlebnisses ist umso größer, je allgemeingültiger sein Inhalt (Inhalt als solcher oder als Formprinzip) ist, d. h. je weniger es etwas Spezielles und Begriffliches zum Zweck hat. Mit zunehmender konkreter Deutbarkeit einer Komposition bedient sie sich außer dem musikalischen Ausdruck intellektueller, literarischer oder malerischer Elemente (symphonische Dichtung, Programmusik) oder macht überhaupt den musikalischen Ausdruck diesen außermusikalischen Elementen dienstbar (Lied, Oper). Damit braucht aber ein solches Werk einer gemeinschaftbildenden Macht nicht immer zu entbehren, doch dankt es diese, da es die Souveränität der Musik aufgegeben hat, den anderen

mitwirkenden, außermusikalischen Künsten, deren Wirkung die Tonkunst nur verstärkt.

Als Folge solchen speziellen Darstellungswillens ergibt sich notwendig auch die Begrenzung der stärksten der absolut-musikalischen Wirkungen, der gemeinschaftbildenden Macht, ihre Beschränkung auf einen engeren Kreis. An Stelle eines umfassenden allgemein menschlicheren Begriffes tritt ein einzelner: Das Religiöse bei Heinrich Schütz oder bei Palestrina als bindende und treibende Kraft tauscht z. B. Beethoven ein gegen ein Menschlich-Ethisches, nach dessen Darstellung er in bewußter Gedanklichkeit gerungen hat (im Gegensatz zu Mozart), oder Wagner gegen die Idee der Erlösung durch das liebende Weib oder Debussy gegen das Tonmalerische-Klanglichsymbolische, oder Schreker gegen das Erotische. Mit Beethoven setzte die *individualistisch*-psychologisierende Strömung ein, die in der Entwicklung der Romantik die *kollektiv*-soziologische Macht der Musik immer mehr außer Acht geraten ließ, bis nunmehr in der Gegenwart die Zersplitterung soweit gediehen ist, daß fast die gesamte Produktion zeitgenössischer Komponisten die Menschen in der Vereinsamung, in die sie durch äußere Lebensbedingungen gedrängt sind, verharren läßt, ja sie eher noch mehr in sie treibt, statt sie aus ihr zu reißen und durch die Macht der Musik zu einer großen und lebendigen Gemeinschaft zu vereinigen.

Freilich ist nicht eigentlich die gekennzeichnete Art des zeitgenössischen Musikschaffens Ursache des Verlustes des Zusammengehörigkeitsgefühles der Menschheit, sondern umgekehrt, dieser Verlust der Grund für die zersplitterte, sich äußerst individualistisch gebärdende Kunstproduktion. Und darum wird die Forderung nach einer gemeinschaftlichen allgemeinen und umfassenden, also kollektiv-soziologischen Wirkung der Gegenwartsmusik eine *ideale* bleiben. Aber sie muß als solche uns ein Kriterium werden, soll das Chaos zum Kosmos werden und soll die Musik wieder für die Menschheit eine gemeinsame sittliche Kraft bedeuten können und sollen wir nicht unser *geistiges* Ich ableugnen und von uns werfen.

GIUSEPPE SARTI*)

VON Dr. ERWIN WALTER

„*Unter zwey streitenden zieht der dritte den nutzen. Ein singspiel in drey Aufzuegen.* Aufgefuehrt auf dem hochfuerstlichen Hoftheater in Salzburg. Salzburg, Waisenhaus buchdruckerei, 1787." So liest man auf einem der 12.000 Operntextbücher aus älterer Zeit, die der Rostocker Albert Schatz in emsiger, ein reiches Leben umspannender Sammeltätigkeit zusammengebracht hatte, und die nun — in der Washingtoner Kongreßbibliothek aufgestellt — durch G. Sonnecks[1]) prächtigen, mit pietätvoller Wissenschaftlichkeit besorgten Katalogband der weitesten Bearbeitung erschlossen sind.

*) Siehe auch „Auftakt" IV. Jahrg. des Verfassers: „*Paesiello*" S. 252, „*Cimarosa*" S. 302, V. Jg., „*Vicente Martin*" S. 102, ebenfalls Komponisten-Zeitgenossen Mozarts.

1) Library of Congress. Catalogue of Opera Librettos printed before 1800 Washington 1914.

Fünf Jahre nach der Mailänder Uraufführung also sah man in Mozart's Heimatstadt jene im „Don Giovanni" mit einem Arienthema und dem Namen nach „zitierte" Oper Giuseppe Sarti's „Fra i due litiganti il terzo gode." Dresden, Wien, Stuttgart, Hamburg, Mannheim, Köln waren vorangegangen und hatten den auf Goldoni's „I pretendenti delusi" beruhenden, in Frankreich und England als „Le Nozze di Dorina" bezeichneten Text bald „Der Fischer im trueben," bald „Im trueben ist gut fischen" betitelt.

Schon die Tatsache, daß die Sammlung Schatz auch eine portugiesische, belgische und dänische Übersetzung des Textes aus jener Zeit enthält, beweist, wie weit Sarti's Oper damals in Europa verbreitet war. Ja, mehr noch als von Paisiello und Cimarosa, galt von ihm das Wort: „Vieler Menschen Städte sah er und erforschte ihren Sinn."

Giuseppe Sarti, als Schaffender und Lehrer gleichbedeutend auf dem Gebiet der Kirchenmusik wie der Oper, wurde 1729 zu Faenza geboren und starb 1802 in Berlin. Ein Schüler des Padre Martini, wurde er schon mit 19 Jahren Domorganist in seiner Heimatstadt, um sich sehr bald ganz dem Studium der dramatischen Musik zuzuwenden. Seine Opern „Pompeo", „Il rè Pastore" und „L'Olimpiade" verschafften ihm solchen Ruf, daß ihn König Friedrich V. von Dänemark nach Kopenhagen berief, wo er 12 Jahre als Direktor der Oper wirkte und u. a. seinen „Ciro riconosciuto" aufführte. Nach vorübergehender Tätigkeit in London erfolgte 1770 seine Anstellung als Lehrer am Mädchenkonservatorium in Venedig. Den vollen Ertrag seines Schaffens aber brachte erst seine Mailänder Zeit (1779—84). Schrieb er doch nicht nur zwanzig erfolgreiche Opern (z. B. jene „Litiganti") und zahlreiche Kompositionen für die Kirche, sondern bildete auch viele Schüler heran, darunter keinen Geringeren als Luigi Cherubini[1]).

Im Jahre 1784 wurde Sarti von Katharina II. nach Petersburg berufen, um Paisiello's Nachfolger zu werden. Auf der Durchreise durch Wien kam er, vom Kaiser und dem Publikum begeistert aufgenommen, auch mit Mozart zusammen, der unter dem 9. Juni 1784 schreibt: „Sarti ist ein rechtschaffener, braver Mann. Ich habe ihn viel gespielt, endlich auch Variationen[2]) auf eine seinige Arie gemacht, woran er viel Freude[3]) gehabt hat." Siebzehn Jahre verblieb Sarti nun in Rußland, bis über das Ende der Regierungszeit Pauls I. hinaus, und gar vielseitig war seine Tätigkeit. In Südrußland richtete er für den Fürsten Potemkin in Jekaterinoslaw das erste russische Musikkonservatorium ein, in Petersburg wirkte er als Hofkapellmeister, Komponist und richtunggebender Lehrer der Komposition. Hatte er in Kopenhagen einst vier dänische Singspiele in Musik gesetzt, so vertonte er jetzt, in Gemeinschaft mit Canobbio und Paschkewitsch, den von der großen Katharina selbst verfaßten Text der historischen Oper „Natschalnoe Uprawlenie Olega" („Anfänge der Regierung Olegs"). Wlad. Wass. Stassow nennt in einem seiner grundlegenden Aufsätze zur Geschichte der damaligen Opernaufführungen in

1) Vgl. Luigi Cherubini. Sein Leben und seine Werke von R. Hohenemser. Leipzig 1913. Breitkopf und Härtel und „Cherubini" von H. Leichtentritt, Stuttgart 1924, Deutsche Verlagsanstalt.

2) Köchl Nr. 460.

3) Zu Sarti's scharfen Äusserungen über Mozart's Quartette vgl. O Mozart Bd. II.

Rußland[1]) vier von den zahlreichen Opern, die Sarti in jener Zeit komponierte und deren erfolgreichste „Armida e Rinaldo" war. Wie gut der Italiener sich dem russischen Musikempfinden anzupassen wußte, ersehen wir daraus, daß eine seiner Romanzen „Ja ne znala" zum Volksliede wurde, wie er auch für den „Oleg" gerade die Volkschöre schrieb. Bedeutend ist auch die Zahl der Kompositionen, die er — der gefeierte Lehrer der Kirchenkomponisten Dawydow, Dechtarew, Wedel — für den russischen orthodoxen Gottesdienst beisteuerte. Daß Sarti sich gelegentlich recht äußerlicher Mittel bediente, um zu „wirken," ist bekannt. In das feierliche Te Deum auf die Schlacht bei Otschakow, das 1785 im Lager Potemkin's bei Jassy von 300 Sängern und mehreren Orchestern aufgeführt wurde, hatte er Glockengeläut und das Abfeuern von 10 Kanonen „hineinkomponiert," in eine „Ehre sei Gott in der Höhe" sogar ein Feuerwerk.

Schon unter Katharina geadelt, wurde der 72 jährige, der unter dem Petersburger Klima litt, 1802 von Alexander I. — mit Ehrengaben überhäuft — in seine Heimat entlassen, kam aber nur bis Berlin, wo er am 28. Juli starb. „Wo seine sterbliche Hülle zur Ruhe bestattet worden, habe ich bis jetzt nicht erfahren können," schreibt Otto Braune im Vorwort zu Sarti's von ihm bei Breitkopf und Härtel herausgegebenem „Miserere für Solo und Chor," das schon wegen der beiden edlen Altarien die regere Aufmerksamkeit der Musikfreunde verdiente.

Wenn die Engländer und Franzosen das in der Souperszene „Don Giovanni" von Leporello als „Litiganti" gelobte Hauptwerk Sarti's mit dem Titel „Le Nozze di Dorina" versehen haben, so wollten sie damit die Ähnlichkeit hervorheben, die die 1784 in Wien aufgeführte „Hochzeit der Dorina" mit Mozart's „Le Nozze di Figaro" verbindet: Jene Dorina, die da verheiratet werden soll, aber einem tertius gaudens zuteil wird, ist der Frau Gräfin Kammerzofe, die der Herr Graf seinem Kammerdiener zur Frau geben will, damit er sie immer in seiner Nähe habe. Auch in den einzelnen Situationen, so in den Irrungen der Gartenszenen haben Goldoni's und Da Ponte's Text manche Verwandtschaft. Daß das kunstvolle Finale im ersten Akt von „Le Nozze die Dorina" gewiß Mozart als Vorbild für das Finale seiner „Le Nozze di Figaro" gedient hat, ist ja schon öfter ausgesprochen worden.

Wäre es nicht wünschenswert, wenn auch wir Nachfahren einmal die ganze Oper „Unter zwey streitenden zieht der dritte den nutzen" zu hören bekämen, vielleicht gar in einem neuen „hochfuerstlichen Theater" zu Salzburg?

DIE „SYMMETRIE" IN DER MUSIK

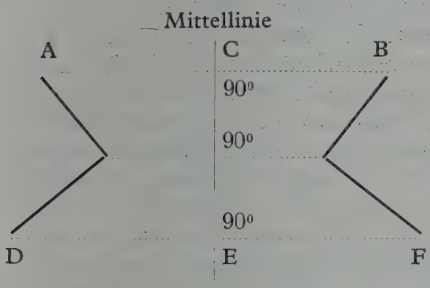
Eine Kritik des Begriffs.

VON Dr. P. MIES, KÖLN

Die musikalische Terminologie ist vielfältig; zum Teil ist sie anderen Sinnesgebieten entnommen und verliert bei ihrer musikalischen Anwendung die Bestimmtheit. In hervorragendem Maße gilt das von dem Begriffe der „Symmetrie", dessen ursprüngliche Entstehung und dessen mannigfacher Gebrauch in der Musik hier einer kritischen Betrachtung unterzogen seien.

[1]) Russk. Mus. Gazeta 1897, Nr. 1, 2, 3.

Der geniale Prager Physiker E. Mach[1]) hat in einem Vortrage die Symmetrie behandelt. An einige seiner Gedanken sei hier angeknüpft. Jede Wiederholung eines Vorganges, eines Motivs vermag angenehm zu wirken. „Irgend eine noch so abgeschmackte Gestalt einige Male wiederholt und in eine Reihe gestellt, gibt immer ein leidliches Ornament"; die klanglich leidlich angenehme Empfindung beim Hören einer Reihe wie: Mutter, Butter, Futter . . (wohl der Urzelle des Reimes), die Wiederholung eines musikalischen Motivs als Sequenz sind weitere ästhetische Anwendungen des Prinzips. Der Begriff Symmetrie entstammt dem Gesichtssinn und bedeutet dort auch eine in besonderer Art veränderte Wiederholung. Die beistehende Figur gibt zwei symmetrische Gebilde; es existiert dann immer eine Mittellinie, welche folgende Eigenschaften hat: Verbindet man zwei entsprechende Punkte der symmetrischen Figuren, so werden diese Verbindungen durch die Mittellinie halbiert und stehen auf ihr senkrecht. Es ist also AC = CB, DE = EF und ebenso für andere entsprechende Punkte. Mach unterscheidet zwei Symmetrien: die vertikale und die horizontale, je nach der Stellung der Mittellinie;



d b sind vertikal symmetrisch ebenso q p, dagegen $\frac{d}{b}$ und $\frac{q}{p}$ horizontal symmetrische Buchstaben. Mach stellt nun fest: „Die vertikale Symmetrie eines gotischen Domes fällt uns sofort auf, während man am Rhein auf und ab reisen kann, ohne die Symmetrie zwischen Bild und Gegenstand recht gewahr zu werden. Die Vertikalsymmetrie ist gefällig, während die Horizontalsymmetrie gleichgültig ist und nur von dem erfahrenen Auge bemerkt wird. Das letztere gilt auch für jede schiefe Lage der Mittellinie. Daß jede Symmetrie eine veränderte Wiederholung ist, ist aus der Figur klar; warum wirkt nur die vertikale angenehm? Dazu bemerkt Mach, daß die Wiederholung nur dann angenehm wirkt, wenn sie auch als Wiederholung *empfunden* wird. Das ist aber nur bei der Vertikalsymmetrie der Fall; der Grund dafür liegt in der besonderen Konstruktion unseres Sehorgans, das selbst vertikal symmetrisch gebaut ist. Es gibt also zwei Arten der Symmetrie auch im Gebiete des Gesichtssinnes: *empfundene* und *konstruierte;* beide gehorchen demselben Bildungsgesetz, ästhetisch wertvoll ist nur die erstere, die Vertikalsymmetrie.

Bei der sinngemäßen Übertragung des Begriffes ins Musikalische ist also zweierlei zu beachten: 1. die symmetrischen Gebilde müssen sich auf eine Mitte beziehen lassen; 2. diese konstruktive Wiederholung muß mit einer Wiederholung der Empfindung Hand in Hand gehen. Daraufhin seien die in der Musik gebräuchlichen Anwendungen untersucht. Eins als Vorbemerkung: die Gleichzeitigkeit zweier symmetrischer Gebilde in der Musik ist wohl selten möglich ganz im Gegensatz zum Gesichtssinn, wo die Symmetrie der gleichzeitigen Betrachtung durch beide Augen entspringt.[2])

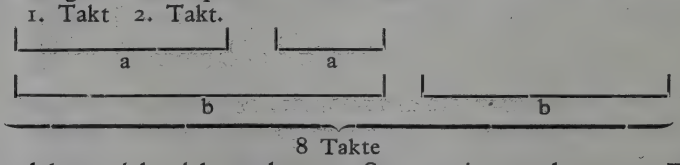
[1]) E. Mach, Populär-wissenschaftl. Vorles., IV. Aufl. 1910, S. 100—116.
[2]) Über die Bedeutung der Erinnerung für die Symmetrie, sieheMach, S. 109.

I. Die symmetrische Umkehrung wie sie H. Schröder[1]) behandelt, sei dargestellt an der C-dur Tonleiter: c d e f g a h c (aufwärts) symmetrische Umkehrung: c b as g f es des c (abwärts). Eine Mitte ist hier vorhanden, nämlich c; alles andere erscheint vertauscht, wie Intervallrichtung und Klanggeschlecht. Moll wird Dur, Dur wird Moll. Für die Empfindung ist keinerlei Ähnlichkeit vorhanden. Mach hat das schon bemerkt; Schröder selbst stellt diese Verschiedenheit fest, indem er z. B. eine Melodie als „freudig, kräftig", ihre symmetrische Umkehrung als „wehmütig, mild" bezeichnet; also Gegensätzlichkeit der Empfindung statt Ähnlichkeit.

II. Der Krebsgang der Kontrapunktik läßt sich als konstruktive Symmetrie auffassen c d e f g, Krebsgang g f e d c. Eine Mitte ist hier vorhanden, aber eine zeitliche. Für die Empfindung ist auch hier keine Ähnlichkeit, denn nicht die Einzel*töne* sind die Elemente unseres ästhetischen Verhaltens, sondern die *Intervalle;* und da sind die aufsteigenden und absteigenden nicht ähnlich, sondern wiederum konträr. Es gibt also das gleiche wie bei I, nur bleibt das Klanggeschlecht erhalten.

III. Sind unter II. Einzeltöne auf eine zeitliche Mitte bezogen, so lassen sich auch ganze Gruppen auf eine solche beziehen. Sind A, B .. Gruppen, so wäre A B A die einfachste derartige Bildung. Jedes Menuett hat diese Form in der Zusammenstellung: Menuett, Trio, Menuett. Deutlich liegt hier nichts von Symmetrie, sondern nur einfache Wiederholung vor. Genau so ist es bei der Sonatenform in der Folge: I. Thema, II. Thema, Durchführung, I. Thema, II. Thema; denn zu dem ästhetischen Verhalten geben nicht I. und II. Thema einzeln Anlaß, sondern die Art ihrer Aufeinanderfolge und Bindung. Dr. E. Bücken hat in seiner Kölner Antrittsvorlesung gerade die Entstehung dieses Symmetriebegriffs aus dem der Proportion und des Verhältnisses erwiesen und zugleich auf Abweichungen dieser Symmetrie von der ursprünglichen hingewiesen. Für eine wirkliche Symmetrie in ganzen Gruppen wäre folgende Gruppenanordnung nötig: A, B, C, B. A. Tatsächlich findet sich diese Anordnung bei R. Wagner; Lorenz[2]) nennt sie den „vollkommenen Bogen". In den ganzen Gruppen ist hier das eigentümliche Symmetriegesetz gewahrt; eine Symmetrie-Empfindung ist wohl nicht vorhanden. Denn nur so ist erklärlich, daß dieses Formprinzip Wagners erst so spät durch Lorenz mehr konstruktiv als intuitiv gefunden worden ist.

IV. H. Riemann[3]) redet von einem „schlicht symmetrischen Aufbau" der achttaktigen Normalperiode in der Form



Hier handelt es sich nicht mehr um Symmetrie, sondern um Wiederholungen in den einfachen Verhältnissen 1:2:4:8. Einer weitern Ausführung bedarf das wohl nicht.

[1]) H. Schröder, die symmetrische Umkehrung in der Musik, ein Beitrag zur Harmonie- und Kompositionslehre. 1902.

[2]) A. Lorenz, Gedanken und Studien zur musikalischen Formgebung in R. Wagners Ring des Nibelungen, 1922, S 92.

[3]) H. Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, 1903, IV. Kap.

Unter diesen Anwendungen ist keine, welche der vertikalen Symmetrie des Gesichtssinnes entspricht: in I. II. und dem vollkommenen Bogen von III. ist zwar eine Mitte, es fehlt aber die Empfindung, daß es sich um eine Wiederholung handelt; in den übrigen Fällen von III. und bei IV. handelt es sich um Wiederholungen, aber die Mitte fehlt. *Empfundene Symmetrien* — wie die vertikale — *gibt es also im Tonraume nicht*, nur konstruierte; und diesen fehlt jede ästhetische Bedeutung. Es wäre also zweckmäßig, diesen Begriff in der Musik möglichst zu meiden. Interessant ist die Beobachtung, daß H. Riemann im Musiklexikon tatsächlich den Begriff nicht definiert, trotzdem er ihn in seinen Schriften vielfach verwendet.

Der Grund, daß empfundene musikalische Symmetrien nicht vorhanden sind, liegt einmal in der Unmöglichkeit, gleichzeitig zwei symmetrische Gebilde zu hören; im wesentlichen aber darin, daß die Gehörsempfindungen, die durch beide Ohren gleichzeitig vermittelt werden, nicht verschieden sind in dem Sinne, wie die durch beide Augen gleichzeitig vermittelten Gesichtsempfindungen. Zwischen dem Hören mit einem oder zwei Ohren besteht nur ein Stärke-, kein Wesensunterschied.

Die Kritik des Begriffs Symmetrie in der Musik erscheint also gerechtfertigt. Denn er verliert nicht nur seine ursprüngliche Bedeutung, sondern er erhält eine Mehrheit von Anwendnngen (I—IV.), die unter sich gar nicht vergleichbar sind. Er wird also zum Flickwort, statt etwas Festes, Eindeutiges zu bezeichnen.

GEDANKEN EINES SCHAFFENDEN.

Willi Möllendorf.

Das Ungemeine in der Musik ist heute schon das Gemeine.
Kunst ist gewollte Schönheit. Natur ist gewordene Schönheit.
Die Kunst: ein Luxus. Die Aesthetik: der Luxus eines Luxus.
Einstmals litten alle deutschen Künstler aller Fakultäten wohl an einem Zuwenig an allgemeiner Bildung. Heute ersticken sie aber ganz offenbar an einem Zuviel dieses Gehirnverfettungsmittels.
Pädagoge: Altruist; Künstler: Egoist. Kein Wunder drum, daß sich beide so selten in einer Person vereint finden.

*

Komponiert mit Viertel-, mit Drittel-, mit Sechstel-, mit Achtel-, meinetwegen mit Siebenundneunzigstel-Tönen, oder komponiert nach „alter" Weise: chromatisch, oder nach noch älterer Weise: diatonisch, oder nach noch v i e l älterer Weise: pentatonisch, — das alles macht es nicht! Nur: w i e ihr es macht — d a s machts!

DAS UKULELE

VON ALBAN VOIGT, DRESDEN

Die für die Hausmusik bestimmten Instrumente sind in allen Ländern mehr oder weniger der Mode unterworfen, ganz besonders aber in England, wo das Tun und Treiben der Society, der vo-nehmen Welt, weit mehr als sonstwo für die große Masse des Volkes maßgebend ist. Als vor etwa 40 Jahren die damalige Prinzessin von Wales die Zither spielen lernte, setzte sofort eine erstaunliche Nachfrage nach diesen Instru-

menten ein. Aber die Damen fanden bald, daß es die Finger zu sehr angreift, und daß die Autoharfe, wie sie Zimmermann in Philadelphia erfunden hatte, ohne große Mühe zu einer bescheidenen Art von Hausmusik verhilft. Also ein wahrer *run* auf die Autoharfe, — trotz des gleichzeitig grassierenden Banjos, dessen Hohepriester zwei Neger waren, schwarz wie Ebenholz, die sich für eine Lektion von 20 Minuten eine Guinea zahlen ließen. Besagte „lesson" bestand darin, daß sich der farbige Professor eine mächtige Zigarre ansteckte, sich behaglich auf dem Lehnstuhl einrichtete und dem Schüler ein Stück vorspielte. War er damit zu Ende, so wurde das Banjo dem Schüler gereicht, mit der Aufforderung: „Now you play it"! Dieser versuchte, das Stück so gut wie möglich zu spielen, und war er damit fertig, so waren auch die 20 Minuten abgelaufen, und er mußte einem anderen Jünger der Kunst Platz machen. Eine spanische und eine italienische Ausstellung, mit den üblichen Gitarren- und Mandolinen-Orchestern, brachten für diese Instrumente glänzende Zeiten, und die meisten der vielen italienischen Musiklehrer, die damals nach England kamen, hätten sich ein Vermögen verdienen können, wenn sie mehr gesellschaftlichen Schliff und Geschäftssinn besessen hätten.

Die Vervollkommnung der automatischen Pianos und Grammophone und schließlich das Überhandnehmen des Automobilsports gaben dem Geschäft in Saiteninstrumenten einen schlimmen Stoß — da tauchte plötzlich das *Ukulele* auf, und wieder findet ein *run* auf das „neue" Instrument statt, und wieder ist der Preis kein Gegenstand, wenn der Artikel nur allen Anforderungen entspricht. Dabei ist das Ukulele gar nichts Neues; vor mehr als fünfzig Jahren war schon ein Versuch gemacht worden, es in England zu popularisieren, aber der schlug fehl; die Zeit für das kleine Instrument war noch nicht gekommen. Es mußte erst eine Art von Weltumsegelung beginnen, ehe es für den englischen Markt reif war, wie das ja auch früher vom Wein seiner Heimat Madeira verlangt wurde. Auch er mußte erst den Äquator passiert haben.

Die Portugiesen haben als Nationalinstrument die *Guitarra*, die aber nicht das ist, was man in Spanien und sonst überall die Gitarre nennt, sondern ein Instrument nach Art der alten Thüringer Waldzither. Außerdem ist noch das *Machete* gebräuchlich, besonders auf Madeira. Es ist das ein kleines viersaitiges Instrument, geformt wie die bei uns übliche Gitarre. Das Wort Machete ist eine scherzhafte Bezeichnung dafür, denn eigentlich bedeutet es im Portugiesischen und Spanischen ein Hau- oder Buschmesser, wie sie in südlichen Ländern, ja schon in der Südschweiz, die Bauern am Gürtel zu tragen pflegen, nicht als Waffe, sondern lediglich zum Gebrauch in den als *mattos*, *montes* oder *maquis* bezeichneten Buschwäldern, die gewöhnlich so sehr mit dornigen Schlingpflanzen durchwachsen sind, daß man ohne solch ein Messer keine zwei Schritte vorwärts kommt.

Die Erwerbsverhältnisse sind aber seit Jahrzehnten für die portugiesischen Bauern denkbar traurigster Art gewesen, und so wanderten viele dieser höflichen, nüchternen und fleißigen Leute nach Brasilien und nach den Hawaiischen Inseln aus, in deren Zuckerrohrplantagen sie lieber gesehen wurden, als die sehr unzuverlässigen eingeborenen Kanakas, oder als die ebensowenig wünschenswerten Kantonesen, eine

streit- und raufsüchtige Gesellschaft. Unter dem kleinen, von der Heimat mitgebrachten Hausrat fehlte das Machete nicht, und nach heimatlicher Sitte wurde abends vor der Behausung darauf geklimpert. Nun ereignete sich etwas Merkwürdiges. Die Insulaner hatten ja schon alle europäischen Instrumente kennengelernt, hielt sich doch ihr König eine richtige Militärmusik, die sogar Konzertreisen unternahm; aber nichts gefiel ihnen so, wie das Machete. Die schnellen Bewegungen der Finger auf dem Griffbrett verglichen sie mit dem Hüpfen eines Flohs, und das Instrument nannten sie *Ukulele*, d. h. der hüpfende Floh! Das Wort Machete war nichtssagend für sie, sie fühlten, was der deutsche Dichter in die Worte kleidete, „denn ein Begriff muß bei dem Worte sein". Und da sie es bald selbst spielen lernten, behielten sie den neuen Namen bei. Nun begannen auch einige Portugiesen das Ukulele zu fabrizieren. Auf den Inseln wachsen in Menge Akazien von der *Acacia Koa* genannten Art, deren Holz sich vorzüglich für Instrumente eignet. In früheren Jahren baute man die großen Kriegs-Kanoes daraus. Es ist schön gemasert, nimmt eine prächtige Politur an und reißt nicht. Mit der Zeit wurden die zahlreichen auf den Inseln ansässigen oder besuchsweise hingekommenen Amerikaner auf das Ukulele aufmerksam. Auch sie begannen es zu spielen und brachten es mit nach ihrer Heimat, wo es noch schneller Sympathie gewann, als seinerzeit in Hawai. Ukulele-Klubs bildeten sich selbst in kleinen Dörfern der Vereinigten Staaten, und die Jazz-Bands, für die ja alles gefundenes Futter ist, was den exotischen Charakter des Orchesters erhöhen kann, nahmen es vielfach mit auf. Und weiter ging sein Weg. Es kam nach England, wurde von einer Dame der höchsten Gesellschaft gelegentlich dem Prinzen von Wales gezeigt, der, da er es trefflich versteht, an den Liebhabereien des Volkes gleichfalls Gefallen zu finden, das Ukulele zu lernen begann, mit dem Resultat, daß dieses kleine Instrument in den Schaufenstern der Londoner Musikläden jetzt die Dominante geworden ist. Die Spanier scheinen die Hauptlieferanten zu sein. Verfasser sah aber auch zahlreiche Instrumente von C. F. *Martin* & Co. in *Nazareth*, Pa, deren großartige Gitarren er seit vielen Jahren kennt. Ein Ukulele trug die Etikette: *Manuel Nunes, Guitar maker*, 1123 Fort Street, *Honolulu*. Im „Honolulu Advertiser" werden Koa-Ukuleles zu 5 Dollar angeboten.

Englische Banjofabrikanten sahen mit dem Ukulele auch ihren eigenen Weizen blühen. Sie stellten einen Bastard zwischen Banjo und Ukulele her und nannten das Ding *Banjulele*. Es ist ein Banjo mit Nickelrahmen gewohnter Art, aber mit der Mensur des Ukulele. Natürlich hat es den Banjoton, wodurch es wahrscheinlich für Jazzmusik um so geeigneter erscheint. —

Die Portugiesen stellten ihr Machete auch mitunter in Phantasieformen her. Im South Kensington Museum in London ist eins in Form eines Fisches, nicht ganz 2 Fuß lang. Ein anderes mit 5 Saiten hat gleiche Form, aber die ganze Oberfläche ist so geschnitzt, daß die Schuppen sehr hübsch nachgebildet sind. Es war wahrscheinlich die Arbeit eines Fischers, der eine ungeheure Mühe auf die Herstellung des Instrumentes verwendet haben muß.

KLEIBER

VON JOACHIM BECK

Zum bevorstehenden Gastspiel dieses seltenen Künstlers

Berlin ist überflutet von guten und interessanten Kapellmeistern wie niemals zuvor. Dauernd oder als regelmäßige Gäste wirken dort: Furtwängler, Walter, Kleiber, Klemperer, Schillings, Blech, Muck, Strauss, Szell, Meyrowitz, Zweig, Ochs, Prüwer, Schumann, Fried, Raabe, Lert, Pollak, Unger.

Unter den heutigen Kapellmeistern ist Erich Kleiber einer der fesselndsten. Fesselnd durch sein Format und durch seine Mischfülle. Überall da, wo wir eine Kraft in der Steigerung, in der Unendlichkeit gewahren, sprechen wir von Größe oder Format. In Kleiber pulsen solch unsehbare Kräfte.

Erich Kleiber ist der Dirigent des Willens. Er hat ihn in der Grenzenlosigkeit, das gibt seinen Nachschöpfungen die sausende, gebieterische Vehemenz. Wille ist hier nicht Herzensarmut, nicht kränkelnde Gedankenblässe, er ist Erdkraft, Verbundenheit mit allem Lebenden, mit Natur und Kosmos. Verbundenheit auch mit der Musik, die ja, wie Schopenhauer feststellt, selbst drangartiger, grundloser Wille ist. Als solcher wächst er aus Kleiber heraus, stark und keimschwer. Ursprünglich war er elementar; unbewußt mag er Welt und Menschen erschaffen haben; heute und seit langem schon speist ihn die Vernunft. Er ist jetzt unnaiv und zweckvoll geworden, mehr scharf als breit, klarsichtig und nervenhaft. Wo er urgewaltig und geisthell zugleich, bejahen wir ihn am freudigsten.

In einem Zeitalter wie dem unsern wird er zum bestimmenden, formgebenden Element. Das neunzehnte Jahrhundert war künstlerisch reich gesegnet. Damals bestand eine innigere Beziehung zur Natur, eine innigere zwischen den Menschen. Auf diesem liebevollen Einfühlen beruht ja alles Kunstschaffen. Heute hegen wir Sehnsucht nach den verlorenen Dingen, wir suchen Ersatzwerte, wir biegen die einfachen Linien aus, um sie nicht zu wiederholen. In solch barocker Zeit ist Erich Kleiber ein barocker Dirigent. Die Musikwerke, die er uns vermittelt, sind uns irgendwie ferngerückt in ihrer Form und ihrem Inhalt, weil sie einer anderen Weltanschauung entstammen. Ein romantischer Mensch wie Bruno Walter umarmt die klassische Kunst mit seinem heißen Gefühl; das mag, vom Werk gesehen, richtiger sein. Vom modernen Empfinden aus ist die Kleibersche Art „richtiger." Man wähne ja nicht, daß die distanzierende Tondarstellung aus der Verschrobenheit käme, dem Andersmachenwollen, der klügelnden Intelligenz. Vereinzelten — und ungünstigenfalls ist es wohl so. Da aber, wo Kleiber stark wirkt (das tut er meistens), befindet er sich von vornherein in einem differenziert-erkenntnisscharfen Verhältnis zu seinem Tonmaterial. Versündigt er sich damit am Buchstaben? Das kann man überhaupt nicht. Am Geist? Nun, es scheint mir nur eine Übersteigerung, eine Überbietung des Komponisten, wenn der Dirigent im „Maskenball" — um ein Beispiel zu nennen — die Achtelschläge der Ulrica-Introduktion zu Blitzen zusammenballt.

Der Berliner Staatsopernchef schöpft nicht immer aus dem Zentrum der Musik, wohl aber aus deren Reichtum, ihrem unerschöpflichen Reichtum. Die kürzeste Tonfolge, mag sie noch so „durchbezeichnet" sein, läßt doch zahlreiche Vortragsarten offen. Und sogar bei offenbarem Verstoß gegen das Aufgeschriebene kann noch die Urabsicht kundwerden.

Kleiber neigt zu solchen Umgestaltungen. Er ist selbstherrlicher als Furtwängler und Klemperer noch. Man muß seine Interpretationsmethode wohl ablehnen vom Standpunkt des Kunstwerkes, weil sie es ja vergewaltigt, ohne es indessen regelmäßig dabei zu schädigen. Für den Aufnehmenden (und Musik wird ja erst durch die Aufnahme Musik) verändert sich das Bild. Die Tonreihe, gesehen durch ein Temperament, gewinnt Leben; ohne das kümmert sie dahin. Dieses Temperament ist bei Kleiber durchgehends wach, es schafft die raschen, zielgerichteten Tempi, es schafft die weiten, tragenden Bogen, es schafft die plastischen, ausgefeilten Details und den urtümlichen Rhythmus, der kraftvoll und doch gleitend.

Der leidenschaftliche Wille macht Kleiber zum Revolutionär unter unseren Kapellmeistern. Mit scharfer Anschauung erfaßt er jedes Tonstück, jede Phrase, jeden Takt ganz unvermittelt, ohne Seitenblick. Plötzlich ist das Werk verändert, in seiner Ganzheit wie im einzelnen, kaum wiederzuerkennen. Das geschieht meist ohne berechnende Kaltblütigkeit. Und es friert nicht ein, wie es einmal vom Meister hingegossen wird, es fluktuiert und bewegt sich, so oft er es wieder anrührt. Denn das Herz bleibt niemals still, es arbeitet auch da, wo wir es nicht wissentlich darbieten.

Das Kleibersche Herz kennt vielleicht nicht den letzten Schmerz, überhaupt nicht die abgründige Metaphysik, die uns in besonderen Stunden ein Größerer aufdeckt, aber es kennt den vorletzten Schmerz, es objektiviert und beherrscht ihn, es kennt die erdhafte Freude und den schwebenden, freien Humor. Bei alledem hat es, wenn es niemals losbricht, die Wiener Leuchtkraft, eine überraschend zarte Tönung. Aber eben nur dann, wenn Heimatklänge aufsteigen, wenn längst vergessene Assoziationen geweckt werden. Bei Johann Strauss soll das der Fall sein. Da vergeht alles Rißscharfe, alles Gespannte vor dem Schmelz des Herzens. Der Dirigentenerfolg der Fledermaus, fast beispielslos bei uns, hat im Konzertsaal verschiedentliche Bestätigung gefunden. Auch wenn man nicht dabei war, kann man sich denken, bei welcher Gelegenheit: bei Schubert, Haydn, Mozart, usw. Ob nun in jedem Fall dabei die Schöpferidee ursprünglichst übertragen wurde, oder ob auch da noch Kleibersche Wesenszüge mitklangen, bleibt unerheblich. Der Erfolg gibt hier Recht, er bezeugt, daß die Volksseele hier durchbrach, die kollektive Volksseele, die so tief und gewaltig ist. Sonst wäre dos Echo nicht so jubellaut gewesen.

Künstlertum wird meines Erachtens erst auf dieser Stufe bewunderns- und liebenswert. Wie selten doch steht es so hoch! Kleiber erklimmt den Gipfel, der nur Auserwählten zugänglich. Man kann den bedeutenden Menschen augenfällig an seinen Höhepunkten erkennen: Niederungen hat ein jeder. Indessen steigen wir auch gefahrlos in die Kleibersche Alltagssphäre hinunter. Ich habe, nicht ständig in Berlin lebend, den Mann nur etwa achtmal am Pult gesehen, mein Urteil mag noch vorläufig sein, mag der Nebenzüge entbehren, die den Hauptzug häufig durchkreuzen. Allgemein wäre zu sagen: überall da, wo Kleiber eine verhältnismäßig schwache Substanz vorfindet, gestaltet er überlegen und vertiefend, da ertasten seine vibrierenden Nerven das Verborgenste aus der Partitur, ertasten es erlebnismäßig und betonen es mit dem Kopf auf eine nachdrückliche, verblüffende Weise. Man denke an Hoffmann,

an Rigoletto. Wo er eine starke Substanz vorfindet, kann er die natürlich nicht überbieten; er wandelt nur ab, erneuert. Aber wenn er auch das Kunstwerk nicht sachlich darbietet, so peitscht er doch mit rasender Anspannung alle Beteiligten zu Höchstleistungen. Zu Hilfe kommt ihm dabei seine unbetrügliche Erfahrenheit, seine ebenso persönliche wie zwingend bedeutasme Dirigiertechnik.

Der junge Generalmusikdirektor gestaltet nicht aus der Ergriffenheit, er hat in der Tragik nicht das Maß eines Klemperer, nicht dessen heilige Auffassung. Man spürt die Grenze etwa im Tristan.

Die klassische Kunst, aus einem anderen Zeitbewußtsein geboren, viel innerlicher und beruhigter als das moderne Schaffen, löst nicht immer sein Musikantentum aus, ruft nicht immer seine Österreicherseele auf den Plan. Dann gebricht es ihm an jeglichem Respekt. Der Gemütsmangel, die fehlende Weite für den Umriß machen ihn nicht verlegen. Aus der Tonfülle stabilisiert er eine eigene Welt, seine Welt des Willens und des Effekts. So soll er Beethovens Siebente bis zur Unkenntlichkeit entstellt haben. Bei Furtwängler wären wir davor sicher. Auch dessen Persönlichkeit ist prononziert, sie verschärft wohl das Werk, will ihm jedoch dienen. Kleiber, wenn er ganz leer ist, geht doch unbeirrt auf die Wirkung los. Daher das Ungleichmäßige seiner Kunstleistungen, daher auch die erregte Opposition, die gegen ihn aufsteht. Aber ist die Effektsucht wirklich so ketzerisch? Der Inhalt sucht seinen Ausdruck naturstark, wo das Mittel schlagend, wo es durch sich selbst wirkt, müssen wir es da heftig bekämpfen? Diskretion tut das und Geschmack, Intellektualismus, abgezogene Geistigkeit.

Die Gefühlsgrundlage mag nicht immer ausreichen für Kunstwerke von Größe, Adel und Jenseitigkeit, sie mag der Herzenswärme entbehren. Der Mensch vereinigt nicht alle Eigenschaften in sich; wenn die eine wuchert, muß die andere verkümmern. Die Willenshypertrophie begrenzt den Kapellmeister Kleiber, gewiß, aber sie ist doch, vor allem einmal, sein Ferment: ein gärender, durchdringender, lebensschaffender Stoff, nicht zu bezähmen, grenzenlos in seiner Fülle. Die Poesie, die verklärende Lebensschönheit, schwimmt oft ungehindert dahin in diesem reißenden Strom, zuweilen nur strudelt sie weg, jetzt ergießt sie sich breit und schimmert in bunten Reflexen. Schlimm, wenn es anders wäre, wenn den energiegewordenen Kapellmeister nicht auch zartere Bande umschlössen mit Mensch und Natur. Wir hießen ihn sonst nicht „Künstler". Er muß ein Weltbild in die Töne einempfinden, wissentlich oder unwissentlich.

Der Himmel öffnet sich vielleicht nicht unter diesem Imperator; die Gottheit, immer nur geahnt, erfüllt uns nicht mit Schauern, aber die Erde blüht auf, ganz stark und süß. Wo die deutsche Kunst nach dem Transzendenten langt, wird ihr der Dirigent mit Glück und Geschick nachgehen. Wo sie auf dem Boden bleibt, verfolgt er sie bis zum Endpunkt. Die romanische Musik entbehrt ja überhaupt jener Hintergründe; ihr zeigt er sich voll gewachsen. Indessen ist der Kleibersche Verdi doch nicht der italienische, der glutheiße, taumlige; er ist gefaßter, hartgeschweißt bis in die Taktteilchen und kaltgeglüht. Johann Strauss dagegen ersteht so leicht, so schwärmerisch-verschwenderisch, wie er war und wie er uns durch strenge Kunstübung verloren gegangen. Bei seinem

Namensvetter Richard, bei den Modernen überhaupt, wird unser „General" urplötzlich erfüllend und getreulich. Das kommt daher, weil die Strauss, Schreker, Strawinsky, Berg gleich ihm aus empfindlicheren und bewußteren Nerven schaffen. Das rücksichtsgebundene Gemeinschaftsleben durch die Jahrhunderte hat unsere Triebgewalt ausgehöhlt; wir wirtschaften nur aus Restbeständen und aus dem Geist.

Der Geist ist, wir sagten es schon, Wille und Intelligenz zugleich. So klar er nun bei unserem Opern-Napoleon vor uns liegt, als Grundkraft, so unberechenbar bleibt er in der künstlerischen Ausformung. Man weiß nie, von welcher Seite — es gibt deren so viele — wird der nervöse Intellekt ein zeitentferntes Musikwerk angreifen? Wie wird der Wille, urkräftig, umspannend und rastlos, darauf reagieren? Kleiber am Pult bedeutet jedesmal eine Überraschung.

Kleibers Schlagzeugbehandlung entzückt besonders. Sie beruht auf seinem rhythmischen Gefühle, und das wiederum auf dem Impuls. Es ist ja der hörbar gewordene Wille. Es mag sich undenklich bei diesem Dirigenten variieren, es bleibt doch immer bestimmt und suggestiv, weil es aus dem Erleben kommt, unmittelbar. Demgemäß ist auch die Zeichengebung: expressionistisch und eindeutig, ausdrucksmäßig im persönlichen wie im Darstellungssinne. Auf das Wirkungsgeheimnis wollen wir nicht näher eingehen, es erklärt sich aus dem Können, der Logik des Musikmachens, aus der Persönlichkeit, aus dem Auge, aus der Diaphonie der Gebärden. Erich Kleiber ist ungeheuer daran, ein ausgeklügelter Techniker, ein Akrobat schon beinahe und manchmal gar sehr auf die äußere Schau aus. Ein Effektmensch auch in diesem Belang, allmählich aber doch sparsamer und einfacher werdend. Ganze Strecken führt er ohne Stab, er vermag es. Ein Taktschlagen kennt er noch weniger als unsere andern mit Meisterorchestern arbeitenden Kapellmeister. Er formt das tondramatische Geschehen körperhaft vor, unverfehlbar für die Spieler, die seiner rhythmisch-agogischen Fähigkeit vertrauen.

Jeder Stabmeister hat ein gewisses Grundtempo. Es liegt ihm im Blut, es entspricht seiner psychischen Haltung. Bei diesem ist es das Andante, bei jenem der Marsch, bei Erich ist es das Allegro. Gespannte Energie kann nicht beschaulich rasten, sie läuft davon, nicht stürmend — unzweckmäßig, sondern im Maße der Kräfte, gleichmäßig und zielbedacht. Kleibers Allegro ist sehr forsch, nicht stampfend, fröhlich und siegsicher. Es trotzt auch düstern Gewalten — es unterliegt ihnen nicht, aus dem Seelenmangel vermutlich, den wir bezeichnet haben. Noch in der Hingabe bleibt der Dirigent Herr seiner selbst und des Kunstwerks. Er formt alles Heitere, Gesunde, die nahe Trauer, die schwere Lebenstragik. Wenn er dann romantisch auszuschwärmen scheint, den Blick ins Überirdische richtet, so ist das allerdings nur formale Meisterung, also Nachzeichnung. Aber die erlebnisdichteste Kunst, bedeutet sie denn am Ende etwas anderes?

Wie das Kleibersche Allegro aus dem Willen heraus scharf angezogen wird, so lagert sich das Adagio übermäßig in die Breite. Es ist ein Ausruhen, Ausatmen gegen die innerste Regung gleichsam. Der Gegensatz fällt ins Ohr. Der der Stärkegrade nicht minder. Das Piano nähert sich dem Pianissimo, das Forte dem Fortissimo. Dazwischen liegen freilich ungezählte Zwischenstufen. Sie aus der Motorik des Tonstücks und der

Phrase ins Klangsinnliche zu heben, haargenau, wird zur Hauptaufgabe des Orchesterführers. Unser Mann erreicht das in unverdrossenen, arbeitswütigen Proben. er ruht nicht eher, als bis die Vollkommenheit erreicht ist. Andere üben wenig und improvisieren gern. Daraus ergibt sich der Eindruck des Werdens, eigener Augenblicksgestaltung. Kleiber dagegen zwingt Sänger und Orchester unter seine Intention, er will sein Kunstbild streng erfüllt haben. Die Möglichkeit bleibt ihm dann immer noch, eine Genielinie einzuzeichnen. Sein Vorteil: daß das darzustellende Tonwerk ausgerundet, im Unscheinbarsten durchhellt, ganz neu geschaut wird, daß die Vorstellung dann ungefährdet steht und serienmäßig wiederholt, noch das Ursprungsniveau hält. Doch diesen Leistungserfolg wollen wir einmal garnicht rechnen: analytische Formkraft, aus dem Geist gewonnen, erpicht auf die Einzelheit, zeigt sich hier ebenbürtig synthetischem Schwunge, weil sie gespeist wird vom Willen, dem dionysisch triebhaften, der etwas Anfängliches und Bewegendes ist.

Johannes Urzidil:

STIMME CARUSOS AUS DEM GRAMMOPHON

Von der schwarzen Scheibe schwingst
Du das Lied, uns zu betören.
Wisse, daß wir Dich noch hören!
Wisse, daß Du noch bezwingst!

Unbeschwert vom Atemsturz
Stimme schwebt zu uns hernieder.
Ach, wie sind geliebte Lieder
dieses Lebens süß und kurz.

Wenn die schwarze Scheibe steht,
bist Du wieder hingestorben.
Eine Nadel ist verdorben,
eine Stimme ist verweht.

ÜBER AUSWENDIG-DIRIGIEREN

VON WILHELM FURTWÄNGLER

Aus dem musikalischen Almanach „Der Musikus", den der bekannte Musikschriftsteller Walter Dahms unter Mitarbeit von Künstlern wie Adolf Busch, Edwin Fischer, Wilhelm Furtwängler, Sigrid Onegin, Siegfried Ochs, Anna Pawlowa, Ermanno Wolf-Ferrari u. a. soeben im Panorama-Verlag Berlin-Steglitz, herausgegeben hat.

Ich werde öfters gefragt, ob ich das heute mehr und mehr in Aufnahme kommende Auswendig-Dirigieren für nötig halte. Dazu wäre folgendes zu bemerken: Die Begriffe des „Epischen" und des „Dramatischen" — wie wichtig sie z. B. Goethe und Schiller erschienen, geht daraus hervor, daß ein größerer Teil ihres Briefwechsels ihrer Klärung gewidmet ist — stellen gewissermaßen *Urformen* menschlicher Kunstbetätigung dar, die sich überall, in jeder Kunst und zu jeder Zeit, wiederfinden. In der Musik könnte man etwa *Bach* als den ausgesprochenen epischen, *Beethoven* als den vorwiegend dramatischen Musiker ansprechen.

Es ist natürlich und selbstverständlich, daß der Schauspieler, als Verkörperer einer dramatischen Figur, das, was er zu sagen hat, auswendig sagt und sich mit demselben vollkommen identifiziert, während etwa der Vermittler eines epischen Werkes, der Sprecher einer Novelle usw. am „Vorlesetische" erscheint, als der Objektive, mehr „Referierende". Dasselbe finden wir in der Musik. Alle wesenhaft dramatische Musik verlangt ein Sichmittenhineinstellen, Sichvollkommenidentifizieren mit dem musikalischen Vorgang; das Auswendig-Reproduzieren derselben ist hier nur selbstverständliche Vorbedingung. Während Musik mehr erzählenden, epischen Charakters eine objektivere Form der Vermittlung gestattet, die ein völliges Auswendig-Beherrschen des Stoffes nicht immer unbedingt erfordert. Aber noch etwas anderes spielt hierbei eine Rolle. Es gibt Musik, bei der Inhalt und Form nicht immer notwendig zusammenfallen, bei der die Formen in großen Zügen übernommen sein können, und deren Wirkung, ohne daß das gerade unmittelbar ihren Wert beeinträchtigen muß, doch mehr im effektvollen Arrangement und im großen Faltenwurf liegt, als im inneren Durchleben ihres Stoffes. Es gibt anderseits Musik, bei der jede kleinste reinmusikalische und formale Biegung zugleich auch einen Seelenvorgang bedeutet, bei der so monumental-dekorativ sie auch manchmal wirken möge, doch alles und jedes von einem lebendigen Zentrum aus geschaut und gefühlt ist. Soll eine solche Musik einigermaßen zu ihrem Rechte kommen, so muß sie dem Reproduzierenden — man kann sagen — *anliegen wie seine eigene Haut*. Sie muß zu ihm gehören, er muß mit ihr eins sein, er darf sie nicht nur „darstellen," sondern muß mit ihr geradezu im eigentlichen Sinne des Wortes *verwachsen sein*. Während er zu der zuerst gekennzeichneten Art von Musik, um im Bilde zu bleiben, etwa ein Verhältnis haben mag wie zu einem Mantel, der zwar die Maße des Trägers haben muß, der „sitzen" muß, um richtig zu wirken, bei dem es aber doch mehr auf das Dekorative im ganzen ankommt — und den man im übrigen nach Belieben aus- und anziehen kann. Es ist klar, daß *hier* die Forderung des Auswendig-Interpretierens nicht mit derselben Unbedingtheit und inneren Berechtigung aufgestellt werden kann wie dort. *Ausnahmslos alles* auswendig zu dirigieren ist daher eine Sache, die meinetwegen ihr sportliches Interesse haben mag, aber für die Kunst nicht gerade wesentlich ist. Wogegen — wie mir die Erfahrung immer wieder bestätigt — gerade die *größten und tiefsten* Werke unserer Literatur einer freien Interpretation aus dem Kopfe unmöglich entraten können, sollen sie auch nur einigermaßen zu ihrem Rechte kommen.

WALTER GIESEKING

VON ALFREDO CASELLA

Einer der bedeutendsten Klaviermeister der Gegenwart wird hier von dem berühmten italienischen Klaviervirtuosen gewürdigt.

Der Pianist Walter Gieseking ist groß an Gestalt und von unverkennbar germanischem Typus. Auf eine gewisse Entfernung würde es schwer fallen, sein richtiges Alter zu erraten; augenblicklich ist er tatsächlich erst gegen 30, sein Äußeres läßt ihn aber beträchtlich älter erscheinen. Sieht man ihn indes in der Nähe, dann schwindet sogleich jedes Mißverständnis.

Gieseking tut nichts, was andere Künstler oder im besondern Falle Pianisten zu tun pflegen; obgleich er zwei Jahre in Rom zubrachte, besichtigte er kein Museum und keinen Palast. Hingegen marschierte er täglich 12 bis 15 Kilometer weit durch die römische Campagna, selbst dann, wenn ihm für den Abend ein Konzert bevorstand. In New York hielt er sich meist zuhause im geräuschvollen Broadway auf, ebenso wie er es seinerzeit in der stillen Via Appia getan. Die meisten europäischen Künstler erscheinen in New York mit Empfehlungsbriefen ausgerüstet, bestürmen die maßgebenden Kritiker und versuchen es, sich möglichst bald die Gunst der vornehmen Welt der Fifth Avenue zu gewinnen. Bei Gieseking war von alldem keine Spur: er landete mit der Berengaria so bescheiden, wie er alles zu tun gewohnt ist. Mit Ausnahme weniger europäischer Freunde sah er niemand. Er schlenderte durch die New Yorker Straßen, probierte einmal sein Repertoire, und eines schönen Abends saß er in der Aeolian Hall an einem Flügel, den er nie zuvor gesehen hatte. So erringt man Erfolge im Leben, wenn man wirklich tüchtig und für Eroberungen geschaffen ist.

Gieseking als Pianist: man kann die Pianisten in zwei Klassen einteilen, in solche, die tatsächlich der Musik dienen und solche, die nicht das Mindeste zu ihrer Entwicklung beitragen. Natürlich rechne ich zu der zweiten Klasse die „Virtuosen", die die Kunst als Sport betreiben und die, während sie Geld zusammenraffen, ihr ganzes Lebenlang das gleiche Programm spielen. Indes sind die Künstler dieses Typs (wenn man sie überhaupt noch Künstler nennen darf) im Aussterben. Der stetig wachsende Wettbewerb der Maschine auf dem Gebiete der Reproduktion läßt zusehends das Interesse für die Virtuosen schwinden. Ebenso wie die Erfindung der Photographie und Kinematographie die Entwicklung der Malerei förderte, indem sie dem „photographischen" Stil dieses Kunstzweigs ein Ende setzte, muß auch die Erfindung des mechanischen Klaviers eine Revolution auf dem Felde der musikalischen Interpretation hervorrufen. Eines Tages wird für Pianisten, die wie Maschinen spielen, kein Platz mehr sein, weil diese sie gänzlich verdrängt haben werden. Die einzige Existenzmöglichkeit für menschliche Interpretation wird dann durch den Besitz dessen geboten sein, was Maschinen niemals erreichen können — durch den Besitz menschlichen Empfindens.

Damit sei nicht etwa gesagt, daß die Technik ausgeschaltet oder auch nur vernachlässigt werden soll, sie muß aber aufhören — was viele Jahre lang und bei vielen Spielern leider der Fall war — Selbstzweck zu sein und wieder ein bloßes Ausdrucksmittel werden. So war's mit Bach, Scarlatti, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Rubinstein, diesen großen Interpreten, — denen die Technik immer nur als natürlicher, unentbehrlicher Behelf zur Vermittlung ihres Genius, keinesfalls aber als Medium für die persönliche Eitelkeit diente.

Das Klavier hat sich infolge seiner stetigen Verbesserungen in der Konstruktion und seiner scheinbar unerschöpflichen Möglichkeiten wegen im Laufe der letzten 150 Jahre über alle anderen Instrumente hinaus entwickelt, und dieser Fortschritt hält unausgesetzt an. Zweifellos gibt es viele Pianisten, die heute noch so spielen, wie man vor 30, 40, oder gar 50 Jahren spielte, genau so, wie es Komponisten gibt, die immer noch Musik des 19. Jahrhunderts schreiben. Und es ist qäulend

zu sehen, wie diese Spieler Jahr für Jahr Konzerte geben, die mit einer Fuge von Bach-Tausig beginnen, mit Beethoven, Chopin und Schumann fortsetzen und mit Liszt schließen — obgleich ihr Instrument die Stimme fast der Hälfte der gesamten Musikliteratur der jüngsten zwei Jahrhunderte darstellt.

Die restlose Beherrschung dieser wunderbaren Klavierliteratur ist eines von Giesekings Hauptverdiensten. Seine Programme sind durchaus nicht konservativ. Ebenso sei hervorgehoben, daß dieser Künstler ein ganz ungewöhnliches Gedächtnis besitzt und moderne harmonische Probleme mit außerordentlicher Leichtigkeit zu lösen versteht. Nicht minder bemerkenswert ist seine pianistische Ausrüstung: seine Hand, die, wie ich glaube, eine Spannweite von einer Tredezime besitzt, ist eines völlig leichten Anschlags fähig und ermöglicht ein kaum vernehmbares Pianissimo. Und der Reichtum seines musikalischen Naturells macht ihm alle Stilgattungen zugänglich. Immer hörte ich, daß Gieseking der einzige Deutsche sei, der Debussy mit jener zarten Poesie, jenem scharfen Duft und jener feinen Differenzierung der Klangwerte auszudeuten versteht, die allgemein als spezifische Vorzüge der Interpreten lateinischer Rasse angesehen werden.

Dann, an demselben Abend, kann man hören, wie Gieseking seine wunderbare Kunst des Pedalgebrauches und der Schattierung opfert und eine Partita von Bach im „Schwarz-Weiß"-Stil so vollendet spielt, daß ein Vergleich mit Pablo Casals keine Übertreibung ist. Von diesem so einfachen und strengen Stil geht Gieseking mit ungezwungener Leichtigkeit zur melancholischen Weichheit des Wieners Schubert über; und sein Romantizismus ist nicht minder bemerkenswert als sein Klassizismus bei Johann Sebastian oder sein Impressionismus bei Debussy. Auch kann dieser Künstler zum epischen Heroismus von Beethovens „Appassionata" emporsteigen und ebensogut sein Spiel zur hammergleichen Mechanik des Strawinsky-Rhythmus stählen.

Meiner Ansicht nach ist Gieseking eine der vollkommensten und interessantesten musikalischen Erscheinungen der letzten Jahre. Und der große Erfolg den er in Amerika sogleich errang, ist ein Beweis für den sichern Instinkt des amerikanischen Publikums, welches unverzüglich die ungewöhnliche Bedeutung dieses jungen Musikers erkannte, und er bezeugt weiter, daß die Zeiten sich geändert haben und daß das Auftreten von Interpreten solcher Art die Folge eines allgemeinen Bedürfnisses der Musik und des Publikums ist.

Aus dem Englischen von *Dr. Viktor Joss.*

VERBOT DER PRAGER JUDENKAPELLE IM 17. JAHRHUNDERT

Aus Abschriften Dr. J. Hutters, mitgeteilt von E. St.

Es war in den vierziger und fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts in Prag ein Streit entbrannt, ob die Judenkapelle bei christlichen Familienfesten spielen dürfe oder nicht. Die christlichen Musiker warfen ihren Kollegen Schlamperei beim Musizieren (Takt, Tempo etc.) vor und Un-

produktivität; sie wünschten außerdem die Konkurrenz ausgeschaltet zu wissen. 1644 erreichten sie für kurze Zeit ein Verbot:

Im Nahmen und anstatt ihro hochfürst. Eminenz Herren Herrn Ernestus Cardinaln von Harrach und Erzbischoffen zu Prag geben hiemit wir zu vernehmen, wie daß wir ab anderer Bewognis den Prager Juden, so sich der Music instrumentalis gebrauchen, an Sontag und Festtaagen durch alle drei Prager Stätte zu gebrauchen durch ordentlichen befehl einstigen verboten, wie wirs denn auch durch alle Kirchen von der Cantzel das selbe niemand solle gedulden verkündigen lassen. Dahero geben wir hiermit vorzeigen diesen unsern Cursori cancell. völligen gewalt, daß wo er einen deren anderen von den Juden mit dergleichen Music an Sontag und Festtagen begriffen würde, selbe per brachiam saeculare nach besten vermögen in arrest lassen zu legen, wie wir dann richter und gewaltshaber, oder wenn es irgends zu hülff möchte anrufen treulich assistenz zu leisten beteiligen ersuchen und ermahnen, solche verbrecher solang bis zu unserer abstraffung in gefangligen arrest zu halten.

Andreas Clemens Hocher — *D. Visin Leiner*
pro tempore officialis. — *Cancellarius.*

Prag in unserer Erzbischöflichen Cancelay, den 26. April 1644.

(Orig. Arc. Recepta 1651.), cop. Landesarchiv.*)

BEN AKIBA UND DIE DIREKTIONSÄRA KRAMER

Prager Theaterkrise vor fünfzig Jahren.

Ein Kuriosum.

Mit seinen Wiener Interviews hat Leopold *Kramer* jenes (nichts weniger als heilsame) Schweigen gebrochen, dessen sich seine Direktionsführung von Seiten der maßgebenden Tagespresse bis dahin hatte erfreuen dürfen. Schwerwiegende Indizienbeweise, die sich immer mehr verdichteten, genügten offenbar nicht, um in der Presse entschlossen und endgültig ein Urteil über Direktor Kramers Theaterführung zu fällen; es bedurfte des Geständnisses. Eines Tages war es da, von den Wiener Zeitungen den Pragern übermittelt. Die entschiedene Stellungnahme der Presse, die rasche Entscheidung des Theatervereines waren die Folge, und es fehlte, wie es sich für ein ordentliches, wenngleich kurzes Prozeßverfahren gehört, auch die Verteidigungsrede nicht. In einer den Prager Zeitungen übermittelten Erklärung versuchte Direktor Kramer die unerwartete Wirkung seiner Wiener Äußerungen abzuschwächen. Dabei hat er das große Wort gesprochen, *er hätte das Theater unter Verhältnissen geführt, die in der Theatergeschichte einzig dastehen.*

Das war eine allzu absichtsvolle Übertreibung. Die Schwierigkeiten, mit denen das Prager Deutsche Theater als den geistigen und wirtschaftlichen Nachwirkungen des Krieges zu kämpfen hat, stehen nicht einzig da; sie sind allgemeine Zeiterscheinung. Aber auch die spezifischen Prager Verhältnisse, die Direktor Kramer mit seinem Ausspruch gemeint haben mag, stehen in Bezug auf seine Direktionsära keineswegs einzig da in der Theatergeschichte; denn die typische Art, wie sie zu Zeiten in die Erscheinung zu treten pflegen, ist in der „*Geschichte des Prager Theaters*" von Oskar *Teuber* getreulich verzeichnet.

*) Vgl. auch: *P. Nettl:* Alte jüdische Spielleute und Musiker, Prag 1923.

Einer der tüchtigsten Vorgänger Leopold Kramers, der Prager Theaterdirektor Rudolf *Wirsing*, dessen literarisch niedergelegte „Darstellung der Theaterzustände nebst Andeutungen zu einer zweckmäßigen Reform und Bühnenleitung" noch heute lesens- und beherzigenswert ist, hatte vor etwa 70 Jahren zur Zeit der Entstehung einer selbständigen tschechischen Bühne einen nicht geringeren Publikumsabgang in Rechnung zu stellen, als Direktor Kramer nach dem Umsturz des Jahres 1918. Und die schlimmste Theaterzeit, die Wirsing zu überstehen hatte, die Kriegszeit des Jahres 1866, bewährte nach Teubers Zeugnis die erzielte finanzielle Konsolidierung des Theaters.

Anders wurde es freilich unter Wirsings Nachfolger Eduard *Kreibig*. Noch leben Zeitgenossen des finanziellen Zusammenbruches, den das Prager Deutsche Theater damals erlebte und der unabwendbar war, trotzdem die Direktion „auf das Repertoir der *Operette*, nicht ganz im Einklang mit der Prager Bühnentradition, das Schwergewicht zu legen schien." Es fehlte: „das *System*, die *Konsequenz* in der künstlerischen Führung, eine *kräftige*, *energische Hand* und eine *starke finanzielle Basis*, um das Gedeihen der Bühne zu sichern." „Da überdies" — und nun mag der keines Kommentars bedürfende Chronist für sich sprechen — „die Buchführung und Kassagebahrung in den primitivsten Verhältnissen war, so war schon zwei Jahre nach ihrem Beginne die Lage der Direktion Kreibig eine derartige, daß *außergewöhnliche Maßnahmen geboten* waren, sollte das altehrwürdige Kunstinstitut aufrechterhalten, das Abonnentenpublikum vor ernsten Schäden bewahrt werden. Der Eventualität eines Prager „Theaterkrachs" mußte entschieden vorgebeugt werden. In Erkenntnis der kritischen Situation, in aufrichtiger Hingebung für die Interessen des deutschen Kunstinstitutes fand sich *eine Gruppe von Theaterfreunden und Maecenaten* zusammen mit dem Entschlusse, mittels eines entsprechenden *Garantiefonds* (100.000 fl.) die erforderlichen Barmittel zur Konsolidierung der Theaterfinanzen, zur *Sanierung des Defizits* zu beschaffen, die Passiven der Direktion von der bisher drückend-hohen Verzinsung zu entlasten und eine sukzessive Tilgung der Gesamtschulden zu bewirken. Mit Genehmigung des Landesausschusses übernahm dieses Konsortium Ende August 1878 die *Kontrolle über die gesamte finanzielle und ökonomische Gebarung* des Landestheaters. Die ganze Aktion wurde *mit äußerster Diskretion* in Szene gesetzt und in den dichten *Schleier des vollkommensten Geheimnisses* gehüllt, ohne daß sie schließlich der Öffentlichkeit verborgen bleiben konnte, da der *Verkehr der Konsortiums-Mitglieder und ihrer Funktionäre mit der Direktion und den Mitgliedern* allmählich doch einen zum mindesten offiziösen Charakter annehmen mußte. Der Landesausschuß nahm von dem ganzen Arrangement und dessen Entwicklung nur insofern Kenntnis, als die *Subventions-Quoten nicht mehr an Kreibig als Direktor und Unternehmer, sondern an den Funktionär des Sanierungskonsortiums* geleitet wurden."

Eduard Kreibig brach unter dem „niederschmetternden Eindruck dieser Krisis, welcher er mit seltener Unbedachtsamkeit und erlahmender Kraft zugesteuert hatte," zusammen. Er wurde — ließe sich vielleicht sagen — direktionsmüde, erhielt Urlaub und einen Stellvertreter in der Person seines Sohnes Edmund Kreibig. Drei Jahre stand der Vater, sechs Jahre der Sohn an der Spitze des Theaters, und das Ende dieser

neunjährigen Ära Kreibig wird von einem Versuch des Sanierungs-Konsortiums, den Direktor zu freiwilligem Rücktritt zu bewegen, und von dem als Folge der Weigerung Kreibigs unvermeidlich gewordenen Konkurs markiert. Der Nachfolger war aber bereits in Angelo *Neumann* gefunden.

Gegen Ben Akiba kommt Direktor Kramer nicht auf: die vermeintlich einzig dastehenden Verhältnisse seiner Direktionsführung sind, wie dargetan werden konnte, in geradezu verblüffender Übereinstimmung von Einzelheiten schon dagewesen. Fehlt — glücklicherweise — nur das Ende mit Schrecken, und — leider — die Aussicht auf eine Wiederholung des Glücksfalles Angelo Neumann. *Leo Schleißner.*

AUFTAKT-ARENA

ARPEGGIEN ZUR PRAGER MUSIKFORSCHUNG ODER „DENKSCHRIFT"STELLER RUDOLPH F. PROCHÁZKA. Zur Ergänzung des *Schleissnerschen* Aufsatzes im letzten Heft „*Ein netter Beitrag zur Prager Musikforschung oder Festschriftsteller Rud. F. Procházka*"*) sei mitgeteilt, daß eine Reihe weiterer Stimmen sich in Sonderreferaten in gleichem Sinne wie Schleissner geäußert haben. So Dr. J. *Hutter*, der in der „Tribuna" v. 8. Jan. unter dem etwas unliebenswürdigen Titel „*La precieuse ridicule*" schreibt, Felix *Adler* in der „Bohemia" v. 9. Jan., Dr. Viktor *Joss* unter dem Titel „*Grenzüberschreitung*" im „Morgen" v. 17. Jan., O. *Pick* in der „Pr. Presse" (Weihnachtsnummer) u. a.

PRAGER HISTORIE VON DER NAUMANNSCHEN MUSIKGESCHICHTE

Verehrter Herr Redakteur!

In den letzten Tagen kam mir die neue Ausgabe von Emil *Naumanns* „Illustrierter Musikgeschichte" (wohl eines der verbreitetesten**) Musikgeschichtsbücher) in die Hände. Es ist dies die achte Auflage, im Jahre *1926* hergestellt. Das Buch ist als ein gutes Nachschlagewerk bekannt und in den älteren Partien durchaus verläßlich. Nun ist das Buch „vollständig neubearbeitet und bis auf die Gegenwart fortgeführt", und zwar von Prof. Eugen *Schmitz*. Auch dieser Bearbeiter ist ein tüchtiger Kenner der Musikgeschichte und hat dem Buche sehr Wertvolles beigefügt.

Mich — als tschechischen Musiker — interessierte natürlich beim ersten Durchblättern der neuen Auflage alles, was da über die tschechische Musik zu lesen ist. Im Vorwort beteuert der Herausgeber „überall . . . peinlichste wissenschaftliche Gründlichkeit und Genauigkeit walten zu lassen und alle Ergebnisse der modernen Forschung zu verwerten". Das Kapitel über tschechische Musik (pag. 759—761) läßt aber nichts von all dem verspüren. *Weder Gründlichkeit und Genauigkeit noch moderne Forschung* konnten den Verfasser zu so vielen groben Irrtümern und Verfehlungen führen, die man da zu lesen bekommt.

Auf zwei Seiten läßt sich ziemlich viel Informatives sagen. Aber hier sind die „Informationen" leider sehr mißraten. Von der alten tschechischen Musik ist Czernohorsky ganz gut geschildert, Wenzel „Tomaczek" erwähnt, d. i. Tomaschek (Tomášek). Danach kommen J. Fr. Kittl und Jos. Nesvadba als Künstler der deutschen Romantik im Rahmen der tschechischen Schule. Warum

*) Es handelt sich um die Festschrift *"Der Kammermusikverein in Prag"*.

**) Besonders in Böhmen stark gelesen.

gerade der vollständig unbedeutende Nesvadba, weiß der liebe Gott. Skraup (Škroup), Komponist der ersten tschechischen Oper und viele andere sind *nicht* angeführt.

Aber dann wird die moderne tschechische Schule geschildert und da wird es etwas schlimmer. Hier wird *zuerst* Dvořák angeführt, und auf einer halben Seite ziemlich gut charakterisiert. Das biographische Detail, daß Liszt eine „ihm sehr förderlich gewesene Teilnahme an seinen Leistungen" kundgab, verwechselt der Verfasser offenbar mit Smetana. *Nach* Dvořák kommt erst Smetana, obwohl er schon rein chronologisch viel älter ist. (Er hat auch nur die Hälfte der Dvořák gewidmeten Zeilen erhalten). Von seiner epochemachenden Bedeutung für die tschechische Musik weiß der Verfasser gar nichts, im Gegenteil, bei ihm ergänzt (!) Smetana nur den Dvořák auf dramatischem Gebiete. Seine Opern „enthalten manche von wirklichem Talent zeugende Episode", meint wohlwollend der Verfasser. Es ist traurig, wenn es nicht so lächerlich wäre. Nach Smetana wird gleich E. Nápravník genannt, obwohl dieser vielmehr in die russische Musik hineingehört. und Fibich, der verhältnismäßig noch gut abgeschnitten hat.

Originell ist: *die moderne tschechische Musik*, nach „allen Ergebnissen der modernen Forschung" bearbeitet. Lassen wir doch den Autor selbst sprechen: „In jüngster Zeit haben sich *Miroslav Weber* (1874—1908; Spieloper „Die neue Mamsell") und Jos. Suk durch eine Reihe wirkungsvoller Orchesterwerke und gediegener, wenn auch etwas trockener Kammermusik bekannt gemacht". Tableau. Den Namen Miroslav Weber kennt bei uns kein Mensch, Herr Schmitz läßt ihn aber *mit Suk* an der Spitze der tschechischen Musik marschieren. Dann werden Karl Weis und O. Nedbal genannt, den Schmitz fälschlich als Mitglied des Tschechischen Quartetts bezeichnet (er ist es seit beinahe 20 Jahren nicht mehr; oh diese Ergebnisse der modernen Forschung.)

Doch jetzt kommt der prachtvollste Spaß: „V. *Novák* und *R. von Prochazka sind noch als begabte jungtschechische Komponisten zu nennen*". Das ist wohl der Höhepunkt von allem: R. F. Prochazka als begabter jungtschechischer Komponist von gleichem Rang wie Novák. Nach dieser Offenbarung kann man nur noch den göttlichen Humor des Verfassers bewundern, der in Prag besonders starke Resonanz finden wird. Nachher kommen nur ein paar Zeilen über Janáček, dessen „Jenufa" als „primitiv akustisches Stück" bezeichnet wird, und die ganze tschechische Musik ist abgetan.

Man sieht, es ist ein starkes Stückel, dieses Kapitel über die tschechische Musik. An Stelle von „wissenschaftlicher Gründlichkeit und Genauigkeit" waltet hier entfesselter Unsinn. Von der „Neuen Musik" sind dann in einem weiteren Kapitel auch schöne Sachen zu lesen, das interessiert mich aber in diesem Moment weniger, obwohl da von Prager Künstlern nur *einer* genannt wird. Der Verfasser eines dicken kompilierten Bandes muß und kann von allen Epochen und Teilabschnitten nicht gleich informiert sein. Wenn er aber einen Abschnitt nicht beherrscht, so soll er sich *informieren lassen*, damit ihm kein Malheur geschieht. *Oder hat sich vielleicht Herr Schmitz informieren lassen?* Auch das wäre nicht ausgeschlossen, und auch dieser Umstand ließe einen konkreten Gedanken zu . .

Ich wäre Ihnen, verehrtester Herr Redakteur, sehr verbunden, wenn Sie diese meine Zeilen im „Auftakt" veröffentlichen möchten, *damit auch die deutsche Öffentlichkeit* auf die sonderbare Wissenschaftlichkeit bestimmter Kapitel des Naumann-Schmitzschen Buches aufmerksam gemacht wird, das sicherlich auch ausgezeichnet gearbeitete Partien aufweist. *Prof. K. B. Jirák.*

BÜCHER UND NOTEN

Besprochen von Dr. Erich Steinhard

EUGENIE SCHUMANN: ERINNERUNGEN. *J. Engelhorns Nachfolger, Stuttgart.*

Die Erinnerungen der Tochter Robert Schumanns werden ein großes Lesepublikum anziehen. Mit ungewöhnlicher Darstellungskraft wird die Schumannsche Familie geschildert, insbesondere Clara Schumann und Brahms erstehen mit neuen Details. Jeder, der Schumann liebt, also jeder gute Musiker, wird sich dieses Büchlein anschaffen müssen.

JUL. KAPP: DIE STAATSOPER BERLIN 1919 BIS 1925. *Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.*

Ein für Historiker, Musiker und Laien gleich wichtiges Buch, das in aufschlußreicher Weise literarisch, durch Szenenreproduktionen und Porträts ein großartiges Bild des heute wohl bedeutendsten Opernunternehmens zeichnet.

FRITZ REUTER: MUSIKPÄDAGOGIK IN GRUNDZÜGEN. *Quelle und Meyer in Leipzig.*

Bei den spärlichen Erscheinungen auf diesem Gebiete bedeutet diese Schrift sehr viel. Reuter schreibt *autoritativ* über dieses weitschichtige Thema. In acht Kapiteln wird über Methodik, Schulmusik, über Musik und ihre Wechselwirkung mit Musiktheorie und Musikgeschichte gehandelt. Wir werden in einem Aufsatz die Einzelheiten beleuchten.

P. MIES: MUSIK IM UNTERRICHT HÖHERER LEHRANSTALTEN. *P. J. Tonger, Köln.*

Im alten Hellas wurde der Wert der Musik für die Erziehung des Menschen zum erstenmal erkannt, und es wurde ihr eine hervorragende Stelle im Erziehungsplan eingeräumt. Die moderne Lehrreform operiert stark mit der musikalischen Bildung. Mies hat mit großer Geschicklichkeit die Wege gezeigt, die dem Gymnasialschüler den Begriff von allgemeiner musikalischer Bildung beibringen sollen. In Religion, Deutschkunde, im Geschichtsunterricht kann u. a. über Gregorianischen Choral, Barockmusik, über den Einfluß der französischen Revolution auf Musikleben und Musikstil gesprochen werden. Lesestücke aus allen Epochen der Musik bringen Vorreden zu Opern, Wagneraufsätze, Schumannschriften, Originalarbeiten über Programm-Musik usw. zum Abdruck. Auch auf dieses Buch werden wir zurückkommen.

VEREINIGTER MUSIKERKALENDER HESSE-STERN 1927. 3 Bände. *M. Hesse Verlag*, Berlin.

Der sehr wertvolle Kalender, der dieses Jahr über fast 500 Städte Aufschluß gibt und in den neuerdings Italien, Irland, Lettland und Canada aufgenommen wurden, ist in Bezug auf Prag heuer lückenhaft und voller Fehler. Es wäre der Redaktion anzuraten, nur Mitarbeiter zu wählen, die imstande sind, ordentlich und objektiv zu arbeiten, sonst wird das Werk an Vertrauen verlieren Diesmal muß Laienhand gewaltet haben.

R. IMHOFER: GRUNDRISS DER ANATOMIE, PHYSIOLOGIE UND HYGIENE DER STIMMORGANE. *Verlag C. Kabitzsch, Leipzig.*

Ein aus der Praxis stammendes, für die Praxis bestimmtes Buch, das in populärer und doch wissenschaftlich genau begründeter Methode das Wichtigste über das Thema zu sagen weiß. Die geradezu lexikalische Knappheit ist von großem Vorteil für den, der sich rasch belehren lassen will.

ANTON BRUCKNER: GESAMMELTE BRIEFE, *Neue Folge.* Gesammelt und herausgegeben von Max *Auer*, Gustav Bosse Verlag, (Deutsche Musikbücherei) Regensburg.

Der bekannte Brucknerforscher gibt hier in einem reichausgestatteten Band eine große Reihe von Briefen heraus, die durch intime Züge die Naivetät des Meisters oft auf köstliche Weise wieder bestätigen. Die chronologische Anordnung der Briefe verhilft zu einer Betrachtung der Brucknerschen Lebensgeschichte aus äußerster Nähe. Das Edle dieses Menschen leuchtet aus jedem Briefblatt hervor.

HANS JOACHIM MOSER: DIE EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK. (Mus. Volksbücher) *Verlag Engelhorns Nachf., Stuttgart.*

Eines der originellsten Bücher der Musik, das in wahrhaft volkstümlicher Weise einen Stoff von vier Jahrhunderten berührt. In Kulturbildern der verschiedenen Epochen, die Reden, Briefe und Schriften der Zeit lebendig verwenden, erstehen Werke, Künstler und Alltagsmenschen in dramatischer Schärfe. Der Rahmen dehnt sich von einem „*Hauptgottesdienst Martin Luthers am Kantatesonntag 1526 in der Wittenberger Stadtkirche*" bis zu einem „*Kirchenmusikkongress mit Festkonzert um 1926.*" Eine virtuose Meisterung eines gewaltigen Quellenmaterials.

RUDOLF HARTMANN: HANDBUCH DES KORREPETIERENS. *Max Hesse Verlag*, Berlin.

Ein Buch, das viele Leser finden wird. Das Korrepetieren ist ja eine Sache der Praxis, aber instinktiv fühlt man, daß auch hier Systematik beim Ebnen des Weges behilflich sein kann. Pädagogisch kann man dem Sänger beim Partien-

studium zu Hilfe eilen, auf gesanglichen, sprachtechnischen und rein musikalischen Gebieten, und dies geschieht in dieser Schrift auf so geschickte Weise, daß sie auch allen Musikfreunden empfohlen werden kann.

CURT SACHS: MUSIK DES ALTERTUMS. *(Jedermanns Bücherei) Verlag F. Hirt, Breslau.*

Das Buch steht bereits auf der neuen Basis eines Empfindens, das die Musik-Kultur der außergriechischen Völker des Altertums unserem Interesse näherbringt. Gewisse Spannungserscheinungen in unserer jungen Musik deuten auch auf kaum fassbare Beziehungen zwischen Gegenwart und Antike. Ein klares und intensives Werk von bescheidenem Umfang.

* *

PAUL NETTL: ALT-PRAGER ALMANACH 1927. Verlag „Die Bücherstube", Prag.

In Inhalt und Ausstattung sogar ein Fortschritt gegen das vorige Jahr. Die Arbeiten sind mit Liebe gesammelt und zweckdienlich gruppiert. Von den die Musik betreffenden zitiere ich u. a. *Einstein:* „Italienische Musik am Kaiserhof vor der Stilwende um 1600", *Nettl:* „Da Ponte, Casanova und Böhmen," *Steinhard:* „Ein Beethovenirrtum im Jahre des Herrn 1926." *Vdl.*

REGINA ŘEHÁK: TONLEITERN FÜR ANFÄNGER. (Geige). *Verlag Theodor Mareš,* Pilsen.

Ein Werk für den Elementarunterricht mit praktischen Zusammenfassungen und trefflicher Anordnung des Lehrstoffes.

B. VAN DIEREN: THOMAS LOVELL BEDOES DREAM PEDLARY. Oxford University Press. Ein engliches Lied von tiefem Stimmungsgehalt.

K. RIISAGER: III. STREICHQUARTETT. Verlag Hansen, Stockholm. Ein vorwiegend heiteres Werk, an dem besonders die Innigkeit des langsamen Satzes auffällt.

J. SLAVENSKI: SONATE für Klavier. Verlag Schott's Söhne, Mainz. Ein feierliches Adagio religioso und ein Allegro pastorale mit Variationen über ein südslawisches Weihnachtslied bilden den Inhalt. Letztere sind mit billigen Mitteln bestritten.

N TSCHEREPNINE: OZEAN-SUITE. Vlg. Bessel & Co., Paris. Ein russischer Liederzyklus. Die Musik wirkt bodenständig und hat Erdgeruch. *Vdl.*

H. REUTTER: VARIATIONEN über das Bach'sche Chorallied: „Komm süßer Tod" für Klavier op. 15. Schott's Söhne, Mainz. Ein Variationenwerk von starker, innerer Geschlossenheit.

J. NIN: ZWANZIG SPANISCHE VOLKSLIEDER. Vlg. Eschig & Co., Paris. Die Volksliederbearbeitungen von Nin, dem hervorragenden spanischen Komponisten, sind für eine Singstimme gesetzt, zu der er eine meist sehr charakteristische, von modernem Geist erfüllte Klavierbegleitung geschrieben hat.

J. BENTZON: SONATINE für Flöte, Klar. u. Fag. Verlag Borup, Kopenhagen. Ein Divertimento, humorvoll, frisch und lebendig, das beim Frankfurter Internationalen Musikfest zur Aufführung kommen wird. *Vdl.*

VON DER FÜNFTEN SCHULMUSIK-WOCHE IN DARMSTADT

die das *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin mit der hessischen Regierung (in Verbindung mit dem hessischen Landesamt für das Bildungswesen)* veranstaltete. Als erster Referent sprach Regierungsrat *Wicke (Weimar)* über *„Beziehungen zwischen Staat und Musikpflege"*. Der Schulgesang und der Schulmusikunterricht überhaupt ist nicht bloß ein Schulfach, sondern ein *Kunstgebiet*, das in allen Gemeinden und folglich auch im ganzen Staate verwurzelt ist. Zwar sind die finanziellen Mittel, die von Staat und Gemeinden für die Schulmusikpflege aufgebracht werden, nicht besonders reichliche, sie sind aber auch nicht dazu da, um dem Interesse von Einzelpersonen oder Einzelschulen zu dienen, sondern *um dem Volke* — jedem Volke — *wichtige Kulturwerte zu erhalten. Der*

wirtschaftliche Aufstieg eines Volkes kann nie Ersatz sein für Geisteskultur. Deshalb ist es nicht nur Aufgabe des Staates, Bestehendes zu „konservieren," sondern „*lebendig zu erhalten*" mit der Garantie für eine fruchtbringende Zukunft. Aber der Staat muß Bildungsmöglichkeiten schaffen, um diese Leistungssteigerungen zu ermöglichen. Er muß in der Erkenntnis, daß mit der volkstümlichen Musikpflege wertvolle ethische und ästhetische Kulturwerte gehütet und gemehrt werden, die Arbeit des Einzelnen (der Fachlehrer an öffentlichen Schulen!) in die Tiefe unterstützen, nicht um damit Einzelpersonen zu Rekordleistungen zu veranlassen, sondern um durch Einzelindividuen der Gesamtheit zu dienen. — Auch die Radio- und Grammophonfrage muß genau geprüft und untersucht werden. Das Großartige am Radio, hauptsächlich als physikalische Erscheinung, ist bestaunenswert; aber Radio bedeutet für die Musik keine Gemeinschaftsverbindung, wie z. B. die Besucher eines Konzertes unter sich, sondern eine Lösung der Gemeinschaft. — Die musikalischen Anforderungen an volkstümliche Konzerte werden leider noch nicht überall recht verstanden. Darum werden auch diese Konzerte von denen, für die sie veranstaltet werden, nicht genügend besucht. Man bietet zu wenig leichte und fröhliche (aber trotzdem Qualitäts-), dafür aber viel zu viel ernste Musik. Und doch sangen die Bache bei ihren Familienzusammenkünften auch manch fröhliches Quodlibet. — Aber was kann der Staat tun? Als Rechtsstaat kann er nur anordnen, Lehrpläne aufstellen und Verfügungen erlassen. Das bleibt jedoch alles unfruchtbar, wenn die Forderungen nicht in Taten umgesetzt werden. Aber hohe Prüfungsanforderungen garantieren noch lange keine Erzieher, deshalb darf nicht nur nach Viel-Wissen und -Können getrachtet werden, sondern nach einer Entwicklung der Erziehungsfähigkeiten. Das ist die wichtigste und vornehmste Aufgabe des Staates. Die Leistungen der Einzelkräfte müssen gesteigert und für die Ganzheit dienstbar gemacht werden: es bedarf unermüdlicher Kleinarbeit für die Bodenbereitung der Kleinkunst. Die volkstümliche Musikpflege muß nicht in einzelne Gesellschaftsklassen, sondern in das ganze Volk hinausgetragen werden. Und diese große Aufgabe lösen zu helfen, das ist die Hauptaufgabe der Schulmusikwochen[1]).

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST.

DIE NOTLAGE DER DEUTSCHEN AKADEMIE FÜR MUSIK.

Der Deutsche Kulturverband hat sich der Not dieser einzigen deutschen Musikhochschule in der Tschechoslowakei angenommen und in einer zahlreich beschickten Versammlung über die Existenz dieser Anstalt beraten. Nach dem Bevölkerungsschlüssel hätte die Akademie ein Anrecht auf eine jährliche Subvention *von einer Million Kronen.* Auf jeden Fall muß vorläufig Selbsthilfe dem Institut das geben, was ihm fehlt. Prag selbst hat enorm viel getan, die Deutschen außerhalb Prags mögen weiterhelfen.

In einer *Entschließung*, die von den Versammelten einhellig beschlossen wurde, heißt es u. a.

Die Vertreter der größten Vereinigungen unseres Volkes erheben die Forderung, daß der Staat seiner kulturellen Verpflichtung sich erinnern und der Deutschen Musikakademie die gebührende Unterstützung weiterhin nicht vorenthalten möge. Die nächste Abhilfe der Alltagsnot der Deutschen Musikaka-

[1]) Aus „*Schweizerische Musikpägagogische Blätter*" *XV. Jahrg. Nr. 22.*

demie kann aber augenblicklich nur vom deutschen Volke selbst erfolgen, welches trotz seiner in jeder Hinsicht drückenden Lage zu einem Opfer hiefür sich bereitfinden muß. Dies gilt insbesondere von denjenigen, die sich infolge günstiger Lebensverhältnisse ohne Opfer die höchsten musikalischen Kunstgenüsse zu eigener seelischer Erhebung zu bieten vermögen. Die Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst nimmt Spenden jederzeit dankbar entgegen.

★ ★

Die Neuwahlen in das Kuratorium hatten folgendes Ergebnis: Präsident: Dr. Franz Wien-Claudi; Stellvertreter: Min. Rat Dr. Robert Lieblein; Regierungsvertreter: Sekt. Rat Dr. Johann Branberger; Geschäftsleiter: Dr. J. Portheim; Schatzmeister: Bankdirektor Ludwig Neumann; Beisitzer: Red. Dr. Franz Bacher, MUDr. Leopold Fischl, Univ. Prof. Dr. Bruno Kafka, Landestheater-Direktor Leopold Kramer, Komm.-Rat Dr. Max Lasch, Senator Dr. Wilhelm Medinger, Bankier Hans Petschek, R. Philipp, Univ.-Prof. Dr Heinrich Rietsch, Min. Rat Rudolf Widimsky, Univ.-Prof. Dr A. Zeynek; Revisoren: Bankdirektor Otto Freund, Bankdirektor Dr. Ernst Ziegler.

VARIA

FRANKFURTER MUSIKFEST. *Die Jury für das internationale Musikfest*, das heuer in *Frankfurt am Main* stattfindet, hat Werke folgender Komponisten *aufs Programm* gesetzt: Jos. Matthias *Hauer*, Ernst *Toch*, Alexander *Jemnitz*, Alban *Berg*, Vladimir Vogel, Konrad *Beck*, Leoš *Janáček*, Emil *Axman*, Claude *Delvincourt*, Raymond *Petit*, W. G. *Whitthaker*, A. *Copland*, W. *Pijper*, Van *Dieren*, Jörgen *Bentzon*, K. *Nielsen*, *Castelnuovo Tedesco*, *Busoni*, *Bartok*, Yoaquin *Turina*, Henry F. *Gilbert*, Bozidar *Sirola*, *Mossolow*.

HERMANN ERDLEN, der Hamburger Komponist, hat für seine „*Passacaglia und Fuge*" über ein Thema von Erwin Lendvai für großes Orchester, Op. 1, bei dem *Internationalen Musik-Preisausschreiben* anläßlich der 150. Jahrfeier der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung in *Philadelphia* den Symphonie-Preis in Höhe von 1000 Dollars zugeteilt erhalten.

HANS WILHELM STEINBERG, erster Kapellmeister am Prager Deutschen Landestheater, wurde als Nachfolger Alexander Zemlinskys zum Leiter der Oper an diesem Theater ernannt.

HANS KRÁSAS I. SYMPHONIE wurde in New York durch *Serge Koussewitzky* mit dem Boston-Symphony Orchester erfolgreich aufgeführt.

PAUL HINDEMITH wurde neben A. *Schoenberg* und Franz *Schreker* an die Meisterklasse für Komposition der *Hochschule für Musik in Berlin* verpflichtet.

EIN B. TARABA-KOMPOSITIONSABEND fand in Prag statt.

VIERTELTON-KONZERT IN PARIS. Im Januar haben in Paris zwei Viertelton-Konzerte stattgefunden, bei denen wieder der Viertelton-Flügel der Firma August Förster, Georgswalde, vom Pianisten Erwin *Schulhoff* gespielt wurde. Die Konzerte wurden am 13. Januar als Konzert der „Revue Musicale" und am 17. Januar 1927 vor den Studierenden in der Universität (Sorbonne) mit sehr großem Erfolg abgehalten. Die Vierteltonkompositionen stammten von Alois *Hába*.

ZWEI URAUFFÜHRUNGEN AM KÖLNER OPERNHAUS. *Honeggers biblische Oper „Judith"*, 1925 entstanden und im gleichen Jahre in Mezières, danach in Monte Carlo opernmäßig uraufgeführt, erschien als deutsche Uraufführung in Köln und hinterließ dank der ernsten Haltung ihrer ins Oratorienhafte weisenden Musik, die sich mit Vorliebe gregorianischer Sprachmelodik bedient, starken Eindruck. Am gleichen Abend hörte man *Manuel de Fallas „Meister Pedros Puppenspiel"*. Er, wie Honegger in Paris durch Debussy zum eigenen Stil geführt, hält stärker an der tonalen Überlieferung fest und erweist sich im ganzen als Fünfzigjähriger dem dreißigjährigen Schweizer gegenüber als der stilistisch Gereiftere. *Dr. H. Unger.*

„DIE URAUFFÜHRUNG der neuen Oper „*Jonny spielt auf*" von Ernst *Křenek* findet am 10. Februar im Stadttheater in Leipzig statt.

Redaktionsschluss 15. Januar.

ADRESSTAFEL

***Prof. Romeo Finke**
Direktor der d. Akademie für Musik u. darst. Kunst
Prag VII., Schnellgasse 16.

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag II., Grube ⟨V jámě⟩ 5.
Telephon 8958/VIII.

***Hugo Wolf**
Prag I., Joachimsgasse 4.
Violine, Klavier, Kammermusik, Method., Musik. Erziehungslehre.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Erich Wachtel
absolv. Musikakademiker, Zemlinsky- u. Finke-Schüler.
Theorie, Kompos. Korrepet.
Prag II., Revoluční 24.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen
Komposition u. Klavierspiel
Prag, Pařížská 19.

Erwin Schulhoff
Konzertpianist, Klavier, Komposition, Instrumentation
Prag II., Ve Smečkách 24.

K. B. Jirák,
Prof. am Staatskonservatorium, erteilt Unterricht in Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre und Komposition. In tschech., deutscher, franz., engl. u. italienischer Sprache. Schriftliche Anmeldung notwendig.
Prag-Strašnice 420.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
Prag I., Kaprová 6/III.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
Prag-Weinberge,
Na Smetance 16.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.
Klavier, Gitarre, Violine, Mandoline.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Wassergasse 15/III.
Telephon 340-II,

Friedl Stratil
Stimmbildung ⟨auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte⟩, Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

***Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
Prag VII., Schnellova 19.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht,
Prag VII., Letohradská 1212.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch., Klavier.
Prag VII., Letohradska 38.

Dr. phil. Erich Steinhard
Musikgeschichte
Musikaesthetik.
Prag VII., Malířská 386

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

Pauly Actardjieff-Seidel
Absolventin d. Meisterklasse Ansorge
Konzertpianistin, Unterricht,
Bratislava, Andreasgasse 19.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Frau Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepition
Prag I., Kolkovna 8.

Frau
Anna Finke-Spengler
Klavierpädagogin
Prag, Pařížská 19.

Melanie Bauer
Konzert-Violinistin, Unterricht, Violine, Klavier.
Prag VII., Na výšinách 18.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 39.

***A. Nowakowski**
Organist im Stift Emaus, Prag II.-320.-Orgel, Konzert, Unterricht im Klavierspiel, Harmonielehre, Kontrapunkt.

Georg Actardjieff
Absolvent der Meisterklasse Marteau
Konzert-Violinist, Unterricht
Bratislava, Andreasgasse 19.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Heřmanova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
Smichov, Dvořákova 1274.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Die mit* Bezeichneten gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an.

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VII. JAHRGANG 1927. HEFT 2.

LIEDAESTHETIK VOM 17. ZUM 19. JAHRHUNDERT

Von Dr. RUDOLF FELBER, Wien

Das deutsche Lied hat sich im Laufe seiner Entwicklung zu einer geradezu einzigartigen Kunstgattung herausgebildet und ist auch seiner bestimmten Stellung in der Musik und seines ihm innewohnenden eigenen Sinnes wegen bekanntlich als unübersetzbares „Lied" in den Sprachschatz bzw. das musikalische Begriffsvermögen fremder Völker eingedrungen. Seinem Wesen nach der Ausdruck einer subjektiven Empfindung, eines individuellen Erlebnisses, wurzelt es weniger in den Triebkräften der Sinne als vielmehr in einer ruhigen Beschaulichkeit der Seele, deren Freud' und Leid, Sehnen und Zagen in inhaltlich gedrängter Folge zu verdolmetschen es sich zur Hauptaufgabe gemacht hat.

Jedes dichterische Gebilde lyrischen Inhaltes, insbesondere aber das Lied, die inhaltlich konzentrierteste und formell am engsten begrenzte Dichtungsart, ist aus einer gewissen Stimmung, in weiterem Sinne also aus der Musik heraus geboren. Der Sprache ist es wegen der Bestimmtheit ihrer Ausdruksmittel nicht gegeben, jenem dämmerhaften, rein psychischen Zustand unmittelbar wiederzugeben; sie vermag seelische Eindrücke nur durch Sinneseindrücke hervorzurufen, indem sie durch Symbole, Bilder und Aehnliches die Imponderabilien schafft, deren eine seelische Stimmung zu ihrem Entstehen bedarf. Die Musik hingegen braucht ihren Weg nicht über die Erscheinungswelt zu nehmen, denn ihr wohnt, wie Schopenhauer sagt, die Fähigkeit inne, unmittelbar vom Wesen der Dinge zu sprechen; daher vermag die Musik allein, diese vielsagende Sprache des (in Worten) Unaussprechlichen einen seelischen Zustand unmittelbar wiederzugeben und wegen ihrer Assoziationsfähigkeit und ihrer begrifflichen Unbestimmtheit viel bestimmter als jede andere Kunst.

Die für die Entwicklung des Liedes belangvollen Schöpfungen eines Hermann Schein, Heinrich Albert insbesondere und anderer Komponisten der Renaissanceperiode sind blosse Ausdruckslieder und wollen auch nichts anderes sein. Dies bezeugt ein Ausspruch Heinrich Alberts: „Ich bitte aber, man wolle nicht dafürhalten, dass ich mit meinen Melodeyen gedächte grosse Kunst an den Tag legen zu wollen, sondern ich habe es getan um der Worte willen". Und in einem Schreiben seines Zeitgenossen, des italienischen Opernkomponisten Giulio Caccini, eines der Mitbegründer des damals aufkommenden stile reppresentativo d. i. des für die szenische Darstellung geeigneten, mehr rezitierenden als singenden dramatischen Stiles, dessen Prinzipien Albert und durch ihn die damalige Liedproduktion beeinflussten, heisst es u. A.: „Dreierlei ist in der (dramatischen) Musik, die Rede zuerst, dann der Rhythmus und zu-

letzt der Ton und nicht umgekehrt." Das absolute Kunstwerk erscheint hier bereits in embryonalem Zustande, die Musik spielt aber noch eine untergeordnete Rolle; an sich wenig bedeutend, will sie mit bescheidenen Mitteln dem Dichter zur Seite stehen, deutet aber den Gefühlsinhalt mehr oder weniger bloss an, ohne ihn auszuführen. Zugleich zeigt sich in dieser frühen Epoche des deutschen Kunstliedes bereits einerseits der grosse Einfluss der Oper auf das Lied — wie später noch viel intensiver zu Glucks und Wagners Zeiten — anderseits können wir aber bereits jetzt erkennen, dass das Lied die stärksten Impulse zu seiner Fortentwicklung im allgemeinen nicht von bedeutenden absoluten Musikern erhalten, sondern von jenen Künstlern, die einen grossen, wenn nicht den grösseren Teil ihres Schaffens ihm zuwandten. Mit der fortschreitenden Entwicklung der Tonkunst beginnt auch die Musik im Liede sich allmählich auf sich selbst zu besinnen. Das melodische Element wird — um einen vollkommenern Ausdruck der dichterischen Gefühlsäusserungen zu ermöglichen — durch Gluck reicher ausgestaltet, und sein Beispiel wirkt nacheifernd auf die zeitgenössischen Liedkomponisten. Später aber, in Liedern Haydns und Mozarts, gewinnt dann die Musik die Oberhand über den Text; sie wird mehr oder weniger Selbstzweck, was leicht begreiflich, nachdem diese Musiker von der Instrumentalmusik herkamen und überdies dem Liede nur gelegentlich ihre Aufmerksamkeit schenkten. Auch Beethovens Liedschöpfungen tragen ähnlichen musikalish-selbstherrlichen Charakter, wobei aber die Klavierbegleitung, welcher bis dahin eine meist untergeordnete Rolle zugeteilt worden war, noch mannigfacher gestaltet wird. Erst mit Schubert beginnt die Epoche des neuen Liedes, das Wort- und Tonsprache in ein genau abgewogenes Verhältnis zueinander setzt und dem Inhalte der Wortsprache, der Stimmung eines Gedichtes, sowie deren einzelnen Phasen mit möglichster Treue nachgeht, ihr möglichst überzeugenden Ausdruck verleiht. Dieses Lied hat Schubert in ersterer, Schumann aber insbesondere in letzterer Hinsicht stark ausgebildet. Hugo Wolfs Streben ging dahin, das Lied nichts bloss als Musikform, sondern als absolute Kunstform weiterzuentwickeln. Indem er zu diesem Zwecke die Prinzipien des Wagner'schen Musikdramas auf das Lied übertrug — soweit als es deren eng gezogene Grenzen nur gestatteten — verband er Schuberts und Schumanns Absicht und brachte das deutsche Lied zu bisher unerreichter Höhe; so wurde er geradezu der spiritus rector der modernen Liedkomposition. Das Streben derselben zielt dahin, nicht nur die Singstimme, sondern auch den instrumentalen Part nach Möglichkeit auszubilden, um so besonders tief in den Geist einer Dichtung und alle ihre Einzelheiten eindringen zu können, um die Dichtung vollkommen und natürlich in Musik aufzulösen und je nach dem Gebote der Notwednigkeit ein wechselseitiges Durchdringen von Singstimme und ergänzendem Instrument oder bei Gegenüberstellung von Gegensätzen z. B. äusserer Stimmung (der Umgebung) und innerer (individueller) Gemütsverfassung — auch kontrastierende Stimmungen zum Ausdruck bringen zu können. Insbesondere in dieser Hinsicht ist die Übertragung der polyphonen Setzweise auf das Lied von nicht genügend hoch anzuschlagendem Werte, denn sie ermöglicht in zwingenden Fällen eine weitgehende Emanzipation der Singstimme von rein musikalischen Gesetzen und auf diese Weise eine

sinngemässe Wortakzentuation und den Tonfall möglichst respektierende Wiedergabe des Textes (der Sprachversmelodie). Natürlich wird aber — dies sei hier noch ergänzend zu dem über das Formale des Liedes Erwähnten hinzugefügt — das textphonetische Bild im allgemeinen nicht getreulich nachgebildet werden können; eine solche Tonfolge würde nicht nur jede Melodie negieren, sondern auch eine entsetzliche Einförmigkeit verursachen; denn „bei jeder Vertonung eines Worttextes ergeben sich"— wie Heinrich Rietsch in seinem Buche über die „Deutsche Liedweise" anführt — „eine Anzahl sich kreuzender Einflüsse: die durch die Vokalverbindung bedingte Lage, die Akzente des Textes als Prosa (dynamisch und tonisch), die metrischen Akzente, die hinzukommen, weil und insofern der Worttext aus Versen besteht, ferner der musikalisch-metrische (Takt) Akzent, die allfälligen musikalisch-antimetrischen Akzente, endlich die musikalische Tonhöhenbewegung an sich und allenfalls mit Rücksicht auf tonmalerische Absicht". Es mag gelegentlich vorkommen, dass all dies auf einem Punkte zusammentrifft. Damit aber die betreffende künstlerische Persönlichkeit ihr vielleicht bewusstes Wollen dem Liede zu Nutzen und sich selbst zu Frommen in die Tat umsetzen kann, wird sie in sich zwei scheinbar gegensätzliche Individualitäten vereinigen müssen: eine, die den Dichter in dessen Sinne intuitiv begreift und eine, die des Dichters Absicht auf individuell-künstlerische Art ausführt, ohne sich aber in irgend einer Hinsicht gegen ihn aufzulehnen. Und die Bedeutung eines solchen Künstlers wird umsoviel höher anzuschlagen sein und sein Verdienst um das Lied umsoviel höher gewertet werden, je inniger und vollkommener er diese beiden einander bedingenden und doch wieder in ihrer freien Entfaltung behindernden Künstlertugenden miteinander zu verbinden weiss. Wenn einmal der Musiker vom „Menschlichen" überfallen, von seinen eigenen künstlerischen Trieben allzusehr in Versuchung geführt wird und sich gegen die Intentionen des Dichters (in deklamatorischer Hinsicht) vergeht, muss der letzte, wenn auch nicht geringste der für das Lied in Betracht kommenden Faktoren, der reproduktive Künstler, hier ausgleichend wirken: Vorzüglich in der Dynamik besitzt derselbe neben einem vortrefflichen Hilfsmittel zur feineren Nuancierung auch eine Handhabung zur der musikalischen Deklamation bzw. Paralysierung ihrer Unzulänglichkeiten, denn Deklamation und Dynamik ergänzen einander wechselseitig im Text ebenso wie in der Musik so sehr, dass ein Charakteristikum hier (in der Dynamik) auch gleich ein solches dort (in der Deklamation) bedingt.

Indem Ton und Wort Ton- und Textinhalt, Singstimme und instrumentaler Teil gegenseitig durcheinander bedingt, erscheinen, indem Dichtung und Musik einander wechselseitig ergänzen, bewusstes Denken, und unbewusstes Fühlen ihre Lücken gegenseitig ausfüllen, entsteht jenes einheitlich verschmolzene, Geist und Gemüt in gleicher Weise befriedigende Miniaturkunstwerk des Liedes, das, von meisterlicher Hand geformt und von berufenenen Künstlern zu tönender Darstellung gebracht, das Herz gleich einer Offenbahrung ergreift, die Seele zu neuer Ausdauer stärkt und zu neuen Waffengängen ermutigt.

RAINER MARIA RILKE UND DIE MUSIK

VON OTTO PICK

Worte gehen noch zart am Unsäglichen aus . . . Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen, baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus. („*Die Sonette an Orpheus*".)

Musik der Seele, Musik des Wehs tönt in des — am 29. Dezember 1926 dahingeschiedenen — deutschen Dichters Rilke Lebenswerk stärker und nachhaltiger als die Musik der äußeren Welt. Musik galt ihm immer als etwas Heiliges, nicht für Zufallshörer, sondern nur für Auserwählte Bestimmtes. Des Sängers Stimme wächst, wie es im „Stundenbuch" heißt, „*nach zweien Seiten*": die eine „*will den Fernen vorbereiten*" (d. i. Gottes Nahen verkünden), die andere muß der Einsamkeiten des Dichters „*Gesicht und Seligkeit und Engel sein.*" So erscheinen ihm Verkündigung und Selbstbeschwichtigung als die Hauptelemente seines und des Gesanges überhaupt.

Aber nicht ohne den Beistand der Musik soll sein Gesang ertönen: Hunderttausend Harfen heben das Göttliche wie Schwingen aus der Schweigsamkeit. Des Dichters herrlichste Hymnen jedoch sind jene, *die er schweigt.* Denn, mögen sie auch Könige von Klängen und mild und tief und meisterlich sein: der Dichter höchste Begnadung ist die Demut: „*Angesichter gesenkt im stillen Dichverstehn.*"

Dieses „*stille Dichverstehn*" scheint mir Rilkes ehrfürchtiges Verhältnis auch zur Musik auszudrücken. Ein tiefes Wissen um die Beziehung der Musik, des Gesanges zum Göttlichen war schon dem Jüngling Rilke eigen. Selbst die Stimmen an sich erwachten für ihn zu realem Leben, die armen müden Stimmen der Nonnen wiesen ihm ihre „*lichten halbverwischten Angesichte*", und plötzlich entrang sich eine dem Chor, eine „*bleiche leichte kleine,*" und hielt sich „*wie das Hohle einer Muschel Gott ans Ohr.*" Herrlicher ist wohl die Rückmündung menschlichen Gesangs in das Göttliche noch nie ausgesagt worden.

Demut hieß den Dichter, sich der Musik zu versagen. Aber auch etwas wie Mißtrauen gegen das Unbeirrbare reiner Musik. In den unausschöpflichen „*Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*" wird dieses seltsame Gefühl schon des Knaben folgendermaßen begründet: „. . *nicht weil sie (die Musik) mich stärker als alles forthob aus mir, sondern weil ich gemerkt hatte, daß sie mich nicht wieder dort ablegte, wo sie mich gefunden hatte, sondern tiefer, irgendwo ganz ins Unfertige hinein.*" Musik wurde früh von unserem Dichter als die gefährlichste Versuchung erkannt, vielleicht weil seine eigene einzig im Gedicht gestaltbare sich durch jene Macht gefährdet, vom eigentlichen Ziele abgelenkt wußte. Zwei göttliche Mächte haben um Rilke gerungen: *Dichtkunst und Musik.* Auch sein Antlitz, sein wissendes, mag noch im Tode den Ausdruck jener „*unerbittlichen Selbstverdichtung fortwährend ausdampfen wollender Musik*" getragen haben, den er an Beethovens Maske erkannt hatte. Aber Rilkes Musik dampfte in Hymnen aus, er hatte bewußt sein musikalisches Gehör verschlossen, „*damit es keine Klänge gäbe, außer den seinen.*" Er mußte es verschließen, um Dichter bleiben zu können. . .

Doch immer wieder hat er sich als Instrument eines Höheren empfunden, denn: „*bang und sinnlos sind die Zeiten, wenn hinter ihren Eitelkeiten nicht etwas waltet, welches ruht.*“

„*Unsichtbare Hände heben aus einem fremden Leben das eigene Lied.*“ In Prag wächst der Knabe heran, und früh rührt ihn „*böhmischen Volkes Weise, schleicht sie ins Herz sich leise, macht sie es schwer.*“ Eine Kartonskizze von Liebscher, das Volkslied illustrierend, wird in ein Gedicht rückverwandelt. Immer wieder wehen die alten Lieder durch des Jünglings Weh, und bald wird ihm Musik Bild, im „*Buch der Bilder*“ ruft er den spielenden Knaben zurück, dessen Seele träumend sich im Fluge zu vergeuden droht, so daß ihre Schwinge, „*vom Gesang zersägt, sie nicht mehr über meine Mauern trägt, wenn ich sie rufen werde zu den Freuden.*“ Hier, in dem „*Musik*“ betitelten Gedicht, tritt des Dichters banges Zurückweichen vor den Verführungen der Musik überzeugend in die Erscheinung. Und bang ist der Blick des Knaben und der geliebten Mutter nach dem Klavier: „*. . .denn manchen Abend hatte sie ein Lied, darin das Kind sich seltsam tief verfing.*“

Musik des Einsamen ist Rilkes Dichtung. Ihr weiß er die Geigenklänge aus fremden Zimmern verwandt: „*Fremde Geige, gehst du mir nach? In wieviel fernen Städten schon sprach deine einsame Nacht zu meiner? Spielen dich Hunderte? Spielt dich einer?*“ So wird Musik, ein göttlich-menschlich Instrument, schließlich sogar zum Symbol liebender Zweieinigkeit, in dem zarten „*Liebeslied*“:

Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,
nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,
der aus zwei Saiten e i n e Stimme zieht.
Auf welches Instrument sind wir gespannt?
Und welcher Spieler hat uns in der Hand?
O süßes Lied. (*„Neue Gedichte.“*)

Es ließen sich noch viele Seiten füllen mit Hinweisen auf Gedichte und Prosastellen, die Rilkes inniges *Wissen um Musik* und ihre Ausübung bekunden. Ich darf hier nur noch andeuten: den Abschnitt im „Malte Laurids Brigge,“ wo der Gesang einer jungen Dänin geschildert wird (*„Ich will wirklich singen, nicht weil sie's verlangen, nicht zum Schein: weil ich jetzt singen muß.“*); aus den „*Geschichten vom lieben Gott*“ jene vom alten Timofei, der singend starb, seinem Sohne mit allen ererbten Bylinen und Saski das große Stück Erleben überliefernd, das diese Gesänge bedeuten, „*darin die Worte wie Ikone sind und gar nicht zu vergleichen mit den gewöhnlichen Worten,*“ und jene andere Geschichte von dem russichen Greise, der das traurige Lied von der Gerechtigkeit sang, und manches der „*Sonette an Orpheus,*“ etwa jenes, das dem Dichter gleichsam als Auslegung einer in Südspanien von Klosterkindern gesungenen „*merkwürdig tanzenden Musik*“ erschien, und ein anderes, unsterbliches, das also anhebt:

Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.

Nur wer mit Toten vom Mohn
aß, von dem ihren,
wird nicht den leisesten Ton
wieder verlieren.

Unmittelbares Bekenntnis zu der Musik wird in des Dichters letztem Werk, den bereits wie aus dem vertrauten Jenseits herübertönenden „*Duineser Elegien*", ausgesprochen:

Aber ein Turm war groß, nicht wahr? O Engel, er war es, — groß, auch noch neben dir? Chartres war groß — und Musik reichte noch weiter hinein und überstieg uns. Doch selbst nur eine Liebende, o, allein am nächtlichen Fenster . . . reichte sie dir nicht ans Knie —?

Rainer Maria Rilke, im Leben schon mit dem anderen Dasein vertraut wie kein Dichter vor ihm, hat den zarten *Jacobsen* den ihm Liebsten, Nächsten und Gebendsten genannt und den gewaltigen *Rodin* seinen Meister. Der dritte Unerschöpfliche, dem er nur bangend nahte, ist *Beethoven*. Mögen die unsterblichen Worte, die er dem Unsterblichen im „Malte" widmet, diese Zeilen beschließen:

„*Weltvollendender: wie, was als Regen fällt über die Erde und an die Gewässer, nachlässig niederfällt, zufällig fallend, — unsichtbarer und froh von Gesetz wieder aufsteht aus allem und steigt und schwebt und die Himmel bildet: so erhob sich aus dir der Aufstieg unserer Niederschläge und umwölbte die Welt mit Musik.*

„*Deine Musik: daß sie hätte um die Welt sein dürfen; nicht um uns, daß man dir ein Hammerklavier erbaut hätte in der Thebaïs; und ein Engel hätte dich hingeführt vor das einsame Instrument, durch die Reihen der Wüstengebirge, in denen Könige ruhen und Hetären und Anachoreten. Und er hätte sich hoch geworfen und fort, ängstlich, daß du begännest.*

„*Und dann hättest du ausgeströmt, Strömender, ungehört; an das All zurückgebend, was nur das All erträgt. Die Beduinen wären in der Ferne vorbeigejagt, abergläubisch; die Kaufleute hätten sich hingeworfen am Rand deiner Musik, als wärst du der Sturm. Einzelne Löwen nur hätten dich weit bei Nacht umkreist, erschrocken vor sich selbst, von ihrem bewegten Blut bedroht.*

„*Denn wer holt dich jetzt aus ihren Ohren zurück, die lüstern sind? Wer treibt sie aus den Musiksälen, die Käuflichen mit dem unfruchtbaren Gehör, das hurt und niemals empfängt? da strahlt Samen aus, und sie halten sich unter wie Dirnen und spielen damit, oder er fällt, während sie daliegen in ihren ungetanen Befriedigungen, wie Samen Onans zwischen sie alle.*

„*Wo aber, Herr, ein Jungfräulicher unbeschlafenen Ohrs läge bei deinem Klang: er stürbe an Seligkeit oder er trüge Unendliches aus und sein befruchtetes Hirn müßte bersten an lauter Geburt.*"

DIE ORCHESTERMUSIK UND DIE KRITIK

VON ROBERT HERNRIED

In den Reihen der Orchestermusiker sind unserem Musikleben und namentlich auch der Kritik im letzten Jahrzehnt sehr aufmerksame Beobachter entstanden. Durch die Politisierung, das Anwachsen sozialer

Bestrebungen sowie die steigenden Anforderungen an ihre Geschicklichkeit und geistige Apperzeptionsfähigkeit sind die Orchestermusiker zu einem Kunst- und Kulturfaktor besonderer Art geworden. Ihr Selbständigkeitsdrang hat aus meist stummen Dienern am Werk Männer geschaffen, die, ihres Könnens bewußt, ihr Mitbestimmungsrecht in Dingen der Kunst zur Geltung zu bringen verstanden. Die Erstarkung des Selbstgefühls hat naturgemäß auch eine *veränderte Einstellung* gegenüber der Kritik hervorgebracht, so verwunderlich es auch ist, daß gegenkritische Stimmen aus dem Kreise der Orchestermusiker nur selten laut werden. *Wenn* sie erklingen, geschieht es seltener zum Schutze der eigenen Rechte des Orchesters als etwa irgendeines bedrohten Generalissimus oder eines von der Kritik befehdeten Musikinstituts. Verhältnismäßig selten wird in solchen Äußerungen gerade das berührt, woran das Hauptinteresse des Orchestermusikers hängt: *das Recht auf kritische Bewertung der eigenen Leistung*.

Es ist nicht ganz leicht klarzulegen, inwieweit dieses Recht besteht. Man ist zwar gewohnt, beim Chorgesang nicht nur das Ganze, sondern auch die einzelnen Stimmgruppen in ihrer Auswirkung zu beobachten. Das liegt daran, daß sie unschwer auseinanderzuerkennen sind, und Ungleichheiten der Besetzung, der stimmtechnischen Schulung oder sonstwelcher Faktoren ohne weiteres auffallen. Anders aber beim Orchesterklang. Die Unterscheidung der einzelnen Instrumente, zumal in Übergangsregistern, bedarf einer nicht geringen Gehörschulung; die Unisono- oder Parallelführung erzeugt neue Klangwirkungen; und die großen, einheitlich wirkenden Gruppen der verschiedenen Streicher bilden einen *einzigen* Klangkörper. Zudem ist die Besetzung meist im voraus gegeben und wird daher nur in den seltensten Fällen der Kritik unterzogen. Kritische Bewertung der Leistung des einzelnen Musikers ist somit nur dann möglich und gerechtfertigt, wenn er als Solist wirkt oder durch die Art seiner Kunstleistung aus dem Rahmen des übrigen Orchesters positiv oder negativ heraustritt. Dagegen erscheint das Recht des *Gesamtorchesters* auf Würdigung seiner Leistung wohl unbestreitbar.

Die Art, in der diese Würdigung stattfinden soll, ist ohne weiteres nicht festzulegen. Zu viele Imponderabilien sprechen hier mit. Vor allem scheint es nötig, die Einflußnahme des jeweiligen *Dirigenten* auf ein Orchester kritisch zu erfassen. Denn das gleiche Orchester ist unter verschiedenen Dirigenten oft nicht wiederzuerkennen. Nicht die Technik des musikalischen Leiters allein, sondern in noch stärkerem Maße seine Suggestivkraft wirkt auf den Orchesterkörper, so daß starke Persönlichkeiten selbst mittelmäßige Orchester — und zwar auch in den Einzelleistungen der Musiker — zu Glanzleistungen anzustacheln vermögen, minderwertige Dirigenten aber selbst gute Orchester in ihrer Leistungsfähigkeit herabmindern. Die Leistung des Dirigenten muß also bis zu einem gewissen Grade von der des Orchesters getrennt werden.

Sehr schwer ist es für den Kritiker, die *Einzelleistungen* der Musiker gehörsmäßig zu verfolgen, ohne dadurch den Gesamteindruck des Orchesterklanges teilweise auszuschalten. Deshalb wird grundsätzlich Beobachtung des Gesamtklanges geboten sein, und die Beobachtung der Einzelleistung nicht zum Zweck der kritischen Beurteilung gemacht werden. Diese tritt automatisch bei Solostellen ein, mag es sich um ausgesprochen

solistische Betätigung eines Instrumentes in längerer Dauer handeln oder um gelegentliches Hervortreten desselben im Rahmen einer Oper oder eines konzertanten Orchesterwerkes. Auch ohne den geringsten Willen zur Einzelkritik werden wir auf den besonderen Klang oder die besondere Klanglosigkeit einzelner Streichgruppen, auf den vorbildlichen oder schlechten Ansatz einzelner Bläser aufmerksam. Dies setzt freilich gründliche Schulung *des Gehörs* voraus. Diejenigen Kollegen, die nie als Dirigenten oder Orchesterspieler tätig waren, sollten es sich darum angelegen sein lassen, die einzelnen Orchesterinstrumente nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch zu studieren, zumindest sie in ihrer Einzelwirkung auf Klangfarbe und Ausdrucksfähigkeit hin kennenzulernen. Denn beim Einzelklang beginnt das Studium der akustischen Wirkung des gemeinsamen Erklingens zweier oder mehrerer Instrumente.

Um ein Orchester in seiner Wesenheit zu kennen, bedarf es des *wiederholten Hörens*. Nichts ist unangenehmer, als einen Orchesterkörper nach einmaligem Hören beurteilen zu müssen, denn es ist schlechterdings unmöglich, wahrzunehmen, bis zu welchem Grade seine Leistungsfähigkeit unter dem Dirigenten des Abends gediehen ist, unmöglich zu wissen, was von etwa wahrgenommenen Negativen einmalige, was dauernde Erscheinung ist. In dieser Hinsicht empfiehlt sich äußerste Vorsicht. Ist dem Beurteiler jedoch das Orchester durch wiederholtes Hören vertraut, so ist gelegentliches Eingehen ins Detail ein wertvolles Mittel seiner Erziehung, zugleich aber auch ein Mittel, dem Orchestermusiker Respekt vor der Person des Musikkritikers und damit vor dem ganzen Stande einzuflößen.

Die Notwendigkeit, auf die Leistungen der Orchester einzugehen, ergibt sich in der *Oper* nicht so oft als im *Konzertsaal*. Hier wird fast stets etwas Einmaliges geboten, eine für den Abend erzeugte Leistung, die in der Regel durch keine Wiederholung abgeschwächt oder verstärkt wird. Dort ist die oftmalige Wiederholung des gleichen Werkes selbstverständlich, wodurch die Leistung des Orchesters einen variablen Wert darbietet. Nicht nur wechselt in der Oper zuweilen die Zusammensetzung des Apparates — in stärkerem Maße erfolgt das ja nur in den größten Orchesterkörpern —, es ist hier auch der Reiz der Erstaufführung, die Spannung, unbedingt ein Bestes und Äußerstes zu geben, wie bei den Sängern so auch bei den Musikern oft ausgeschaltet. Wird sonach die Durchschnittsleistung eines Orchesters, gemessen an Wiederholungen oft gespielter Opern oder an populären, mit kurzen Proben bewerkstelligten Konzerten, wohl auch der Kritik unterliegen, so ist doch hauptsächlich nur bei den *Ur- und Erstaufführungen* der Zeitpunkt gegeben, der orchestralen Leistung zu gedenken.

Unter allen ausübenden Künstlern ist der Orchestermusiker vielleicht am stärksten kritisch eingestellt. Bühnensänger und konzertierende Solisten stehen so sehr im Zentrum des Geschehens, daß ihnen in den meisten Fällen ein Betrachten der Gesamtleistung nicht möglich ist. Beim Orchestermusiker trifft dies nur so lange zu, als er noch nicht völlig Herr seiner Aufgabe geworden ist. Ist dies aber einmal der Fall, so ist der Orchestermusiker, da für ihn als Ensemblespieler die beengende Wirkung der Öffentlichkeit bei weitem nicht so stark ist wie für den Solisten, auch weit schneller in der Lage, kritisch zu hören. Er kritisiert so den Kapell-

meister, die Sänger, mitunter auch die eigenen Kollegen. Unter diesen Umständen ist bei ihm das sachliche Interesse an der Kritik ein starkes, und seine „Kritik der Kritik" eine scharfe. Nimmt er nun wahr, daß sich der Fachkritiker mit der Leistung des Orchesters und den Problemen orchestraler Kunst ernsthaft befaßt, so wird auch sein Interesse am Beruf des Kritikers wachsen. Und automatisch wächst der Einfluß des Musikbeurteilers auf den Orchestermusiker mit.

Die Erkenntnis dieser Wechselwirkung des gegenseitigen Verhältnisses sollte auch den Kritiker veranlassen, vom Standpunkte der künstlerischen Gerechtigkeit wie des eigenen Interesses dem Wirken der Orchestermusiker und den damit verknüpften sozialen Fragen mehr als bisher Beachtung zu schenken[1]).

DER MUSIKGENERAL

VON EMIL SELING

Vor dem Kriege pflegten Kaiser, Könige und andere Regenten ihre ältesten und verdienstvollsten Kapellmeister durch die Ernennung zum „Generalmusikdirektor" auszuzeichnen, und es war das Streben vieler ehrgeiziger Künstler, dieser Ehre teilhaftig zu werden. Man sollte nun glauben, daß im heutigen demokratischen Staate die Titelsucht und Titelverleihung abgenommen hat. Statt dessen sehen wir jetzt kaum noch einen Kapellmeister, Geiger, Sänger, Pianisten oder Musiklehrer von Bedeutung, der seinem Namen nicht irgend einen Titel vor- oder nachzusetzen hat. Betritt man ein Konservatorium, oder eine größere Musikschule, so glaubt man oft, irrtümlich in ein Spital geraten zu sein, so viele „*Doktoren*" kommen einem da entgegen. Auch von *Geheimräten*, *Hofräten*, *Regierungsräten*, *Schulräten*, *Betriebsräten* wimmelt es derart, daß man sich vor lauter „*Räten*" keinen „*Rat*" weiß. Bedenkt man, daß *Bach*, *Händel*, *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, *Schubert*, *Weber*, *Wagner* und vielen anderen trotz recht bemerkenswerter Leistungen auf musikalischem Gebiete keinerlei derartige „Erhöhung" zuteil geworden ist, so muß man unwillkürlich fragen, ob die heutigen Musiker so viel mehr sind als die genannten älteren Herren, oder ob die jüngeren so wenig leisten, daß sie ohne angehängte Titel gar keine Beachtung fänden. Die letztere Vermutung gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man beobachtet, wie heutzutage bereits ganz junge Dirigenten an Provinztheatern, welche vor dem Kriege noch die Schulbank gedrückt haben, zu „*Generalmusikdirektoren*" von irgend einer Behörde ernannt wurden. Dadurch wird der Titel so entwertet, daß es bald keine Ehre mehr, sondern eher ein Armutszeugnis sein wird, diesen Titel zu führen, der schon aus *sprachlichen* Gründen, wegen des häßlichen Klanges der drei gewaltsam aneinander geklebten Fremdwörter die musikalische Empfindung feiner Gehörsorgane beleidigt.

Die eifrigen Bemühungen, unsere Sprache von fremden Beimischungen zu säubern, haben aus dem Worte „Generalprobe" das deutsche Wort „*Hauptprobe*" gemacht und könnten in analoger Weise den „*Generalmusikdirektor*" in „*Hauptkapellmeister*" umtaufen. Damit wäre unzweideutig ausgesprochen, daß diese Würde nur dort verliehen werden kann, wo außer ihm noch „*Neben*kapellmeister tätig sind. Fällt diese Voraus-

[1]) Mitteilungen des Verbandes deutscher Musikkritiker.

setzung fort, so liegt der Verdacht nahe, daß der Titel erschlichen wurde, um hinter demselben Unfähigkeit und Unzulänglichkeit zu verbergen, was in keinem Berufe leichter ist als beim Dirigenten.

In Moskau hat sich ein Orchester gebildet, das *ohne Dirigenten* ganz Hervorragendes leistet und somit den Beweis erbringt, daß dieser keinesfalls unentbehrlich ist. Dem Publikum und den meisten Kritikern fehlt in der Regel nicht nur das Verständnis für die Arbeit eines Dirigenten, sondern auch die Gelegenheit, den Proben, in welchen seine guten und schlechten Eigenschaften viel deutlicher und offener als während der Aufführungen zu Tage treten, beizuwohnen und hiedurch ein richtiges Urteil sich bilden zu können. Man will heute im Konzert und Theater nicht bloß hören, sondern auch *sehen* und beurteilt einen Dirigenten nur zu oft nach seinen *äußeren „Bewegungen,"* statt nach der *inneren „Bewegung,"* die er aus seinem Gefühle auf die Mitwirkenden und Zuhörer überträgt, wenn er sein Fach versteht und wirklich ein Künstler ist. Richtiger als die *Zuhörer* urteilen die *Orchestermitglieder* über den Kapellmeister, der ihnen nur durch sein *Können*, nicht aber, wie dem Publikum, durch *Mätzchen* und *Faxen* imponieren kann. Leider hat die Proben-Furcht und -Müdigkeit heute derart überhand genommen, daß mancher Dirigent nur deshalb beliebt ist, weil er kurze oder gar keine Proben hält, vom Orchester sich das Tempo vorschreiben läßt und ein willenloses Werkzeug in den Händen der Kapelle bildet. Dagegen haben bedeutende Dirigenten sehr oft einen schweren Stand, wenn sie, so wie seinerzeit *Bülow* und *Mahler*, von den Ausführenden die äußerste Anspannung der Kräfte und Hingabe an das Kunstwerk verlangen. Von *Mahler* stammt der Satz: *„Tradition ist Schlamperei."* Ein Mitglied, das ihm während einer Probe sagte: *„Herr Direktor schonen Sie sich doch, Sie sind ja ganz erschöpft,"* schrie er wütend an: *„Schämen Sie sich, wenn Sie es nicht sind."* Solche Dirigenten finden unter ihren Mitarbeitern wenig Verständnis und noch weniger Freunde. Es gibt aber auch andere, welche ohne aufreibende Proben Höchstleistungen zustande bringen. Unter *Nikisch* zu probieren, war allen ein Vergnügen. Seine schönen, ruhigen Bewegungen, seine nie verletzenden, nie heftigen Ermahnungen und die seiner sympathischen Persönlichkeit eigene Güte errangen im Nu die Liebe und Ergebenheit aller, die sein Zauberstab befehligte. Er bedurfte des Titels „Generalmusikdirektor" ebensowenig, wie vor ihm *Weber*, *Wagner*, *Lortzing*, *Nicolai*, *Liszt* und *Bülow*, die als einfache schlichte *„Kapellmeister"* Aufführungen von unerhörter Vollendung zuwege brachten, die ans Überirdische grenzten und allen, die sie miterlebt haben, unvergeßlich geblieben sind.

Spottlust zeigte *Nikisch*, als ihm einmal ein zum *Geheimrat* ernannter *Geiger* durch den Orchesterdiener der Berliner Philharmonie seine Karte sandte und fragen ließ, ob er seine Aufwartung machen dürfe, worauf Nikisch dem Diener sagte: „Melden Sie dem Herren, der *Geiger B.* ist mir herzlich willkommen, der *Geheimrat soll draußen bleiben.*"

Es gibt heute schon einige hervorragende Künstler, welche auf ihren Programmen alle Titel weglassen, weil ihr *Name* genügt, um Scharen begeisterter Zuhörer anzulocken. Im Interesse der deutschen Kunst muß man wünschen, daß ihr Beispiel recht viele Nachahmer findet und daß alle

deutschen Dirigenten, gleich Bülow, kein höheres Streben haben mögen, als das zu sein, was *er* und vor ihm *Weber* und *Wagner* gewesen ist:

Hofkapellmeister Seiner Majestät
des Deutschen Volkes

SENDUNG UND ZUKUNFT DES DEUTSCHEN THEATERS IN PRAG

Franz Werfel empfiehlt für die Leitung unserer deutschen Bühne einen *Theaterfanatiker*. Auch der Kritiker, der das Theater einzig um der Kunst willen liebt und seinen Beruf wirklich ernst nimmt, muss ein Fanatiker sein, konzessionsabhold in jedem Betracht. Der Verfasser des nachstehenden Aufsatzes hat immer gestrebt, in Werfels Sinne Kritik zu üben: „ohne jedes Kompromiss und provinzielles Jasagen zu Dingen, die man innerlich nicht bejaht".

Das Deutsche Theater in Prag befindet sich in einer ähnlichen Situation wie die Großstadt Wien. Während diese jedoch nach dem Zusammenschrumpfen des Riesenkörpers, dessen mächtiges Haupt sie gewesen, einfach über das neue Österreich hinaus für ganz Europa Bedeutung und Anziehungskraft zu erlangen versuchte, ist unsere große Bühne in der alten Rolle geblieben: ein kleines Theater zu sein für die dreißigtausend Prager Deutschen.

Die Sendung des Deutschen Theaters in Prag ist eine höhere. Indem es aufrichtig und mit allen verfügbaren Mitteln der deutschen Kunst dient, soll es aktiv das werden, was es unter seinem letzten Direktor leider nur passiv gewesen ist: ein wahres Bollwerk der Kultur. Dieses Ziel wird weder durch uninteressante Aufführungen uninteressanter Werke, noch durch Jeremiaden zum jeweiligen Abonnement-Beginn erreicht werden.

Es wird erreicht werden, sobald das Deutsche Theater eine derartige stetige Gesamtleistung wird bieten können, daß einfach *alle* Theaterfreunde unserer Stadt sich zu den künstlerisch hochwertigen Aufführungen drängen.

Wird das Theater einzig dank seinen künstlerischen Darbietungen für die *Gesamtheit* des Prager Theaterpublikums in Betracht kommen, so wird es sich auch *der völkerverbindenden, der im Sinne Goethes weltliterarischen Sendung der deutschen Kunst* bewußt werden. Aus dem kommerziell orientierten Lustspiel- und Operettentheater, das es heute leider in erster Linie ist, aus einem Massenausschank undeutscher, sexuell gemixter Schwankelixiere wird eine Kunststätte werden, wo nicht nur der deutsche Theaterfreund, sondern auch der wissensdurstige Nichtdeutsche die ihm nachgerade nur durch Buch- und Zeitungslektüre bekannten Werke der großen deutschen Dramendichtung wird auf der Bühne bewundern können.

Was jedes mittlere und kleine deutsche Provinztheater sich mit Erfolg leisten kann, sollte dies in Prag, dem Zentrum der deutschen Intelligenz dieses Staates unerreichbar sein: deutsche Theaterstücke der klassischen Zeit und die besten der Gegenwart vor gefülltem Zuschauerraum aufzuführen!

Der neue Direktor wird, ehe er an die Erfassung des Prager Gesamtpublikums schreitet, zunächst das *deutsche* Publikum erfassen müssen. Die konkurrenzlose Monopolstellung der deutschen Bühne wird ihm seine Aufgabe erleichtern. Man wird sein Theater nicht meiden, wenn es *gute* Stücke *gut* spielen wird. Man wird den Schwankmist nicht vermissen, wenn man ihn einfach grundsätzlich nicht mehr vorgesetzt bekommen wird. Und man schreite doch endlich an die *öffentliche* Heranziehung des deutschen Publikums, nicht etwa durch die üblichen alljährlichen Abonnement-Einladungen, die ein Repertoire verheißen, das der Zufall diktiert und die Schlamperei der Verheißer unverzüglich wieder umgestoßen, die mangelnde Solidarität des Publikums jedoch nach wie vor geduldig hingenommen hat. Da gibt es ein probateres Mittel: Man veröffentliche einfach — etwa im Theater-Almanach — ein Namensverzeichnis aller Abonnenten mit Angabe des Berufes. Man tue dies bereits zu Beginn der nächsten Spielzeit. Der Erfolg wird nicht ausbleiben. Und es werden sich wohl auch endlich jene bisherigen Nichtabonnenten einfinden, die sich bei Operetten-Premieren in den Logen spreizen und doch so gern auch einmal außerhalb des Handelsteils der Tagesblätter mit vollem Namen prangen möchten. Der Kritiker wird dann besser kontrollieren können, wie es mit den Stützen des Bollwerks eigentlich bestellt ist; er wird nicht mehr über ihre provokative Interesselosigkeit Klage führen müssen, wie in jenem Inflationsjahr, das als künstlerische Höchstleistung „Florian Geyer" in vorbildlicher Inszenierung durch einen bedeutenden Berliner Regisseur brachte, als Vorstellung zu Gunsten notleidender deutscher Schriftsteller — vor halbleerem Hause!

Der neue Direktor wird nach zwei Fronten kämpfen müssen: gegen die durch seinen Vorgänger geförderte Publikumsindolenz und gegen die Passivität der Prager deutschen Theatererhalter, die erst durch die publizistische Interpretation eines Zeitungsinterviews auf den Stand der Dinge aufmerksam geworden sind, den sie durch Jahre gebilligt hatten.

Wie der neue Direktor beschaffen sein soll, diese aktuelle Frage sei mit einem Zitat aus Strindbergs „Dramaturgie" beantwortet: „Die vornehmsten Eigenschaften des Bühnenleiters sind: Geschmack in der Auswahl des Spielplans und Urteil beim Verteilen der Rollen. — Ist der *Direktor zugleich Regisseur*, so kann das Haus gut geleitet werden; wenn aber der *Direktor selber mitspielen* will, so *kann* es bei einem kleineren Theater gehen, bei einem größeren geht es nicht."

Der neue Direktor kann also gleichzeitig *Regisseur*, er darf aber unter keinen Umständen *aktiver* Schauspieler sein. Ist er Regisseur, so hat er Stücke, nicht aber seine eigene Person in Szene zu setzen, was in gleichem Maße für den Direktor gilt, der etwa kein Regisseur ist. Es wird Sache der Kritik sein, auch in dieser Hinsicht die Leistungen des neuen Direktors zu kontrollieren. Gewarnt sei auch vor solchen Kandidaten, die schon bei der Bewerbung ihre außerkünstlerische Inszenierungskunst auf dem Umweg über die Presse und von ihnen aufgeführte Stückeschreiber in Aktion treten lassen möchten. Von den künstlerischen und den Charaktereigenschaften des künftigen Direktors hängt, mit allem Ernst sei dies gesagt, die Zukunft der deutschen Bühne in Prag ab. *O. Pick.*

MUSIK IN PARIS

Von ANDRÉ COEUROY.

I.

Es bot sich uns Gelegenheit, einem immer wieder frisch belebten Kampfe, bei dem sich alle Nationen und alle aesthetischen Richtungen trafen, einem Kampfe zwischen der alten Oper und dem neuen Ballett beizuwohnen. Überdies trat ein dritter Kämpfer auf den Plan, der dann auch die Siegespalme davontrug: Rossini.

Mit der Wiederaufnahme des *Scemo*, eines ebenso glühenden, wie schwierigen Werkes, das er selbst in der Opéra Comique dirigierte, hat Alfred Bachelet einen außerordentlichen Erfolg errungen. Der Triumphzug dieser Oper, die seinerzeit einen tiefen Eindruck machte, wurde durch den Krieg unterbrochen, findet aber nunmehr seine Fortsetzung und ist durch die Anerkennung eines Publikums, für das sie geschrieben wurde, vollauf gesichert. Die Oper ist von einem vortrefflichen Bühnenmusiker für das Theater geschaffen und im wahren Sinne des Wortes theatralisch. Die Handlung spielt in Korsika. Scemo (der Narr) ist der Beiname eines Hirten, dem man die verwünschte Gabe zuschreibt, Unheil zu bringen: man spricht von seinem „bösen Blick". Charles Mere, der Textdichter, spart nicht mit den kräftigsten Mitteln: ein Greis, der wahnsinnig wird und stirbt; Scemo wird an einem Baum festgebunden, so, daß die Füße auf einem Scheiterhaufen ruhen, an den seine treue Freundin Feuer anlegen soll; er reißt sich die Augen aus; Klageweiber, die ein Jammergeschrei erheben; Fieberanfälle, Halluzinationen, Madonnenflüche, Dolche, die von Hand zu Hand gehen; ein ans Wunderbare grenzender Überfluß an Totenglocken und Ostergeläute; die zauberhaften Landschaftsbilder der Opéra Comique und ausgezeichnete Sänger im Ringen mit Kinorollen. Herr Mere hatte recht, als er im Jahre 1914 zum Lobe seines Komponisten schrieb: „Was sich nicht ausdrücken läßt, das Mysteriöse und Grenzenlose des Schmerzes, des Glaubens, der Leidenschaft, — all das, an dem die Macht des Wortes zuschanden wird, hat hier die Musik, die Kunst des Unbegrenzten, gesprochen". Heute — nach zwölf Jahren — weckt die hohe Wertschätzung, die man dem großen, blühenden Talente des Autors von *Quand la cloche sonnera* ob seines Ideenreichtums, seiner von der Polyphonie gebändigten Kühnheiten und ob des Ebenmaßes, in dem sich sein Orchester bewegt, entgegenbringt, den Wunsch, er möge sich bald mit einer weniger erprobten, weniger wirkungsbewußten Kunstform einstellen als es die bereits veraltete ist. Man darf das wohl sagen: so rasend ist der Lauf des unabänderlichen Geschickes, das, der Geschichte zum Trotz, alles mitfortreißt, was das große lyrische Drama in seinen breiten Falten verborgen hält. *Scemo* dehnt seinen mächtigen, von Arabesken umspielten Namenszug bis zum Abschluß eines der größten Kapitel der französischen Bühnenmusik aus, eines Kapitels, in dem *Le Rêve*, *Werther*, *Louise*, ungeachtet ihrer Verschiedenartigkeit, ihre Namen mit leuchtenden Lettern eingeschrieben finden. Noch ein Blick auf dieses Ruhmesblatt — dann sei es gewendet. Die folgende Seite ist fast noch jungfräulich — auf der möchte man, wie es ihnen gebührt, die Werke Alfred Bachelets strahlend verzeichnet sehen.

Den gleichen Wunsch äußerten wir nach der Aufführung des *Orphée* von Roger-Ducasse. Seine Bedeutung konnte man schon im Jahre 1914 erkennen, als zwei Bruchstücke *l'Evocation du dieu Hymen* und *Course du Flambeau* unter der Direktion Chevillards inszeniert wurden. Fast zur selben Zeit hörte man aus Rußland, wo das ganze Werk zur Darstellung gelangt war, Urteile, welche die starke Wirkung unterstrichen. *Orphée* sollte auch im Marinetheater aufgeführt werden: der choreographische Teil war Fokin übertragen worden, der sich die Titelrolle vorbehielt; die Dekorationen Bakets waren bereits fertiggestellt — doch der Krieg machte alle Projekte zunichte. Ida Rubinstein nahm den Plan wieder auf, mit nüchterner Großzügigkeit, bei der ihre Geste mehr Beredsamkeit besitzt als der ganze Lyrismus der Chöre. Der Komponist hat sein Werk im Geiste Virgil'scher Erzählung gestaltet. Alle Personen sind stumm; nur der Chor erläutert nach antikem Muster weitschweifig die Szenen durch seine Zustimmung oder Wehklage. Bei dieser Entfaltung des Chores greift das lyrische Moment auf das dramatische Gebiet über und streift schon den Stil der Kantate zum Nachteil des Interesses. Das ist kein Ballett, auch keine Oper: das ist eine Freske, deren dramatisches Element sich ins Orchester geflüchtet. Da verharrt kein Instrument in Ruhe; alle Klangfarben erstrahlen hier, alle Stimmen erklingen, und dieser Tonrausch gönnt dem Gehör nicht einen Augenblick Erholung und gestattet ihm nicht, die Schluß-Apotheose nach Wunsch zu genießen.

Die russischen Ballette sind nicht so ergiebig, dafür aber umso lebendiger. Es wäre zwecklos, den Glanz der Vorkriegszeit zu beklagen, der uns für immer verloren ist; nur die Hülle von ehedem ist auf uns gekommen — und es erübrigt nur, sich anzupassen. Hülle?! Das wäre wohl für das kleine Ballett von Constant Lambert *Romeo and Juliet* ein zu starkes Wort. Dieser ganz junge Engländer, von dem vorher niemand in Paris auch nur eine Note kennen gelernt hat, besitzt eine Vorliebe für das „Holz", das seiner Musik eine muntere und naive Frische gibt. Ohne jeden andern Anspruch als den, die Choreographie zu unterstützen, erläutert Lambert die Geschichte zweier junger Tänzer, die mit ihren Kameraden die Hauptszenen aus *Romeo et Julietta* wiederholen und da ihre, Neigung zu einander entdeckt wird, im Aroplan entfliehen: ein Vorwand für die zum Teil parodistischen, zum Teil stilisierten Bilder, in denen man die eckige und knappe Manier Nijinskijs, doch ohne die gymnische Lyrik der *Noces* wiederfindet.

Ein anderes „Petit rien," doch ein wahres Ballett ist *Jack in the box*, ein posthumes Werk Erik Saties, zehn Minuten reinen Tanzes und Ohrenschmauses. Kein Argument, keine Intrige, sondern Farben in Bewegung. Im Hintergrund ein weißer Portikus mit doppelter Füllung, dessen Giebel in schräger Flucht erscheinen. Darauf wird die pirouettierende Silhouette Jacks sichtbar, eine Sprenkelung von Grün, Rot, Weiß und Blau. Das ist Idzikovskij, der Volten schlägt, wie ein Fangball hüpft und wie ein Kreisel sich dreht. Die Geschwindigkeit dieses Drehwürfels anzuregen, ist die perverse Grazie der Doubrovska und der Tschernitschewa geeignet, die in bikoloren Kostümen in den bayrischen Landesfarben auftreten und Perücken tragen, die rechts weiß, links schwarz sind. Jack kommt gerade zur rechten Zeit, um die Sprünge einer Negerin aufzufangen, die die große Seitenwendung macht und mit Gertenschlankheit

auf einem weißen Paravant zwischen zwei Tänzern einherschreitet. Und diese sinnliche Negerakrobatin ist die Danilewa, deren keusche Träumerei den *Matelots* Poesie verleiht, deren aufwieglerische Grazie die gelbe Zigeunerin in *Petruschka* zu beleben vermag. Saties Musik, die man lange verloren glaubte, die aber doch in einem alten Rock des verstorbenen Komponisten gefunden wurde, ist von Darius Milhaud mit außerordentlicher Geschicklichkeit instrumentiert: es sind Saties ureigene Absichten, die hier vorwalten, seine spöttische, ein wenig ältliche Finesse.

Dieselbe Verve, doch etwas jugendlicher und freier in *Barabau*. Das ist ein Werk des jungen Italieners Rieti, den alle Musikzentren Europas gut kennen. Dank der aufmerksamen Sympathie Walter Strarams hatte Paris Gelegenheit, im vorigen Jahre in der Ausstellung der dekorativen Künste eines seiner Orchesterwerke und heuer wieder ein Bruchstück des Balletts *Die Arche Noahs*, das beim Prager Festival Aufregung hervorrief, beifällig zu begrüßen. Rieti hat die Hoffnungen der jungen europäischen Musik nicht getäuscht; seine Arbeiten sind solid, intelligent und jugendfrisch, sie haben die Patenschaft der Truppe Diagileff neben André Messager und Francis Poulenc wohl verdient.

Aus dem Französischen von *Dr. Viktor Joss.*

JONNY SPIELT AUF

Leipziger Uraufführung der neuen Křenek-Oper

Ernst *Křenek* hat mit seinem vierten Bühnenwerk der Welt die *erste Jazzoper* gebracht, indem er als *Mittel* brauchte, was die Welt als Zweck haben möchte. Der Jazz ist ihm hier ebenso wie rasende Autos, Lokomotiven, Lautsprecher und physisch entfesselte Frauen Mittel und Theaterrequisit zur Kennzeichnung der Welt Jonnys, des Jazzbandgeigers, der „neuen Sachlichkeit in Schwarz", die über Problematik beschwerter Menschen, über alle Errungenschaften einer überlieferten europäischen Kultur triumphiert. Dieses Stück, das das moderne Leben in seinen sinnfälligen Erscheinungsformen auf die Opernbühne stellt, das Autos rasen läßt und Eisenbahnunfälle ad oculos demonstriert, ist in seiner tieferen Bedeutung eine Auseinandersetzung zwischen gestrigem und heutigem Menschentum — ein latenter Hinweis auf die Kräfte, mit denen die Niggermusik uralte Musik- und Lebenskulturen siegreich in die Charleston-Knie zwang. Auf diesem Wege entstand — wenn schon tendenzlos — die lange erwartete Jazzoper, die die Kunstfähigkeit des Jazz schon hier bis zu einem gewissen Grade erwies. Es handelt sich nicht um eine Mischung heterogener Elemente, wie sie einst die Entwicklung der Buffooper kennzeichnete. Obwohl hier eine romantische Welt mit Opernmitteln und eine unromantische (höchstens von Blues-Sentimentalität angehauchte) mit Jazzmitteln zu kennzeichnen war, entstand doch ein organisch gewachsenes Ganzes: die Merkmale des Tanzjazz haben auch in den seriösen Partien der Oper vielfach Geltung — schon vom 11. Takt der Oper an tritt die Synkope und sehr bald auch die Schlagbegleitung in ihre Rechte, ohne tanzanregend zu wirken; umgekehrt ist oft Heiteres aus Ernstem motivisch entwickelt — selbst auf die Gefahr hin, daß eine Irre-Leitmotivik entsteht. (Der Wagnerianer wird nicht

darüber hinwegkommen, daß die Stimme eines Gletschers als Symbol der Unendlichkeit die nämliche Weise singt, die der erdhafte Jonny am Schluß siegreich aufspielt). Aus den feierlichen polytonalen Bläserklängen der Einleitung wird u. a. ein Schlager reinsten Wassers („Leb wohl, mein Schatz . . .") entwickelt, den heute schon die Leipziger Jazz-Spatzen von den Dächern pfeifen . . . Ohne die Frage aufzuwerfen, ob ein rhythmisches und metrisches Genie wie Strawinsky den Freiheitsdrang der einzelnen Jazzlinie nicht an sich stärker auszuwerten vermocht hätte, ob der Honnegger des „Pacific" nicht mehr an motorischen Kräften in dieses atemraubende Spiel jagender Maschinen geworfen hätte, steht man sicherlich vor einer kühnen musikalischen Tat. Man konstatiert eine in den meisten Partien sehr musikhaltige Partitur, zwingend im Lyrischen, Dramatischen, Stimmungsmäßigen — bis zur Schlagerkraft der Tanzmelodik.

Der explosive Publikumsbeifall war offenkundig auf die Inszenierung Walther *Brügmanns* zurückzuführen, der die Opernregie unter Einbeziehung filmdramatischer Gesetze und Revuediktatorentums siegreich in eine neue Ära führte. Der fabelhafte Jonny Max *Spilckers* wurde bereits auf offener Szene beklatscht. Gustav *Brecher* übergab vorsichtig, aber wirksam die neue Partitur der Öffentlichkeit. *A. Baresel.*

EINE PANTOMIME

Bela *Bartók* hat mit seiner Pantomime „*Der wunderbare Mandarin*"*) Staub aufgewirbelt. Literarisch, soweit der Begriff hier zulässig ist, sind Situationen verwertet, die außerhalb des Kabaretts wohl noch nie in dieser Form Verwendung fanden. Also: Das Libretto ist höchst problematisch und überschreitet alle möglichen Grenzen des szenisch Darstellbaren, streckenweise auch die des Geschmacks. Ohne Kondensierung der Gebärde, die sich mit sparsamen Andeutungen begnügen muß, wäre die Pantomime unaufführbar. Drei Strolche zwingen eine Dirne, Geld zu verdienen. Der „alte schäbige Kavalier" wird hinausgeworfen, weil er kein Geld hat, der „schüchterne Jüngling" fliegt aus dem gleichen Grund; der „wunderbare Mandarin" bleibt; nachdem ihn die Herren ausgeraubt haben, wird er mit Kissen erstickt, steht aber wieder auf, er wird sofort gründlich erstochen und erhebt sich wieder, wird schließlich aufgehängt und geht kurz danach spazieren, erst nach dem Liebesgenuß fällt er um und ist tot. Selbst bei symbolischer Deutung steigt im Hörer Aversion auf, welche nur durch die eminente Musik Bela Bartóks unterdrückt wird, die umso kräftiger wirkte, als zuvor Dohnanys armseliger „Schleier der Pierette" zu sehen war. Bartók ist ein Urmusikant, der in der Struktur mit Strawinsky verglichen werden kann, trotzdem er in der Melodik aus dem Raume magyarischer, slowakischer und rumänischer Volksmusik schöpft, einem Gebiet, wo er dem Stürmer Janáček begegnete. Klanglich hat er trotz aller harmonischen Komplexe, die das Schönbergsche Profil überschneiden, ein eigenes Gesicht. Bartók liebt allerdings den Klang an sich. Den Klangeffekt. Höhen und Tiefen des Englischhorns und des Fagotts, Posaunen-, Pauken- und Chor-Glissandi, eine obligate Klavierchromatik beweisen dies. Bartók

*) Klav. Auszug. Univ.-Edition.

gibt Stimmungen, illustriert aber überdies jede Regung: bei diesem Text sogar jede physische Veränderung. In der Mandarinszene gibt es Steigerungen, die nur durch die Tempi und durch großrhythmische Bewegungen erzielt werden. Hier wird ein reines Instinktmusizieren offenbar. *Leontjews* Körper war während der Aktion von bildhafter Schönheit, Frl. *Schwaningers* Linien waren insbesondere in der Ektase von innerster Wahrhaftigkeit, die alles Grausame eindämmende Inszenierung Prof. *Semmlers* wirkte angenehm; *Steinberg* faszinierend wie gewöhnlich. Das Ganze ein interessantes Erlebnis am Prager Deutschen Theater.

Erich Steinhard

EINE D-MOLL-SYMPHONIE

Immer wieder komme ich zu dem Ergebnis, *Keußler* ist in seinen reifsten Werken, auch als Symphoniker und Lyriker, eine Art *Kirchenkomponist*. Das beste, was er bisher gegeben hat, ist sein „*Jesusoratorium*" und diese *D-moll-Symphonie*,*) die entschieden von zwei Quellen sich herleitet, aus eigenem Erleben und von weltfernen ecclesiastischen Gefühlen. Die Intensität, mit der das ganze Instrumentalwerk durchströmt wird, berührt stellenweise palestrinensisch und ist auf den Höhen von ergreifender Wirkung. Wenn die Breite, die manchmal durch methodisches Figuralmusizieren die Nerven angreift, allzu weit gedehnt ist, so ist doch die Form auch durch besondere dynamische Verteilung übersichtlich geraten und hat auch die dichterisch-musikalische Prägung plastisch gestaltet. Keußler, der im Rahmen der Tschechischen Philharmonie das Werk dirigierte, hatte einen nicht alltäglichen Erfolg zu verzeichnen.

Erich Steinhard

EINE VIOLINSONATE*)

Fidelio Finkes Violinsonate ist entschieden ein wesentliches Werk. Selten noch fand ich bei absoluter Musik jüngerer Tonsetzer ein Stück, das so stark Abbild der eigenen Persönlichkeit gewesen wäre. Die überaus anspruchsvolle Komposition ist eine Ausstrahlung geballter Erregungen, ein Spiegelbild von Empfindungen, deren Basis eine tiefgehende Unruhe, ein unüberwindlicher Pessimismus ist. Das Material interessiert bei solchen Arbeiten meist weniger als seine Verknüpfung und Gestaltung. Assymetrisch und zackig ist die Thematik, linear geführt bis zum Exzess und vieldeutig umgebogen und unruhig, der Zeittendenz entsprechend. Sprach ich bei früheren Werken Finkes von einer handfesten Dramatik im Aufbau, so muß in dieser überaus charakteristischen Komposition von einer *Über*dramatik die Rede sein, deren Schlagkraft in einer Türmung und Verkrampfung der Leidenschaften plastisch zum Ausdruck kommt. Und doch steht man im Verlauf dieses großdimensionalen Stückes meist in der Stimmung *vor* etwas, was das Grauen nur *ankündigt*, *vor* großen Explosionen. Auch für den *Hörer* ist dieser *Ablauf*, über den sich jeder Phantasiekräftige seine Vorstellungen machen darf, interessanter als das Detail, für den *Leser* ersteht ein Partiturbild, das eigenwillige Formen, eruptiv in einer sehr breiten Anlage zusammenfügt, und selbst

*) Manuskript.

wenn der zweite Satz eine Passacaglia mit Variationen darstellt und partienweise moderne Jazz-Klänge auftauchen und gehende Rhythmen sogar marschartig anklingen, so sind alle diese Gebilde vollkommen traditionslos und phantastisch-grell aus einem Temperament wildester Art geschaffen. Es ist nicht Passacaglia, nicht Variation, nicht Tanz und nicht Marsch, sondern nur Phantom oder Verzerrung dieser Formen, oder sind es — trotz Temperamentsausbruch — nur Reflexionen über diese Musik: Musik über Musik. In diesem Sinne ist Finke ein Verwandter Alban Bergs. Die Gesamtform des Werkes bringt Neues. So, wie man von einer Klavier-Violinsonate spricht, ist dieses Instrumentalstück — ein *Klavier-Violinkonzert*. Ein Kampf zweier Instrumente, ein erbitterter Kampf, in dem abwechselnd Piano und Geige virtuos oder ausdruckshaft konzertieren, entweder koordiniert oder führend, mit unerhörten Ansprüchen an beide Spieler. Das Publikum nahm das Werk, das von Jar. *Pekelský* (Violine) und Karl *Šolc* (Klavier) mit Elan gespielt wurde, verständnisvoll auf. Alexander *Zemlinskys* in Prag bereits bekanntes drittes Streichquartett, vom Ondříčekquartett vorbildlich gebracht, und eine Neuheit, ein Streichquartett des jungen Paul *Bořkovec*, das vielversprechend Invention, klares Denken und Klangsinn kennzeichnet, hatten ehrlichen Erfolg. Aufführungsrahmen war der tschechische „Verein für moderne Musik". *Erich Steinhard*

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

Julia Culp

Für jeden Menschen, der erlebnisfähig ist, war das Wiedersehen mit dieser heute wohl einzigen Sängerin ein unvergängliches Ereignis. Man hat es empfunden, was Inspiration und Gottesgnadentum bedeutet, man hat es begriffen, wie die geistige und noch mehr die seelische Kraft eines Interpreten alle Geheimnisse der poetischen und musikalischen Empfängnis eines Tondichters ans Licht zu bringen vermögen. Die Inbrunst, mit der die Culp alle Schöpfungen durchdringt und zu höchster Klassizität formt, ist heute bei keinem Künstler mehr zu finden. Das Bewußtsein, daß die Künstlerin seit vielen Jahren zum erstenmale wieder vor eine Zuhörerschaft trat und auch da nur ganz ausnahmsweise aus wohltätigen Anlässen (Musikakademie), verlieh dem Konzert besondere Weihe.

*

Das einzige philharmonische Konzert des Deutschen Theaters, das im Jänner stattfand, traf ein halbleeres Haus, das Publikum hält sich nun einmal hartnäckig von diesen Veranstaltungen fern, mögen sie auch Klassisches oder Modernes bringen, oder nur etwas von beiden. Das zweite Philharmonische gehörte zu der letzteren Gruppe: *Bachs* E-dur Konzert (Solistin die Geigerin Marianne *Theiner*), drei Vorspiele aus Hans *Pfitzners* Palestrina-Oper, Kurt *Weills* wenig kurzweilige aber komplizierte Unterhaltungsmusik „Quodlibet" und *de Fallas* „Nächte in spanischen Gärten", Impressionen für Klavier und Orchester, mit Franz *Langer*, dem brillanten Pianisten und modernen Ausdruckskünstler standen auf dem Programm. *Zemlinsky* dirigierte, aber all dies wollte nicht ziehen. — Immer neue deutsche Dirigenten von Ruf werden von der *tschechischen Philhar-*

monie als Gäste berufen: so u. a. *Klemperer*, *Schalk*, *Weingartner*. Auch Solisten ergreifen gerne die Gelegenheit, sich mit neuen Orchestern hören zu lassen. Von Geigern, die als Gäste der Philharmonie erschienen, sei vor allem *Marteau* genannt, der in glänzender Form das Dvořak-Konzert spielte, auch die Cellistin *Wellerson* ließ sich wieder einmal in Prag vernehmen, sie spielte Dvořak, nachdem kurz zuvor Maurits *Frank* dasselbe Konzert in ganz hervorragender Weise gebracht hatte. Von Pianisten sei der Chilene *Arrau* und der Wiener einarmige Klaviervirtuose Paul *Wittgenstein* genannt. Mit den Variationen des Wiener Komponisten Fr. *Schmidt* über ein Thema von Beethoven hat Wittgenstein seine erstaunliche Virtuosität im Spiele für die linke Hand allein offenbart. Auch eine heimische Pianistin, die jugendliche Gerta *Korff* versuchte sich mit Glück an dem Tschaikowski-Konzert an einem der Sonntagskonzerte der Philharmonie. Als Solist erzielte vor allem der schwedische Tenor C. *Oehmann* gleich bei seinem ersten Auftreten einen sehr schmeichelhaften äußeren Erfolg, während Emmi *Leissner*, deren gottbegnadete Kunst stets bei uns ihre Schätzung findet, diesmal mit mehr oder minder Bekanntem und Bewährtem aufwartete.Die junge Geigerin Hilde *Lang*, die mit einem selbständigen Konzert hervortrat, hat eine so übereifrige Reklame nicht notwendig, ihr solides und bravouröses, wiederholt gewürdigtes Violinspiel fand starken Anklang.

Regeres Leben pulsiert in unseren Chorvereinen. Dem Vernehmen nach soll es zu einer Vereinigung der großen gemischten Chöre des *Deutschen Singvereines* und des *Deutschen Männergesanvereines* kommen, oder vielleicht ist nur eine Personalunion geplant und Hermann *Schmeidel*, der Dirigent des Singvereines zum gemeinsamen Dirigenten ausersehen. Der Zusammenschluß der beiden Vereine wäre vom künstlerischen Standpunkte warm zu begrüßen und mit allen Mitteln zu fördern. Vorläufig marschieren beide Vereine noch getrennt. Für sein erstes Winterkonzert hatte *Schmeidel* im Singverein Hermann *Grabners* Weihnachtsoratorium gewählt, ohne es diesmal über einen Achtungserfolg für das Werk zu bringen, daran trug der eklektische Charakter des Oratoriums die Schuld, die Aufführung ließ keinen Wunsch offen. Die Solopartien waren einer Münchner Sängerin *Merz-Tunner*, sowie den Herren *Dr. Ehm*, *Dr. Fortner*, *Dr. Fellner* und *Stefanowicz* übertragen. Das Fest des dreißigjährigen Bestandes beging der Volksgesangverein unter seinem jungen Dirigenten Dr. Karl *Nowak* mit Schumann- und Cornelius-Chören; im Smichower Männergesangverein schwingt Prof Emil *Bezecny* wieder seinen Taktstock, Weber, Kreutzer und Marschnerchöre bildeten das Programm des Abends.

Des fünfzigjährigen Jubiläums des *Kammermusikvereines* wurde bereits gedacht*), es erübrigt nur zu erwähnen, daß zu dem Festkonzert das *Roséquartett* und die *Bläservereinigung* der *Wiener Philharmoniker* und als Vokalsolistin das Mitglied der Wiener und Dresdner Staatsoper Claire *Born* berufen worden waren. An dem nächsten Vereinskonzerte erschien das Wiener Quartett Rudolf *Kolisch* und Genossen mit Werken von Beethoven, Debussy und Brahms. Eugen *Kalix* spielte den Klavierpart im

*) Die Verdienste des Vereines sind bekannt. Im übrigen siehe: letzter Jahrgang Heft 11—12: *„Ein netter Beitrag zur Prager Musikforschung"* und VII. Jahrg. Heft 1.

A-dur-Quartett des letztgenannten Komponisten stilvoll. Von Alban Berg, dessen Wozzek hier gespielt wurde, hätte ein Quartett aufgeführt werden sollen; es blieb aber nur beim Vorsatz. (Höchste Zeit, daß ein frischerer Wind in den Kammermusikverein kommt! Red.) Eine Acquisition ersten Ranges ist das *Prager Trio* der Herren Franz *Langer*, Willy *Schweyda* und Maurits *Frank*. Hat man im Haydntrio den leichten Humor, bei Schubert op. 99 die prachtvolle Weichheit der Wiedergabe bewundern können, so überraschte im Raveltrio das impressionible Spiel. In der „Urania" gab es einen *Mahlerabend*, an dem zu Gunsten des Wiener Mahlerdenkmals der bekannte Musikschriftsteller Dr. Paul *Stefan* in eindrucksvoller Weise über den Meister sprach, während Frau Jella *Braun-Fernwald* Mahlerlieder mit pastoser Stimme und guter Einfühlung interpretierte. Einen sehr instruktiven Vortrag hielt hier Frau Anna *Bahr-Mildenburg*, der einen Einblick in die Werkstatt der Künstlerin gewährte.

Da nun die Aera Kramer ihrem Ende zuneigt und auch *Zemlinsky* Prag zu verlassen im Begriffe steht, ist auch das Gebiet der Oper wieder einmal ohne intensivere Tätigkeit. Man zehrt von den alten Vorräten und beruft, wenn es nötig ist, Gäste. So gastierte Oehmann als Rhadames und dann der in Mode gekommene Tenor Kiepura in Tosca unter großem Beifall. Daß die Toscavorstellung, in der Kiepura einen zweiten Gast für die Titelrolle mitbrachte, für diese Sängerin ein Fiasco bedeutete, tat der durch die Erwartung und die erhöhten Preise stark angespannten Stimmung einen erheblichen Abbruch. Im übrigen scheint die Oper noch durchaus nicht auf dem Aussterbeetat zu stehen, wie von mancher Seite so gerne behauptet wird, denn eine Reprise des „Ring" fand vor gutbesuchten, ja fast ausverkauften Häusern statt. *Zemlinsky* dirigierte an den vier Abenden abwechselnd mit *Steinberg*. Zur Feier des siebzigsten Geburtstages von Wilhelm *Kienzl* wurde sein Evangelimann ins Repertoire wieder aufgenommen, der talentierte junge Kapellmeister Georg Singer übernahm die Oper im letzten Momente und führte sie zu allgemeiner Zufriedenheit schlagfertig und glatt durch. *V. P.*

VON TSCHECHISCHEN BÜHNEN

Rückblick.

I

DIE OPER „SACHE MAKROPULOS" VON LEOŠ JANÁČEK

Die erstaunliche, ja stürmische Fruchtbarkeit Leoš Janáčeks in seinem hohen Alter ist eines der interessantesten Phänomene auf dem Gebiete der Psycho- oder gar Physiologie eines schöpferischen Ingeniums, zumal sie eigentlich erst durch den späten Erfolg der „Jenufa" angespornt wurde. Dabei ist jedes seiner Werke ungeheuer frisch, temperamentvoll und anregend, jedes ist eine neue Tat für sich, und auch derjenige, der nicht alles darin gutheissen kann, muss sich tief verbeugen vor dem hinreissenden genialen Flug und vor dem schöpferischen Elan, den jedermann selbst in den Fehlern dieser Werke wahrnehmen muss. So auch in der neuen Oper. Janáček hatte immer einen feinen Sinn für den dramatischen Kern seiner Textbücher, mag er auch stilistische Fehler in ihrer literarischen Ausarbeitung übersehen haben. Diesmal wendete er

seinen Blick auf das erfolgreiche, wenn auch in der Schauspielfassung mehr effektvolle als tiefe Drama eines Kollegen in puncto Berühmtheit, des tschechischen Dramatikers Karel *Čapek*. Die „Sache Makropulos" ist bekanntlich ein geheimes Lebenselixier, das eine dreihundertjährige Jugend verbürgt. Der einzige Mensch, an dem es ausprobiert wurde, ist die nunmehr als dreihundertjährige, zu Zeiten Rudolph II. geborene Tochter des Alchimisten Makropulos, die schon unzählige Generationen leben und sterben sah und immer irgendwo anders unter einem neuen Namen auftaucht, den sie liebenden Männern Unglück bringend. Wir treffen sie im Drama als berühmte Sängerin Marty. Ein gefühlloses, zynisches Wesen, stiftet sie in den kurzen drei Akten Unheil, wird aber, in die Enge getrieben, wenigstens in Janáčeks dramaturgischer Fassung menschlicher und stirbt, indem die unheilvolle „Sache Makropulos" verbrannt wird. Dieser Schluss ist dem ursprünglichen Abschluss Čapeks, der pessimistisch endet, weit überlegen und bietet auch der Musik eine menschlichere dramatische Unterlage. Sonst ist wahrhaftig an diesem Textbuch kaum etwas, das einen romantischen Komponisten von altersher zur Vertonung reizen könnte. Es ist dies vielleicht die erste Oper, die in einem Rechtsanwaltbüro spielt, wo verzwickte Erbprozessangelegenheiten besprochen werden, wo telephoniert wird, usw. Erst der erwähnte Schluss gibt dem Musiker Gelegenheit zum Singen aus voller Kehle. Aber Janáčeks Eigenart hat eben die alten romantischen Opernrequisiten nicht nötig. Seine Kompositionsmethode verlangt nach klaren, dramatisch zugespitzten, mit telegraphischer Kürze und Bündigkeit sich abwickelnden Situationen, lyrisches Getue wäre ihm nur ein Ballast. Deshalb ist die Čapek'sche Komödie für ihn eine wahre *trouvaille*. Seine kurzen Motive, die mit hastiger Eindringlichkeit jede Szene verfolgen, sind im Grunde dieselben geblieben, wie in der Jenufa", oder in der „Katja Kabanova". Nur dass sie hier noch mehr des Lyrischen und des Melodischen entledigt sind. Das rein Musikalische ist in dieser Oper auf ein Minimum reduziert, stellenweise wird man tatsächlich gereizt, von einer „musiklosen Oper" zu sprechen. Das dramatische Element dieser Musik tritt dabei allerdings noch stärker hervor. Und doch überwindet der Musiker Janáček manchmal auch den Dramatiker. Die dramatisch zugespitzten kurzen Phrasen fliessen auch hier einige Male zu grösseren Flächen zusammen, die dann in umso effektvollerem Glanz erstrahlen. So das feurige Auflodern des leidenschaftlichen jungen Gregor zu der Marty im ersten Akt. Und der Schluss, der sich zu einer geradezu mystishen Höhe erhebt. Da spricht die lebensmüde Marty nicht nur zu den zufällig anwesenden Personen auf der Bühne, sondern zu der ganzen Menschheit, die ihr aus einem im Zuschauerraum postierten Chor antwortet. Hier hat wieder einmal das slavische Verlangen nach Kollektivität das rationalistisch-dramatische Prinzip durchbrochen. Auch das kurze Vorspiel lässt aufhorchen. Es ertönen da hinter dem geschlossenen Vorhang ritterliche Fanfaren, als erklänge die Vergangenheit aus den Zeiten Rudolphs II. in die heutige Alltäglichkeit herüber. Die Aufführung im *Brünner Nationaltheater* stand auf einer respektablen Höhe. Es ist dies vor allem das Verdienst des gewandten Opernchefs und Direktors *Fr. Neumann*, der für die musikalische Einstudierung zeichnet. Auch die Regie des talentvollen Otto *Zítek* war verständnissvoll und mo-

dern. Im zweiten Akt warf ein verborgener Scheinwerfer einen gespenstischen Schatten auf einen kahlen Theaterprospekt, der die Handlung in gigantischer Verzerrung wiedergab. Von den Sängern ist am meisten der jugendliche Bariton *Otava* aufgefallen, aber auch die Vertreterin der Hauptrolle, Frl. *Čvana*, gab eine sehenswerte Leistung. Nur der mystische Chor zum Schluss war nicht gelungen: er klang infolge falscher Postierung viel zu körperlich. Der Erfolg der Premiere, der auch ausländische Kritiker beiwohnten, war ein durchaus vielversprechender. K. B. Jirák.

II

DIE OPER „GROSSVATERS VERMÄCHTNIS" VON VIT. NOVÁK

Das letzte umfangreiche Werk von *Vítězslav Novák* ist die vierte Oper dieses Komponisten. Novák ist ein Künstler, der immer den größten Wert auf die *absolute* Gewalt der Musik legte, obwohl er sich auch in vielen Fällen von der realen dichterischen Vorstellung zu bestimmten Formen anregen ließ, welche die Dichtungen geradezu bildlich illustrieren. Die absolute Musik war ihm jedoch Grunderfordernis, aus welchem jedoch immer der persönlich überaus starke Ton hervorquoll, sei es schon im Balladentrio Op. 27, sei es in größeren symphonischen Werken („Der Sturm", „Pan" etc.). Die Lyrik dieses Komponisten hatte in ihrer natürlichen variablen Form immer die Grundlage in psychologisch bewegten Formen von mäßigen Ausmaßen. Nur so kann man den musikdramatischen Stil des Lebenswerkes von Novák erklären, sowie dessen Ursprung aus der Vielheit der Vorstellungen und der Invention. Manchmal (so z. B. in den melancholischen Liebesliedern) oder in den Liedern vom Tale des neuen Königtums) ist es ein Vorzug, manchmal, so in den dramatischen Werken ist es ein Nachteil. Eine dramatische Komposition erfordert vor allem die Konzentrierung von Vorstellungen, Erlebnissen, sowie auch von Konzeptionsplänen. Es gelingt Novák nicht immer, die dramatische Notwendigkeit und Unbedingtheit festzulegen, häufiger hat er die Fähigkeit, die Einheitlichkeit der Person und der Handlung genau zu definieren, was bei einem dramatischen Werke die erste Grundbedingung bildet. In „Großvaters Vermächtnis", dessen Klavierauszug im Verlage der „Hudební matice" erschienen ist, und dessen *Prager Erstaufführung unter Ostrčil* starken Beifall auslöste, kann man die vorstehend erwähnten Mängel und Vorzüge mehr als an jedem anderen Werke Nováks verfolgen. Da sind diese noch hervorstechender, weil Novák in diesem Werke eine Kreuzung der Lyrik mit der Dramatik versucht hat. Die dramatischen Konturen sind zart . Die lyrischen Passagen enthalten Imitationen von Volksliedern und Tänzen und viele plastisch lebendig geformte, inbrünstige, zu kurzatmige Gefühle. Dieses Werk steht jedenfalls in der Reihe von Kompositionen, welche um eine *neue*, vollkommene Kunst ringen.

Mirko Očadlík.

III

ERWIN SCHULHOFFS MUSIK ZUM „BÜRGER ALS EDELMANN"

Der Gedanke, daß Richard Strauß das gleiche Sujet benützt hat, störte diesen jungen Draufgänger wenig. Witz, Persiflage und Satire liegen seinem Naturell ausgezeichnet. Seiner karikierenden Kunst ent-

ledigt er sich meist in modernen Tanzrhythmen, in denen er Urgrund und Charakter der Gegenwart sich spiegeln sieht, und seine Gefühle kleidet er in Kantilenen, die mit Volksmotiven starke Verwandtschaft haben. Hier, im Molièrestück, tritt zum erstenmal neben den Temperamentsmusiker Schulhoff, der zugleich ein bedeutender Könner ist, der stellenweise reflexive und mit der Form spielende, sogar, wenn es sein muß, archaisierende Tonkünstler. Schon die klassische Ouvertüre mit ihrem durchdachten Andante-Thema kündigt einen neuen Schulhoff an. Ein Bluff, daß eine Ouvertüre zu einer vom Dramaturgen, Regisseur und Komponisten als Burleske aufgefaßten Mlièrekomödie so getragen beginnt. Es ist wahrlich ein nebensächlicher Einwand, der gerade diesem Musiker noch nie gemacht werden konnte. Und es ist ein ergötzlicher Zufall, daß vor kurzem der doch sonst ebenfalls überlustige Musizierer *Hindemith* in einer „Militärmusik", wo er Übermut servieren konnte, mit sachlicher Miene an die Arbeit ging. Man ist geneigt, auch diese, nur wenige Takte währende Nachdenklichkeit humorig zu deuten, da mit einem Ruck dann die ausgelassene prickelnde Normalstimmung des Jazzband-Schulhoff aufspringt und mit kurzen Unterbrechungen auch durchhält. Grotesk ist die Einreihung einer Foxtrottfuge, die zwar im strengen Kontrapunkt verfaßt ist, aber mit der Durchführung beginnt und mit dem Thema schließt, um dann in den Marsch der Köche zu münden. Mit Instinkt ist die Schneiderszene geführt; die Türkenepisode und der Boxkampf gehören zu den raffiniertesten musikalischen Schildereien des Heute. Daß als Krönung des Ganzen ein regelrechtes Ballett in modernster Aufmachung über die Bühne jagt, bei dem Rhythmik und Instrumentation von starker Außenwirkung sind, ist fast selbstverständlich. Im Orchesterchen ist nur ein Nonett mit Schlagzeug beschäftigt, es vermag als Hintergrund der Parvenüburleske und als markanter Schilderer von Charakteren und Situationen ungemein zu fesseln. Das Stück, löste unter sorgsamer Leitung des Dirigenten *V. Maixner am* Tschechischen Nationaltheater in Prag starken Beifall, auch die Dekoration *J. Capeks*, die Regie *K. Dostals* und die Tanzkunst von Frl. *M. Mayer* hat Aufsehen erregt. *Erich Steinhard.*

BÜCHER UND NOTEN

JULIUS FLESCH: BERUFSKRANKHEITEN DES MUSIKERS. N. Kampmann Verlag 1925.

Ein Buch aus dem Grenzgebiet von Medizin und Musik, in dem die Störungen untersucht werden, die der *Beruf* mit sich bringt und solche Krankheiten, die insbesondere für den Musiker von berufstörender *Wirkung* sind. Der Verfasser konnte durch achtundvierzig Jahre als Neurologe und auch als Musikpaedagoge Erfahrungen sammeln. Nach einem einführenden Kapitel über die Beziehungen der Musik zur Physiologie wird über Gehörorgan, Kehle, Berufseignung und Hygiene des Unterrichts Grundlegendes gesagt. Den Kern des Buches bilden aber die Untersuchungen über die Neurosen des Musikers, über seine soziale Stellung und die Verwendung der Musik zu Heilzwecken. *E. St.*

KURT SINGER: BERUFSKRANKHEITEN DER MUSIKER. Hesse-Verlag, Berlin.

Dieses Werk unterscheidet sich vom oben besprochenen — wie sofort zu sehen — durch den Plural im Titel. Auch hier ist der Schriftsteller Arzt und Musiker zugleich. Der Verfasser ist nach jahrelangen Vorlesungen über dieses Thema an der Berliner Hochschule für Musik zu dieser Zusammenfassung ge-

langt, schildert nach Festlegung einer allgemeinen Basis seelische Grenzzustände, Beschäftigungsneurosen und Störungen an der Stimme, an Auge, Ohr, Zunge, Haut, Lunge und Herz. Ein beträchtlicher Teil des Buches ist der *Behandlung* der Krankheiten gewidmet und der gesundheitfördernden Wirkung von Sport, Luft und Sonne. In der richtigen Erkenntnis der *Psyche* und *Wesenheit* des Künstlers sieht Singer schon ein beträchtliches Mittel zur Heilmethode, da insbesondere beim Musiker die Spezialbehandlung nicht ausschließlich zur Heilung führt. *E. St.*

ROLF CUNZ: DEUTSCHES MUSIKJAHRBUCH. Band IV. *Verlag Th. Reismann-Grosse*, Essen.

Ein interessanter Sammelband, dessen Aufsätze auch manchmal den Widerspruch hervorrufen. Erwähnenswert: „Eine Arbeitsgemeinschaft der deutschen Musikstädte" (Anton), „Die Bedeutung Max Regers" (Grabner), „Zwischen Kultur und Zivilisation der Musik" (Moser), „Die Politisierung der deutschen Musik" (Waltershausen), „Das Zeitmaß bei Bach" (Keußler). Wertvoll ist die musikalische Werkübersicht von Prof. W. Altmann.

*

G. PONIRIDY: TWO GREEK FOLK DANCES. Oxford University Press. Ausgezeichnete, moderne Darbietungen zweier griechischer Volkstänze für Klavier zweihändig, etwa in der Art wie Bartók ungarische Volkslieder gesetzt hat. *Vdl.*

J HAAS: HAUSMÄRCHEN. Neun Klavierstücke. Wunderhorn-Verlag. Sehr feine Miniaturen.

C. KINT: PRÉLUDE PASTORAL für Orgel op. 33. Vlg. Sayffardt, Amsterdam. Ein sehr anmutiges, melodisches Vortragsstück.

Mit einer REVISIONSAUSGABE DER KLAVIERWERKE JOHANNES BRAHMS' hat der Verlag *N. Simrock* den Pianisten und Klavierpädagogen *Mayer-Mahr* beauftragt. An Hand des Quellenmaterials hat sich dieser der Aufgabe mit Vorsicht und allem Takt unterzogen. Phrasierung, Zeitmaße und Dynamik mußten vielfach nach Analogien ergänzt, Pedalisierung und Fingersätze von Grund aus neu behandelt werden. So bearbeitet, sind nun die meisten zwei- und vierhändigen Klavierwerke des Meisters in gediegener Aufmachung erschienen. Die Ausgabe ist besonders zu empfehlen für den Unterricht auf höheren Stufen. *U.*

E. KORNAUTH: STREICHQUINTETT op. 30. Wiener Philharm. Verlag

E. KORNAUTH: STREICHQUARTETT op. 31. Doblinger, Wien.

E. KORNAUTH: VIER KLAVIERSTÜCKE op. 32. Doblinger, Wien.

Mit Bedauern muß man feststellen, daß der zweifellos begabte deutschmährische Kornauth, der jetzt auf Java lebt, wie seine neuesten Kompositionen lehren, ganz und gar zum Klassizisten sich abgeklärt hat, der uns heute nichts mehr zu sagen hat. Nur in dem Capriccio (N. 2 der Klavierstücke) schlägt er einen etwas persönlichen Ton an. Das Notturno (N. 3) ist Salonmusik. (Die beiden andern liegen nicht vor.) *Vdl.*

J. G. MRACZEK: DREI SÄTZE FÜR STREICHQUARTETT. Verlag Forberg, Leipzig.

Gute anspruchslose Hausmusik.

A. SIEGL: DIVERTIMENTO für Streichtrio op. 44. Verlag Doblinger Wien.

Fünf kurze, aber prägnante Charakterstücke bilden den Inhalt dieses geistvollen Divertimentos.

E. LENDVAI: NEUE DICHTUNG für Männerchor a capella 3. Heft. Schott's Söhne, Mainz.

Lendvai schreibt einen dem Geist des Männerchores ganz vollentsprechenden Stil von lapidarer Einfachheit, voll Kraft und Herbe.

A. GRÜNFELD: KOMPOSITIONEN UND TRANSKRIPTIONEN für Klavier. Doblinger, Wien.

Ein Vermächtnis des verstorbenen gefeierten Virtuosen. Die dankbaren Zugaben, die er zu Lebzeiten nicht aus der Hand gab, liegen nun im Druck vor. *Vdl.*

A. RICCI SIGNORINI: ZWEI SUITEN für großes Orchester. Verlag Carisch, Mailand.

Der große instrumentale Apparat steht in einem schreienden Mißverhältnis zu dem dürftigen musikalischen Inhalt.

VIVALDI: KONZERT für Streichorchester. Oxford University Press, London.

Dankenswerte Neuausgabe. Leider läßt sich nicht feststellen, wie weit sie dem Original entspricht.

H. STHAMER: ACHT GESÄNGE op. 34. Kistner & Siegel, Leipzig.

Blasse, blutleere Musik.

W. SCHULTHES: DREI KLAVIERSTÜCKE op. 12. Schott's Söhne, Mainz.

Hübsche, anmutige Klavierkompositionen von moderner Faktur. Nicht schwierig!

J. BRANDTS-BUYS: SUITE (D-dur) für Violine und Klavier. Doblinger, Wien.

Mit leichter Hand hingeworfene Unterhaltungsmusik.

H. REUTTER: SONATE für Violine und Klavier. Schott's Söhne, Mainz.

Ein hervorragendes Werk von stärkster persönlicher Prägung. In durchaus moderner Tonsprache weiß sich Reutter klar und prägnant auszudrücken. Schwer zu sagen, ob mehr die elementare Kraft der Ecksätze oder der verklärte Mittelsatz („Benedictus") zu fesseln vermögen. *Vdl.*

*

Im nächsten Hefte werden u. a. besprochen.

PAUL EISNER: VOLKSLIEDER DER SLAWEN. Bibliograph. Institut, Leipzig.

VERDI-BRIEFE. Herausgeg. von *Franz Werfel*. Übers. von Paul *Stefan*. P. Zsolnay, Verlag Berlin.

VARIA

DAS JAHRBUCH 1927 DER UNIVERSALEDITION ist erschienen. Der Text — der Oper gewidmet — gehört zum fesselndsten der neueren Literatur.

HINDEMITHS OPER „CARDILLAC" kommt im Prager Deutschen Theater unter Alexander Zemlinsky im März zur Erstaufführung.

DIE DONAUESCHINGER MUSIKFESTE übersiedeln für die kommenden fünf Jahre nach *Baden-Baden*. Es ist zu befürchten, daß durch diese Übertragung der Stil der Festspiele in Mitleidenschaft gezogen wird. Das alte Milieu, die Weltabgeschiedenheit des Ortes, die einheimische illustre Gesellschaft werden sehr fehlen. Es ist ein Unterschied, in einem internationalen fashionablen Badeort zu musizieren oder an einem kleinen Fürstenhof im Schwarzwald. Die künslterische Leitung haben, wie bisher, Heinrich Burkard, Josef Haas und Paul Hindemith. Das erste Fest wird Anfang Juli stattfinden. Verbunden mit dieser Veranstaltung wird die diesjährige *Hochschulwoche der Jugendmusikbewegung*, der Musikantenbünde, deren Führer mit den Leitern der Kammermusikaufführungen gemeinsam vorgehen, um zum ersten Male die notwendige Verbindung zwischen zeitgenössischem Schaffen und den Erfordenrissen einer neuen Volks- und Jugendmusik anzubahnen.

PAUL HINDEMITH, ARNOLD SCHÖNBERG und LEO JANÁČEK wurden zu *Mitgliedern der Preußischen Akademie* ernannt.

HERMANN SCHMEIDEL wurde an die *Deutsche Musikakademie in Prag* als Leiter der Orchesterklasse und Nachfolger Zemlinskys berufen, gleichzeitig übernimmt er neben dem Deutschen Singverein den Männergesangverein.

ERWIN SCHULHOFF hatte mit Vierteltonwerken Alois *Hábas* und mit eigenen Kompositionen in *Paris* (Sorbonne und Salle Gaveau) und in *London* (Grotrian-Hall) großen Erfolg. Bevorstehende Aufführungen von *Schulhoffschen* Kammermusiken in Dresden, Graz, Weimar, Köln, Leipzig, Hannover, Kassel, Paris, London und Boston. — Die „*Klaviersonate No. 2*" erscheint im Musikverlag *J. u. W. Chester Ltd.* in *London*.

J. KŘIČKA dirigierte zweimal unter großen Zulauf den *Händelschen Messias* (Philh. Chor.).

HANS WILHELM STEINBERG hat bei seinem Dirigentengastspiel an der Berliner Staatsoper einen großen, angesichts der für gewöhnlich reservierten Publikumseinstellung zu neuen Männern außerordentlich starken Erfolg

gehabt. Er hat „Die verkaufte Braut", den „Zigeunerbaron", die „Fledermaus", den „Fernen Klang", „Rosenkavalier" und „Tannhäuser" dirigiert. Die Berliner Presse spricht von Steinberg als einem sehr begabten Dirigenten, einer ausgesprochenen Persönlichkeit und einem ungewöhnlichen Musikertemperament.

THEODOR VEIDL dirigierte im 5. *Philharmonischen Konzert* in Reichenberg mit außerordentlichem Erfolg das Vorspiel zu seiner Oper „*Die Geschwister*" (Text nach *Goethe*).

EUGEN KALIX hat im großen Musikvereinssaal in *Wien Janáčeks* „Concertino" erfolgreich gespielt.

MOLINARI dirigiert im März zwei Konzerte in Prag.

J. G. MRACZEKS DREIAKTIGE OPER „MADONNA AM WIESENZAUN" (HERRN DÜRERS BILD), Verlag Rob. Forberg, Leipzig, ist *vom Nationaltheater in Weimar* zur Aufführung erworben worden. Das Stadt-Theater Nürnberg hat Mraczeks Werk als Festoper für die 400jährige Dürer-Feier in Aussicht genommen.

IN DER „ARBEITSGEMEINSCHAFT FÜR NEUE MUSIK" in Freiburg i. B. erlebte die „*Geschichte von Xaver Dampfkessel und der Dame Musika*", Novelle von *Walter Calé* mit begleitender Musik von *Julius Weismann* (Klavier: Alida Hecker) in ganz neuem Gewande ihre Uraufführung.

EINE DAME ALS DIRIGENTIN. Ende Jänner ging auf der kleinen intimen Ymca-Bühne, die seit etwa 1900 in Reichenberg nicht mehr gehörte komische Oper *Aubers* „*Maurer und Schlosser*" in Szene. Das reizende Werk wurde von Frl. *Marianne Biedermann* mit viel Liebe einstudiert und unter ihrer umsichtigen Leitung am Dirigentenpulte zu einem guten Gelingen geführt. *G. H.*

"MEINE LEHRJAHRE BEI ANTON BRUCKNER" betitelt sich ein soeben im Erscheinen begriffenes Werk, in dem *Friedrich Klose* seine Erinnerungen an seine bei *Anton Bruckner* in Wien verlebte Studienzeit in lebendiger Schilderung niedergelegt hat. So zeigen uns diese „*Erinnerungen und Betrachtungen*", wie *Friedrich Klose*, der bedeutendste Schüler Anton Bruckners und nun selbst seit langem unumstrittener Meister der Komposition, die Lehre Bruckner und seine Zeit schaute. Das Buch erscheint als Band 61 der „*Deutschen Musikbücherei*" im Verlag von Gustav Bosse in Regensburg.

DAS BEETHOVENHEFT DES „AUFTAKT" erscheint Ende März.

Redaktionsschluss 25. Februar.

Musikalische Leihbibliothek

des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes,

jeden Sonntag von 10—11 im Gebäude der Deutschen Musikakademie, Prag II., Vladislavova. — Jahresbeitrag Kč 20.—, Leihgebühr 10 h pro Band und Woche.

Unterziehen Sie unseren aufliegenden Katalog einer Durchsicht!

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VII. JAHRGANG 1927. HEFT 3.

DIE RASSE BEETHOVENS

VON PRIV.-DOZ. DR. FRITZ PAUDLER, PRAG

Die erste rassenpsychologische Arbeit über Beethoven

Als ich einmal — noch Student — mit einem Bekannten in dem Buch von Wilhelm Spohr blätterte, bemerkte jener angesichts des „Beethoven", es sei doch sonderbar, daß sich gerade dieser Kopf, der ja eigentlich nichts weniger als schön sei, so als Symbol geistiger Macht durchgesetzt habe. Diese Bemerkung hatte mir gerade noch gefehlt; lag es mir doch als frisch begeistertem Anhänger „der Rassentheorie", den vorerst wohl „die Fackel der Wahrheit mehr erhitzte als erleuchtete", ohnehin schon schwer im Magen, daß Beethoven so gar nicht stimmte. Indessen, die Tatsache, daß er vom Typus der hellen, schlanken, „nordischen" Rasse himmelweit entfernt war, war nun einmal über jeden Zweifel erhaben, und der andere Ausweg, den großen Mann möglichst zu verkleinern, war für mich nicht vorhanden; so blieb mir nichts übrig, als den Fall Beethoven als rätselhaft auf sich beruhen zu lassen, und dann kamen ganz andere Sorgen. Doch als ich nach Jahren eine bestimmte rassenkundliche Erkenntnis, die ich noch als Student gewonnen hatte, immer mehr auszuwerten begann, da sprang mir eines Tages der Beethovenkopf (vielleicht nur aus dem Unterbewußtsein herauf) wieder entgegen, und zwar als mit freudigem Staunen begrüßtes *Beispiel*. Und da ich die Lösung des Rätsels, die ich so ungesucht gefunden hatte, obgleich es mein gutes Recht, ja vielleicht meine Pflicht gewesen wäre, sie weiter zu suchen, in meinem Buche („Die hellfarbigen Rassen" usw., S. 163) nun eben angedeutet habe, möchte ich sie nun aus „dem" Anlaß wenigstens einigermaßen ausführen.

Gewiß war Beethoven nichts weniger als ein Schaustück heller schlanker Rasse, aber das, als was er von verzweifelten Rassentheoretikern abgetan zu werden pflegt: „alpin" oder wie man es sonst nennen mag — hinter all diesen Euphemismen steckt ja doch die innerasiatische Rasse —, also „mongoloid" war Beethoven gleichfalls *nicht*. Zwar ist dem Anschein nach bei seiner Oberlidfalte wirklich solches Erbe im Spiel, und auch die landläufige Deutung der „Stumpfnase" und „starken Backenknochen", der Breite und Kürze des Gesichtes als Ganzen u. dgl. m. in diesem Sinne ist nur zu begreiflich, aber das alles sind blosse Schönheitsfehler gegenüber einer Schädellänge von $19^1/_2$ (ich schreibe absichtlich nicht: 19.5) cm, die, trotzdem sie wohl durch Rachitis verringert ist, ein gutes Stück über dem mitteleuropäischen Durchschnitt steht, vollends wenn man die *unter*durchschnittliche Körpergröße berücksichtigt. Doch auch mit nordisch und „mongoloid" zusammen ist nicht auszukommen; denn was ist z. B. mit dem ganzen Aufbau und sonstigem Ausbau der Augengegend, der dem Mongolenauge schroff entgegengesetzt ist und doch auch von dem klassischen Auge himmelweit verschieden ist? Da muß ein drittes Grund-

element, ein drittes Formensystem im Spiele sein, und tatsächlich erklärt sich dann aus diesem ohneweiters das meiste und vor allem gerade das bisher so rätselhafte Urtümliche und oft betonte „Neanderthaloide" an Beethovens Typus.

Dieses dritte Formensystem ist denn auch nicht nur gleich dem schlanken in Europa ureinheimisch, sondern ist dermaßen ureuropäisch, daß gerade auch deshalb, weil es den Anthropologen aus der Urzeit so bekannt war, lange im großen und ganzen verkannt worden ist, daß dieses Formensystem sehr wohl auch in der lebenden Bevölkerung vertreten ist; ist doch schon der Name, unter dem es geht, der einer *paläo*lithischen (freilich *jung*paläolithischen, aber immerhin sogar in *erd*geschichtlichem Sinne der Vergangenheit angehörenden) Fundstätte: Cro-Magnon in der Dordogne. Die klassischen Merkmale dieses „Cro-Magnon-Typus" sind Verbindung von langem, wenn auch nicht eigentlich schmalem Kopf und kurzem, besonders aber breitem Gesicht und zweitens in diesem Breitgesicht ein niedriger und beinahe rechteckiger Augenhöhleneingang; beides kommt eben in Europa nur dieser einen Menschenform zu. Diese Merkmale kehren nun aber in derselben Verbindung unter der heutigen Bevölkerung besonders im westlicheren Europa reichlich wieder, und zwar im großen und ganzen in der geographischen Südhälfte mit kleinem Wuchs und dunklen Farben, in der Nordhälfte mit großem Wuchs und hellen Farben — ganz analog der doppelten Ausprägung des schlanken Formensystems in der kleinen und dunklen sog. Mittelmeerrasse und der großen und hellen nordischen Rasse —, und folgerechterweise muß man also ebenso gut zwei Cro-Magnon-Rassen anerkennen. Die kleine und dunkle von ihnen ist am reinsten in der Dordogne oder vielmehr wohl in der oder jener abgelegenen Binnenlandschaft des noch wenig erforschten Spanien erhalten (jedenfalls handelt es sich aber in der paläolithischen Dordogne um die große [und helle] Rasse); diese ist wohl weitaus am reinsten erhalten in der durch die Eigenart ihrer Bewohner in jeder Beziehung berühmten schwedischen Landschaft Dalarna, nach der ich sie Dal- oder dalische Rasse genannt habe. Hier und anderswo kann man nun also Nachkommen jener Paläolithiker im Leben studieren und sich u. a. überzeugen, daß der französische Anthropologe Quatrefages der Wahrheit recht nahe kam, als er bald nach dem Fund von Cro-Magnon neben begreiflichen Fehlschlüssen in Bezug auf Weichteile und Farben, die ich gleich weglasse, folgendermaßen ausmalte, wie diese Leute in Haut und Haar ausgesehn hätten: „Das Auge tief eingesenkt in das Augenhöhlengewölbe, die Kiefer stark entwickelt, das Haar tief in die Stirn wachsend — ein Ganzes, das, ohne anziehend zu sein, keineswegs abstoßend war."

Klingt dies nicht wie ein Stück aus einer Beschreibung Beethovens (in jüngeren Jahren)? Und umgekehrt klingt so manches in authentischen Äußerungen über Beethovens Leiblichkeit wie ein Stück aus einer Beschreibung reinster lebender Cro-Magnon-Menschen. Um hier lediglich solche Eigenschaften anzuführen, die *nur* für diese Rassengruppe wirklich typisch sind: schon dem Jüngling schreibt Fischer „breite Schultern" zu, der ältere Mann war nach Stumpff — natürlich wieder bei „breiten Schultern" — „von starkem Knochenbau, so wie Napoleon" (bei diesem beruht das Analoge eben auf der in Korsika ältesten dunklen Cro-Magnon-

Rasse), die Augenbrauen waren nach Benedict „buschig", ja das Auge war „von mächtigen Augenbrauen umschattet", wie es in der jüngst von Frimmel im Nachtrag zu seinem köstlichen „Beethoven-Handbuch" veröffentlichen Schilderung von Weintridt heißt, dabei „schien das tiefliegende Auge zu blitzen" (Stumpff) oder blickte „leuchtend" (Benedict, Schindler) auch ohne besonderen Affekt, die Nase war „viereckig wie die eines Löwen" (Benedict), der Mund war nicht nur „geschlossen" (Klöber), sondern „festgeschlossen" (Schindler) und das Kinn „breit und aus zwei Kinnbackenknochen gebildet, die dafür geschaffen schienen, die härtesten Nüsse knacken zu können" (Benedict). Und diese Ausdrücke, die ich nur in der Eile zusammengerafft habe, die also zweifellos durch noch mehr und vielleicht auch noch schlagendere zu ergänzen wären, wiegen, wie ich betonen muß, viel schwerer als ein Fehlen oder eine schwächere Ausprägung des betreffenden Merkmals auf den Bildern und Büsten, denn selbst bei den am treuesten gemeinten von diesen ist doch immer noch mit Beeinflussung durch das akademische Schönheitsideal zu rechnen gegenüber den hundert Geraden, Ecken und Furchen im reiferen Cro-Magnon-Gesicht (wenn es nicht ganz besonders gut ausgepolstert ist). Wie selten ist z. B. auf den Bildern die Querfalte über die Nasenwurzel! Summiert man nun berechtigtermaßen diese, auch wenn nur *einmal* in Wort oder Bild bezeugten antikanonischen Dinge, dann ergibt sich ein so stark cromagnonisches Ganzes, daß ich selbst von der Oberlidfalte, so viel ihr auch zum Cro-Magnon-Typus gefehlt haben mag, bezweifeln muß, ob sie genetisch etwas mit der Mongolenfalte zu tun hat.

Ich bitte mich aber nicht dahin mißzuverstehen, als ob ich nun meinerseits Beethoven als reinen Cro-Magnon-Menschen proklamieren wollte. Dann müßte es sich ja der Haarfarbe wegen (um von der Körpergröße aus verschiedenen Gründen ganz abzusehen) um die *dunkle* von den beiden Cro-Magnon-Rassen handeln, und mit dieser ist doch aus geographisch-geschichtlichen Gründen bis zum Beweis des Gegenteils überhaupt nicht zu rechnen; handelt es sich aber um die helle Cro-Magnon-Rasse, so ist eben schon durch die Haarfarbe ein Mischlingtum gegeben, wie es ja auch bei — niedrig geschätzt — 999 von 1000 heutigen Mitteleuropäern offenkundig vorliegt. Und zwar sind meiner Überzeugung nach wenigstens *drei* Rassen beteiligt (wie es auch im heutigen Mitteleuropa die Regel ist), ja vielleicht sogar vier. *Wenn* nämlich für die Haarfarbe (und dann gewiß auch noch manches andere) die innerasiatische Rasse verantwortlich ist, so sind wohl *zwei* dunkle Rassen im Spiel, denn es spricht verschiedenes für einen Einschlag von Mittelmeerrasse, der ja in beiden Heimatlandschaften Beethovens, Rheinland und Flandern, geographisch und geschichtlich nicht weiter zu verwundern wäre, auf jeden Fall aber halte ich einen Einschlag nordischer Rasse für zweifellos; doch kann ich auf dies beides hier nicht eingehen, wie ich auch von den interessanten Fragen der Haut-, Haar- und Augenfarbe und noch manchem anderen ganz absehen muß. Das Wesentliche in physischer Beziehung ist und bleibt ja aber auch der Formenbau, und der erklärt sich eben im großen und ganzen aus dem besonderen Körperstil der Cro-Magnon-Rassengruppe. Die oben angeführten Aussprüche lassen das wunderbare Walten der Vererbung sogar bis in manche feinste Einzelheiten erkennen, und so wird es der Leser wohl nur noch als ganz gebührende Bestätigung empfinden,

wenn ich hinzufüge, daß das große Bilderwerk „Svenska folktyper" von Lundborg unter den Dalekarliern einen enthält, bei dem sich der Gedanke an Beethoven mir und anderen geradezu aufdrängte. Schade, daß ich nicht veranschaulichen kann, wie ungefähr Beethoven nach der Berichtigung und Ergänzung der Bilder und Büsten durch die obigen und andere Zeugnisse in Wirklichkeit ausgesehen haben muß! Die Lebendmaske ist zwar authentisch, aber sie übertreibt manche dalische Züge infolge der Prozedur selbst und kann dabei vor allem das Auge doch nicht zeigen (das dann bei der Büste von demselben Klein, so gut sie sonst sein mag, eben nach dem akademischen Schema „geöffnet" worden ist).

Warum nun gerade ein Dalier als Symbol geistiger Macht, warum nicht ein großer Mann *nordischer* Rasse, etwa Goethe, dem doch wahrlich „das Siegel der Macht Zeus auf die Stirne gedrückt", warum gerade Beethoven? Abgesehen von allem Individuellen ist hiefür von vornherein ein Dalier gerade deshalb geeigneter, weil diese Rasse *nicht* „schön" ist, worüber es wohl nicht erst einer psychologischen Auseinandersetzung bedarf, die Hauptsache aber ist offenbar das, daß einer tausendfachen physiognomischen Erfahrung gemäß der dalische Rassentypus am besten von allen weltverachtende Innerlichkeit, unerschütterliches Selbstbewußtsein und eine Not und Tod trotzende Willenskraft ausdrücken kann (was natürlich nicht möglich wäre, wenn nicht der Charakter der Rasse tatsächlich in dieser Richtung läge); und eben diese Eigenschaften hat ja gerade Beethoven so besonders großartig betätigt. Freilich muß im einzelnen Fall eines Mischlings das Gesicht durchaus nicht den Charakter spiegeln, ja es gibt Fälle, wo Äußeres und Inneres geradezu zwei verschiedenen Rassen angehören, aber just bei Beethoven ist die Übereinstimmung zwischen Gesicht und Charakter und Werk so groß, daß schon zu seinen Lebzeiten der wackere Weintridt eine Schülerin aufmerksam machte, „daß zwischen seinen Tondichtungen und dem Ausdrucke in seinen Gesichtszügen Ähnlichkeit vorhanden ist." Diese Stilähnlichkeit zwischen Gesicht und Charakter unseres Helden macht es mir auch leichter, die allgemeine Frage nach dem psychischen Typus der dalischen Rasse zu unterdrücken, auf die einzugehen hier nicht der Ort wäre, da ich sie in meinem Buch aus verschiedenen Gründen nur erst gestreift habe; aber umso mehr muß ich davor warnen, etwa den Charakter Beethovens einfachhin für den Charakter der Dalrasse zu halten oder ihn auch nur als Ausgangspunkt für dessen Erforschung benützen zu wollen, denn auch wenn Beethoven ein reinrassiger Dalier wäre, so handelt es sich doch um ein Genie mit seinen pathologischen Mehr- und Minderwerten. Ob freilich die dalische Grundlage dieses Genies ein Zufall ist, ob nicht die Dalrasse in der Musik überhaupt eine ganz bestimmte Rolle spielt, das ist eine Frage für sich, auf die ich recht viel zu sagen hätte, auf die ich aber hier natürlich desto weniger eingehen kann.

Werden doch viele Leser in Bezug auf Beethoven selber so manches vermissen! „Kein Wort über die Frage seines Belgiertums!?" Nun, auf dem Papier des Stammbaums war Beethoven zweifellos ein Viertelbelgier, und in der Wirklichkeit seiner Erbmasse mag der Anteil vom Vatersvater her sogar größer gewesen sein, aber wer kann denn die Imponderabilien des „Komplexes" Ludwig van Beethoven, aus dem ja doch „die Elemente nicht zu trennen sind", zahlenmäßig abschätzen? Und

wenn dies sogar beides möglich wäre — was hätten die Interessenten seines „Belgiertums" mit einem Nachweis von ganzen 33.3% „Belgiertum" gekonnt? Und was heißt denn überhaupt „Belgiertum"? Haben nicht Belgier *französischer* Zunge wie der große Bildhauer Meunier sich und ihresgleichen als — Germanen empfunden? Oder kommt es nur darauf an, Beethoven dem *deutschen* Volke abzutüfteln? — Aber wie lächerlich sind diese Auswüchse der Deutschenhaßpsychose angesichts der Erkenntnis, daß es sich bei Beethoven um eine Grundlage von einer Rasse handelt, die längst vor allem Deutschtum und „Belgiertum", ja vor allem Indogermanentum da war, wie unwürdig sind diese Mätzchen gegenüber einem unteilbaren Objekt, aus dessen Verehrung sie doch entsprungen sein sollen, dessen tatsächliche Geburt und eigenes Wollen also einfach respektiert werden müßte und das nun einmal ein Deutscher war und sein wollte, ja wie empörend sind diese Manipulationen just mit jenem Manne, der dem *Menschheitsgefühl* den höchsten Ausdruck seiner Kunst gegeben hat! Seines Geistes habt ihr *keinen* Hauch verspürt!

BEETHOVEN UND JOHANN ANDREAS STREICHER

(Zwei unbekannte Briefe)

VON DR. MAX UNGER

(Nachdruck auch auszugsweise verboten)

Der Beethovenwissenschaft ist es schon längst bekannt, daß der Tonmeister mit Schillers Kumpan bei der Flucht von der Stuttgarter Karlsschule seit den ersten Mannesjahren in Freundschaft verbunden war. Im einzelnen ist darüber aber viel weniger überliefert, als über den Verkehr mit Streichers Frau, der Pianistin Nanette geb. Stein, die dem verehrten Tondichter im Jahre 1817 eine Art musikalischer Fürsogerin in allen Hausangelegenheiten war; gegen 70 erhaltene Briefchen Beethovens an sie legen davon Zeugnis ab. Dagegen war aus dem Briefwechsel Beethovens und Streichers bisher nur je ein Schreiben — und zwar erst aus dem Jahre 1824 — bekannt. Da tauchen soeben aus amerikanischem Besitze (Harold Bauer in New York) zwei *Jugendbriefe* Beethovens an Streicher auf; O. G. Sonneck, der Herausgeber des „Musical Quarterly" (New York), der seine musikwissenschaftlichen Studien hauptsächlich in Deutschland gemacht hat, gibt sie in dem schönen Bande „Beethoven Letters in Amerika" mit 34 anderen und prachtvollen Faksimile-Beigaben heraus.*) Die Überraschung ist umso größer, als der erste davon von einer Konzertreise aus Preßburg im November 1796 geschrieben ist. Wir wissen zwar schon, daß der Tonmeister mehrmals in Ungarn gewesen ist; daß er aber noch im gleichen Jahre, worein die Reise nach Berlin fällt, zum ersten Male nach Preßburg reiste, war bisher unbekannt. Darüber hinaus zieht auch der Inhalt fast durchgängig an, und der des zweiten bildet sogar eins der *wertvollsten Selbstzeugnisse Beethovens über die Kunst des Klavierspiels*. Die beiden Stücke lauten streng nach den vollständigen Nachbildungen:

I.

„Lieber Streicher!

Vorgestern erhielt ich ihr forte piano, was wahrlich vortrefflich gerathen ist, jeder andere würde es suchen an sich zu behalten, und ich — lachen sie

*) Dass auch eine Fälschung dabei ist, weise ich im Aprilheft der „Musik" (Stuttgart) nach.

ja recht, ich müßte lügen, wenn ich ihnen nicht sagte, daß es mir zu gut ist für mich, und warum? — weil es mir die Frejheit benimmt, mir meinen Ton selbst schaffen, übrigens soll sie das nicht abhalten alle ihre forte-piano so zu machen, es werden sich auch wohl wenige finden, die ebenfalls solche Grillen haben. am Mitwoch den 23ten dieses M. (Monats) ist meine Akademie, will stein kommen, so soll er mir herzlich willkommen sejn, Nachtlager hat er ganz sicher bej mir. — was den Verkauf des forte-pianos anbelangt, so hatte sich diese Idee schon vor ihnen bej mir entsponnen, und ich werde auch gewiß trachten, sie auszuführen. — für ihre Gefälligkeit, mir so willfährig zu sein, danke ich ihnen herzlich lieber St., ich wünsche nur in etwa(s) ihre Gefälligkeit erwidern zu können, und daß sie ganz davon, auch ohne daß ich es ihnen hier sage, überzeugt sind, wie sehr ich wünsche, daß die Verdienste ihrer Instrumente auch hier und überall erkannt werden, und wie sehr ich wünsche, daß sie immer mich gern haben mögen, und mich betrachten mögen als ihren sie liebenden und warmen Freund Beethowen.“

Preßburg am 19ten November anno 56 post christum natum.

Viel schönes an ihre Frau, und an Braut und Bräutigam.

(Außen:) A Monsieur
Monsieur de
Streicher Musicien
très renommé
abzugeben
auf der Land *Vienne“*
straße in
der rothen Rose

II.

„Bester Streicher! ich habe sie recht sehr um Verzeihung zu bitten, daß ich ihnen auf ihren sehr verbindlichen Brief an mich so spät eine Antwort gebe . . . wenn ich ihnen sage, daß mich meine mich fast überhäufende Arbeiten dran hinderten, so lüge ich gewiß nicht. ihre kleine Schülerin lieber St. hat mich zudem, daß sie mir bei dem Spiele meines adagios ein par Zähren aus den Augen gelockt, in Verwunderung gesetzt ich wünsche ihnen Glück, daß sie so glücklich sind, ihre Einsichten bei so einem Talent zeigen zu können, so wie ich mich freue, daß die kleine liebe bei ihrem Talent sie zum Meister bekommen hat. aufrichtig lieber St. ich habe mich zum erstenmale gefreut, mein terzett spielen zu hören, und wahrlich es wird mich bestimmen mehr für's Klawier zu schreiben als bisher wenn mich auch nur einige verstehen so bin ich zufrieden. es ist gewiß, die Art das Klawier zu spielen, ist noch die kultiwirteste von allen Instrumenten bisher, man glaubt oft nur eine Harfe zu hören, und ich freue mich lieber, daß sie von den Wenigen sind, die einsehen und fühlen, daß man auf dem Klawier auch singen könne, sobald man nur fühlen kan(n), ich hoffe die Zeit wird kommen, wo die Harfe und das Klawier zwei ganz verschiedene Instrumente sein werden. übrigens glaube ich, daß sie die kleine überall spielen können lassen, und unter uns, sie wird manchen von unsern gewöhnlichen eingebildeten Lejrern Beschämen.

noch eins: werden sie mir wohl nicht übel nehmen, bester St. wenn auch ich nur einigen wenigen Antheil an ihrer Bildung nehme? — d. h. daß ich mich nur um ihre Fortschritte bekümmere, denn ohne ihnen schmeicheln zu wollen ich wüßte ihr nichts mehr und beßer zu sagen als sie. nur ihre

fortschritte beobachten, und sie aufmuntern lassen sie mich — nun leben sie woh lieber St. und bleiben sie
mein Freund, so wie ich bin ganz
ihr wahrer Freund

L. v. Beethowen.

ich hoffe sie bald selbst besuchen zu können, und dann werde ich ihnen auch die Numer von Meiner Wohnung anzeigen, grüßen sie mir ihre liebe Frau."

(*Ohne Anschrift.*)

Während das Datum des ersten der beiden Briefe von Beethovens Hand selbst festgelegt ist, ist das des zweiten nicht sicher. Das Eine sei hier aber festgestellt: daß aus einem gewissen Merkmal der Art der Niederschrift, worauf hier nicht weiter eingegangen sei, so gut wie sicher auf die Zeit vor 1800 zu schließen ist.

Der jungverheiratete Streicher war im Juli 1794 mit seiner Frau und seinem Schwager Matthäus Andreas Stein, den Kindern des namhaften Augsburger Klavierbauers Stein, nach Wien übergesiedelt, wohin Nanette und ihr Bruder das Geschäft verlegt hatten, gab aber hier seinen Klavierlehrerberuf noch nicht so bald auf, sondern arbeitete sich erst nach und nach auch in das Geschäft ein. Daß er sich schon 1796 darum kümmerte, geht ja auch aus dem Anfang unseres ersten Briefes hervor. In seinen jüngeren Jahren hat Beethoven die Steinschen Klaviere vor anderen bevorzugt; wie man sieht, hatte er sich 1796 sogar eins für sein Konzert nach Preßburg kommen lassen, das danach hier auf irgend eine Art verkauft werden sollte.

Merkwürdig der lobende Tadel zu Anfang des Briefes. Aus späterer Zeit wissen wir etwa das Gegenteil; so berichtet J. Fr. Reichardt unterm 7. Febr. 1809 aus Wien, Streicher habe seine Flügel auf Beethovens Anweisung hin resonanzreicher und elastischer gebaut. Das hatte aber wohl seinen doppelten Grund: einmal in der zunehmenden Schwerhörigkeit des Meisters, dann aber auch in der immer mehr gesteigerten Erhabenheit seines Musikstiles. Im übrigen ist der erste Brief wohl verständlich; der Hinweis auf Braut und Bräutigam wird scherzhaft aufzufassen sein und ist wohl eine Anspielung auf das gute Einvernehmen des jungen Ehepaares.

Der zweite Brief legt die Frage vor, ob er in oder außerhalb Wiens geschrieben sei. Sie erscheint zwar nicht wesentlich doch sei kurz vermerkt, daß ich am meisten der Ansicht zuneige, er sei aus Wien oder aus dessen Umgebung abgeschickt. Im Hinblick auf die junge Klavierspielerin, die Beethovens Terzett — wahrscheinlich das erste der drei Trios W. 1 so schön migespielt hatte, erinnert Sonneck an das kleine Fräulein v. Kissow (geb. 1783 in Augsburg), die im Jahre 1795 zu Streicher nach Wien zur weiteren Ausbilldung im Klavierspiel geschickt wurde. Da wir auch aus anderen Überlieferungen bestimmt wissen, daß sie den Tondichter kennen lernte, da ferner der Brief vor 1800 geschrieben sein muß, so wird man Sonnecks Vorschlag mit größerer Gewißheit beipflichten dürfen, als er ihn selbst vorgebracht hat. Ganz besonders fesselt aber in dem Schreiben die Stelle, wo Beethoven auf seine „Art, das Klavier zu spielen" eingeht. Zu der Gegenüberstellung von Klavier und Harfe sei nur bemerkt, daß noch die Jahre gegen 1800 als Übergangszeit vom

Cembalo, dem harfenartigen Tonwerkzeug mit gerissenen Saiten, zum modernen Klavier mit Hammermechanik zu gelten haben. Manchem alten Cembalolehrer mag es schwer geworden sein, sich die Legatotechnik, die den Spielern seines Instrumentes im strengen Sinne unerreichbar und dem Hammerklavier vorbehalten war, in vollkommener Weise selbst anzueignen und an seine Schüler weiterzugeben.

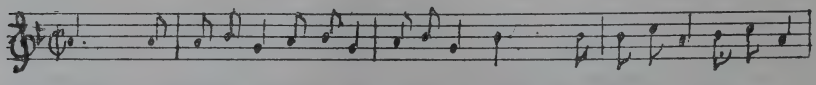
SELTSAME GESCHICHTE EINES BEETHOVENTHEMAS

Das Thema des Finales der achten Symphonie.

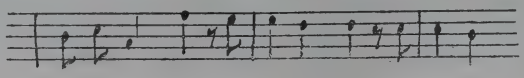
VON Dr. THEODOR VEIDL, PRAG

So wie das Thema des Allegrettos der achten Symphonie aus einem Scherzkanon entstanden ist, hat auch das Thema des *Finales* seine Geschichte, die, wie es scheint, ganz unbekannt geblieben ist, aber wert ist, bekannt zu werden. Folgende Bewandtnis soll es mit diesem Thema haben.

Zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts gab es am Marktplatz in Bonn eine Weinstube, die einem gewissen *Beeneke* gehörte, und dort soll auch *der junge Beethoven* mit seinen Freunden gerne verkehrt haben. Einmal muß aber der Wein, der dort ausgeschenkt wurde, bei den jungen Herrschaften arg in Verruf gewesen sein; denn als ein Ahnungsloser in dem fröhlichen Kreise eines Tages den Vorschlag machte: „*Kommt zu Beeneke!*" antworteten die anderen lachend: „*Gott bewahre! Gott bewahre!*" diese Szene soll nun von Beethoven folgendermaßen in Tönen festgehalten worden sein:



Kommt zu Beeneke, Beeneke, Beeneke! Kommt zu Beeneke, Beeneke,



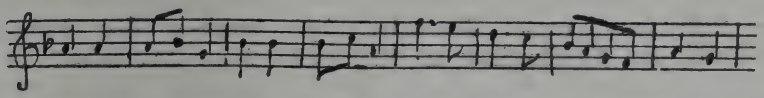
Beeneke! Gott bewahre! Gott bewahre!

Das ist also ganz notengetreu das Thema aus der achten Symphonie.

Nun muß ich wohl auch verraten, wie ich zu dieser Geschichte komme. Sie stammt von dem 1913 in Bonn verstorbenen Musikforscher Dr. Erich *Prieger*, der als Bach- und Beethoven-Kenner einen großen Ruf genoß. Er war es, der die Unechtheit der angeblich *Bach'schen Lukaspassion* nachgewiesen hat, er war es auch, der die Manuskriptsammlung *Artaria*, die eine große Menge *Beethoven-Manuskirpte* enthielt, erwarb *und der kgl. Bibliothek in Berlin überließ. Dieser Dr. Prieger wandte sich nun einmal an den ihm persönlich bekannten Dr. Boennecken (dzt. in Prag) mit der Anfrage, ob ihm bekannt sei, daß ein gewisser Beeneke eine Weinstube in Bonn besessen habe, in der auch der junge Beethoven verkehrte und ob dieser Beeneke nicht ein Vorfahr von ihm sei. Dr. Boennecken konnte bejahen, daß seine Vorfahren in Bonn ansässig waren und sich damals tatsächlich Beeneke schrieben. Daraufhin teilte ihm Dr. Prieger mit, daß er im Besitz eines Exem-*

plares der Partitur der 8. Symphonie von Beethoven sei, in der von Beethovens Hand zum Thema des Finales der hier wiedergegebene Text notiert wäre. Über die Entstehung wußte er die obenerzählte Geschichte zu berichten. Dr. Boennecken wirkt heute als Professor an der deutschen Universität in Prag, und von ihm habe ich die ganze Geschichte zufällig erfahren. Das Beethoven-Manuskript hat Herr Prof. Boennecken nicht gesehen, die Melodie habe ich nach seinen Angaben aufgezeichnet und natürlich sofort als Thema der Achten erkannt. Ob jenes Manuskript noch existiert und wo es sich befindet, ist mir nicht bekannt, ebenso wenig aus welcher Quelle Dr. Prieger geschöpft hat. Sein Name bürgt aber wohl dafür, daß er diese Geschichte nicht einfach erfunden oder kritiklos übernommen hat. Jedenfalls hat er nichts darüber veröffentlicht. Ich gebe sie darum mit allen Vorbehalten wieder.

Die Sache hat aber noch einen andern Haken. An sich wäre wohl nicht ausgeschlossen, daß Beethoven mit dem Finalethema der Achten auf einen Scherz aus seiner Jugend zurückgegriffen hätte. Aber aus den von Nottebohm herausgegebenen Skizzenbüchern Beethovens ist zu ersehen, daß das Thema ursprünglich anders lautete u. zw. folgendermaßen:



Das Thema, wie es in der Symphonie steht, hat also demnach erst später seine endgültige Fassung erhalten. Das würde aber im Widerspruch zu der oben mitgeteilten Geschichte stehen. Es wäre allerdings auch nicht ausgeschlossen, daß Beethoven erst auf Grund dieses Einfalles, wie er ihn im Skizzenbuch notiert hat, sich wieder an den alten Scherz erinnert hätte.

Wie dem auch sei, etwas Wahres muß wohl an dieser Geschichte sein, darum soll sie der Vergessenheit entrissen werden. Ich habe sie, wie schon bemerkt, nur ganz zufällig erfahren. Leider war es mir nicht möglich, ihr weiter nachzugehen, ich muß es daher anderen überlassen, der Sache auf den Grund zu kommen.

BEETHOVEN UND DIE BÖHMEN

VON ERICH STEINHARD

Eine trockene Aufzählung von Namen, die dem Laien nichts sagt. Es sind einige Freunde und Bekannte Beethovens aus Böhmen und Mähren, die lebensgeschichtlich für ihn zum Teil von größter Bedeutung waren. Schon die Berufe dieser Bekannten zeigen die Lebensbedingungen des Meisters, die Art seines Geschmacks und Temperaments. Wir werden demnächst Gelegenheit haben, die biographischen Beziehungen zu beleuchten, die nicht nur lokalgeschichtlich von Interesse sind.

Jos. Karl *Bernard*, Marie Leopoldine *Blahetka*,? Karl Maria von *Boklet*, Casimir Anton *Cartellieri*, *Czapka*,? Joseph *Czerny*, Karl *Czerny*, *Czerwenka*,? Joh. Nepom. *Dolezalek*, Jos. *Drechsler*, Josepha *Duschek*, Heinr. *Eppinger*,? Jos. *Eppinger*,? Jos. *Gelinek*, Franz *Gläser*, Peter *Gläser*, Adalb. *Gyrowetz*, Vincenz *Hauschka*, Joh. Theod. *Held*, Joh. Nepom.

Höchle,? Emmerich Thomas Hohler, Jacob *Hotschevar,?* Joh. Nepom. *Hummel,?* Joh. Nepom. *Hunczovsky, Janitschek,?* Alois *Jeitteles,* Ignaz *Jeitteles,* Joh. *Kanka,* Raph. Georg *Kiesewetter,* Fürst Ferd. *Kinsky,* Leop. *Koželuh,* Anton *Kraft,* Wenzel *Krumpholz,* Franz Seraph. *Lanska,* Fürst *Lichnowski,* Fürst Jos. Franz *Lobkowitz,* Alex. *Macco,* Paul *Maschek,* Ignaz *Moscheles, Müller,* (Graf Deym) *Niemetz,* Franz *Oliva,* Franz *Pechatschek,* Karl *Peters,* Phil. *Pribyll,?* Jos. Reger, Ant *Reicha,* Ferd. *Schimon,?* Anton Felix *Schindler,* Fürst Jos. Joh. *Schwarzenberg,* Simon *Sechter,* Joh. *Sedlaczek, Smettana,?* Joh. Christost. *Sporschill,!* Johann *Stich,* Jos. Frh. v. *Stutterheim,* Jos. *Teltscher,* Joh. W. *Tomaschek,* Friedr. *Wähner,?* Graf Ferd. *Waldstein,* Andr. Ig. *Wawruch,* Franz *Weiß,* Hugo *Wořischek,* Paul *Wranitzky, Wilh. Würfel,* Nic. v. *Zmeskall.?*

BEETHOVEN UND DIE GESTALT

VON PROF. Dr. ADOLF WEISSMANN

Es gibt Menschen, die nicht durch die Quantität ihrer Leistung sondern durch das, was sie waren, sich der Erinnerung einprägen. Zu diesen gehört Fritz Cassirer. Als er in meinen Gesichtskreis trat, hatte er eben sein Buch „*Beethoven und die Gestalt*" in die Welt hinaus gesandt. Vorher hatte ich nur einige Male den Kapellmeister Cassirer am Pult von Gregors Komischer Oper gesehen. Von Anfang an stieß sich der Kapellmeister an dem Philosophen. Mit seinem Vetter, dem Philosophen, verknüpfte ihn frühe Freundschaft. Anders als die Musiker ringsum war Fritz Cassirer frühzeitig von der Problematik heimgesucht. Kurz nach seinen Anfängen als Kapellmeister, in London, sagte er, war es, als ihm aufdämmerte, was den Kern seines späteren Buches bilden sollte. Er hörte Beethovens Violinkonzert; hörte es nicht wie andere, sondern als Äußerung eines philosophischen Dranges, wie er ja dem großen Musiker niemals abzusprechen ist, dem kleinen aber im allgemeinen fremd ist. Er spürte in Beethovens Musik den Geist der Verwandlung. Aus diesem Kern mußte sich etwas entwickeln.

Indes reifte langsam die Idee des Buches*), das später seinen Namen in seltsame Beleuchtung rücken sollte. Als es erschien, legten es Musiker kopfschüttelnd aus der Hand, weil sie sich in den mathematischen Zeichen nicht zurechtfinden konnten und nicht gewohnt waren, Musik anders als aus sich heraus zu erklären. Jemand, der Philosophie in die Musik hineingeheimnissen wollte und sich zudem einer knappen, für die meisten rätselhaften Ausdrucksweise bediente, konnte bei den Berufsgenossen, die ja im Grunde genommen keine waren, nicht auf Mitklang rechnen.

Was wollte er? Zweifellos etwas, was auch dem metaphysischen Beethoven irgendwie vorgeschwebt hatte. Man ist gewohnt, in der Musik von erstem, zweitem Thema, von Durchführung zu sprechen. Nein, sagte Cassirer, das ist ein Irrtum. Beethoven strebte in eine Unendlichkeit. Der Musiker, der scheinbar so eng mit Schiller verknüpft war, hatte sich doch zu Goethe gefunden, hatte dessen Metapmorphosenlehre sich zueigen gemacht. Es ist nicht so, daß Motiv sich mit Motiv verbindet; sondern es folgt Stufe auf Stufe der Verwandlung, eine wird von der anderen abgelöst, ohne daß ein Rest bleibt. Diese Verwandlung führt

*) *F. Cassirer:* „Beethoven und die Gestalt", Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart.

bis ins Unendliche. In dem Streben nach einer Form, die die philosophische Idee der Verwandlung musikalisch durchführte, hat natürlich, sagt Cassirer, Beethoven viele Stadien der Unvollkommenheit durchlaufen. Aber immer wieder ist der Weg zu diesem Ziele hin von jedem Einsichtigen zu erkennen.

In einer Zeit, wo *Bach* so recht als der Musiker des Unendlichen gilt, Bach, dem man gewiß bewußtes Philosophieren nicht vorwerfen kann, sondern der sich in Demut vor dem Unendlichen verneigte, in ihm musizierte, mußte Cassirer ein Einsamer sein. Denn einem Geschlecht, das sich von der Romantik loslöste, war ja eben Beethoven als Ausgangspunkt der romantischen Bewegung im höchsten Grade verdächtig, alles Unheil des neunzehnten Jahrhunderts über die Musik heraufbeschworen zu haben. War nicht Beethoven der erste, der sein menschliches Erleben, wenn auch von einem allgemeineren Blickpunkte, in Musik bannte? Dieser herrschenden Meinung eben widersprach Cassirer. Er wollte gerade in Beethovens Musik vollendete Entkörperung der Materie, aufsteigende Durchführung einer philosophischen Idee sehen.

Es ist auch klar, daß die philosophische Idee, die vielstufige Verwandlung bis zum Unendlichen vorsieht, schließlich den Klang an sich leicht verneinen und damit die Musik selbst entwurzeln kann. Aber die Idee Fritz Cassirers bleibt beestehen. Die Wahrheit liegt auch hier in der Mitte. Das Streben Beethovens nach dem Unendlichen ist unverkennbar, ohne daß der Musik der Körper des Klanges entzogen wurde. Wir mögen in Beethovens letzten Quartetten höchste Vergeistigung des Beethovenschen Künstlertums sehen: eine Verneinung der Klangmaterie hören wir nicht aus ihnen heraus.

AUS BEETHOVENS WIRTSCHAFTSBUCH*)

Am 17. April die Küchenmagd eingetreten.
Am 16. Mai dem Küchenmädchen aufgesagt.
Am 19. Mai die Küchenmagd ausgetreten.
Am 30. Mai die Frau eingetreten.
Am 1. Juli die Küchenmagd eingetreten.
Am 28. Juli abends die Küchenmagd entflohen.
Am 30. Juli ist die Frau von Unter-Döbling eingetreten.
Die vier bösen Tage 10., 11., 12., 13. August in Lerchenfeld gegessen.
Am 28. der Monat von der Frau aus.
Am 6. September ist das Mädchen eingetreten.
Am 22. Oktober ist das Mädchen ausgetreten.
Am 12. Dezember ist das Küchenmädchen eingetreten.
Am 18. Dezember dem Küchenmädchen aufgesagt.
Am 27. Dezember das neue Stubenmädchen eingetreten.

AUS DER NEUEREN BEETHOVENLITERATUR

VON DR. MAX UNGER

I.

Es fügt sich sehr glücklich und natürlich, daß das Buch „*Der junge Beethoven*" (Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig), das erste moderne Werk über die Jugend des Tondichters, auch in dessen Geburtsstadt

*) „Wiegler Beethoven: Briefe, Gespräche, Erinnerungen." (Propyläenverlag.)

entstanden ist. Um es gleich im voraus festzustellen: *Ludwig Schiedermair*, der Vertreter der Musikwissenschaft an der Rhein. Friedrich-Wilhelms-Universität, hat damit das beste Beethovenbuch der letzten Jahre geschaffen. Es war nun ja schon längst Zeit, daß das Wissen um die Frühzeit des Tondichters einmal auf neue Grundlagen gestellt wurde, denn so dankbar wir Thayer auch für den ersten Band seiner umfassenden Beethovenbiographie noch heute sein müssen: das letzte Verständnis für die Jugendzeit Beethovens, die für dessen gesamte Weltanschauung von dankbarer Bedeutung wurde, konnte ein Amerikaner beim besten Willen nicht aufbringen, anderseits war es endlich auch notwendig, die in Bonn entstandenen Werke, die Thayer — wie überhaupt das gesamte Schaffen des Meisters — nur ganz nebenbei mit erledigt hat, einmal im Zusammenhang zeitgeschichtlich zu untersuchen. Schiedermair hat diese Leistung mit eindringendem Kunstverstande vollbracht, überdies das biographische Quellenmaterial von neuem sorgfältig gesichtet und allerhand neue Bausteine zu den alten gefügt. Das Buch, dem eine ganze Reihe schöner, z. T. seltener Bilder, sowie zwei bisher unbekannte Jugendwerke Beethovens — ein „Punschlied" und der erhaltene Teil eines Violinkonzertes — beigegeben sind, sei mit dieser leider notwendigerweise viel zu knappen Anzeige ernsten Musikern und Musikfreunden nachdrücklich empfohlen; denn auch diesen ist es dank der schlichten und doch gepflegten Darstellung des Verfassers nicht schwer zugänglich.

Einem anderen rheinischen Musikschriftsteller verdanken wir eine weitere wertvolle Arbeit: der Kölner *Paul Mies* ist in seinem Buche „*Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*" (Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig) an Hand der (in der Hauptsache schon von G. Nottebohm veröffentlichten) Skizzenbücher des Tondichters der *Art* seines Schaffens nachgegangen, hat in den einzelnen Kapiteln untersucht, wie Beethoven die melodische *Linie* an sich, dann die Melodie*form* bis zur Vollendung ausgestaltet, wie er seine Werke im kleinen und großen einheitlich zusammenschließt, und hat gewisse Konstanten in der Entwicklung aufgezeigt, um endlich genauer auf die Arbeitsweise des Meisters und auf bestimmte Ausdrucksstilformen einzugehen. Worin die verschiedenen Eigentümlichkeiten bestehen, die sich an der Art des melodischen Schaffens des Tondichters nachweisen lassen, muß bei Mies selbst nachgelesen werden. Völlig zu Ende geführt sind damit die Untersuchungen über den Schaffensprozeß Beethovens von der Skizze bis zur Endform der Werke noch nicht (der Verfasser betont das S. 165 f. auch selbst), aber ein äußerst gescheiter Anfang ist dazu gemacht. Es kann auf der neuen, sicheren Grundlage nun weiter gebaut werden. In diesem Zusammenhange sei auf den anastatischen Neudruck der beiden Hefte über „*zwei Skizzenbücher Beethovens aus den Jahren 1801 bis 1803*" hingewiesen, die Gustav Nottebohm zuerst 1865 und 1880 bei Breitkopf & Härtel hatte erscheinen lassen und die nun der gleiche Verlag mit einem Vorwort von Paul Mies in *einem* Bande herausbringt. Es ist Beethovenkennern zwar bekannt genug, aber es muß für weitere Kreise immer wieder betont werden, welche hohen Verdienste sich Nottebohm um die Beethovenforschung erworben hat, indem er die Skizzen Beethovens der Öffentlichkeit zugänglich machte. Die beiden bei Breitkopf & Härtel erschienenen Hefte sind als wichtige Ergänzungen zu des gleichen Ver-

fassers „Beethoveniana" (1872) und „Zweite Beethoveniana" (1887) aufzufassen.

Mit einem Buche über „*Beethovens Klaviermusik*" von *Illo Peters* (Verlag von Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde) betreten wir ganz das Gebiet voraussetzungslosen volkstümlichsten Musikschriftstellertums. Es stellt den ersten Versuch eines Überblickes über das *gesamte* pianistische Schaffen des Meisters einschließlich der mit Klavier ausgestatteten Kammermusik dar. Neben Erläuterungen über Form und Inhalt der Werke ist meist auch das Nötigste über die Entstehung mitgeteilt. Die ästhetischen Betrachtungen sind nirgends tief und leider fast durchwegs in der bekannten allgemein poetisierenden Art gehalten. Auf verschiedene fehlerhafte Angaben in Daten und biographischen Dingen wollen wir uns hier lieber gar nicht erst einlassen.

Hier muß ich noch zwei Werke erwähnen, es sind ebenfalls ganz volkstümlich gehaltene Brief- und Erinnerungsbücher über Beethoven. Weder *Richard Elchinger*, der „*Beethovens Briefe*" ausgewählt und eingeleitet in G. Hirths Verlag in München herausgegeben hat, noch *Paul Wiegler* in seinem Büchlein „*Beethoven*, Briefe, Gespräche, Erinnerungen" (auch in Auswahl im Propyläen-Verlag in Berlin) hat das neuere Beethoven-Schrifttum genügend verwertet. Bei Elchinger z. B. steht noch eine ganze Reihe von Briefen des Meisters an Freund Gleichenstein, die als 1810 (z. T. höchstens 1809) geschrieben nachgewiesen sind, unter den Jahren 1807 und 1808; das bekannte Schreiben an Therese Malfatti gehört nicht in den Sommer, sondern schon ins Frühjahr 1810 (wahrscheinlich Ende April); der Brief an die „Unsterbliche Geliebte" nicht ins Jahr 1811 sondern 1812; ein Brief an Karl Holz (S. 180) ist als „an den Copisten" gerichtet bezeichnet und beginnt ganz falsch. Und was dergl. Nachlässigkeiten mehr sind.

Auch Wiegler fügt die Briefe an Therese Malfatti und an die „Unsterbliche Geliebte" an falschen Stellen ein und bietet neben zwei Briefen Bettina Brentanos, deren erster freilich ein eigenes Erzeugnis der Empfängerin ist, auch das holprige Sonett dar, das Beethoven für sie zur Hochzeit geschrieben haben soll, das sie aber gewiß auch selbst erfunden hat. Von einigen anderen Dingen von geringerem Gewichte abgesehen, darf man dieses Büchlein aber im ganzen gelten lassen: Es gibt für Leser, die der Lebensgeschichte des Meisters noch fernstehen, mit Einbeziehung zeitgenössischer Berichte u. a eine kurz umrissene Zeichnung des Meisters und ist vom Verlage hübsch und handlich herausgebracht worden. Dies trifft aber auch auf Elchingers Briefbuch zu, das zudem mit einer Reihe Bilder Beethovens und anderer geschmückt ist, wovon einzelne recht seltene Stücke sind.

II.

Die Verleger haben sich auf die heurige Beethovenfeier viel emsiger vorbereitet als vor wenigen Jahren auf den 150. Geburtstag. Seine am weitesten geschichtete Leistung hat nun der Senior der Beethovenforschung, *Theodor Frimmel*, im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig herausgebracht: sein zweibändiges „*Beethoven-Handbuch*" will Auskunft gewähren über die Personen und Städte, die mit dem Tondichter in Beziehung getreten sind, über seine Lebens- und Schaffensweise, Wohnungen, Werke — kurz: über alle Ausstrahlungen und Lebenskreise des Meisters.

Die Anlage ist die eines alphabetischen Nachschlagewerkes. Es ist zwar noch nicht vollständig einwandfrei, aber für mich bedeutet es schon heute *ein unentbehrliches Handwerkszeug*, ein Werk von bleibendem Wert. Nun von einigen in sich abgeschlossenen neuen Darstellungen des Lebens und der Werke des Tondichters. Einen sorgfältig und sachlich geschriebenen, auch mit allerhand Bildern, Handschriftennachbildungen sowie nützlichen Statistiken usw. ausgestatteten „*Beethoven*" hat *Alfred Orel* im Ost. Bundesverlag in Wien veröffentlicht.

Einen „*Beethoven*", der den knappen Darstellungen von Reclams Universalbibliothek nur äußerlich entspricht, innerlich aber wesentlich mehr als der Durchschnitt von deren Musikerbiographien bietet, legt *Max Steinitzer* vor: ein glänzend geschriebenes, nirgends graue Theorie spinnendes, musikalisch natürlich empfindendes und kenntnisreiches Büchlein.

Seit 1920 schon in dritter Auflage (9—10 Tausend) bei Georg Bondi in Berlin ist *Gustav Ernests* „*Beethoven*, Persönlichkeit, Leben und Schaffen" erschienen. Der Verfasser hat im Beethovenschrifttum gut Umschau gehalten. Über die Werke des Meisters spricht er so erschöpfend, daß seine Ausführungen dem Musikfreunde die bekannten „Führer" zu ersetzen vermögen. Das Werk ist ein „Volksbuch" im besten Sinne. (In einer Besprechung der ersten Auflage legte ich die auffälligsten Druckfehler in den Namen fest; sie wurden in der neuen Auflage verbessert, aber es ist dem Verfasser doch sehr anzuraten, sein Werk daraufhin weiter genau durchzusehen.)

Auch noch zur biographischen Darstellung ist zu zählen *Karl Kobalds* „*Beethoven*, seine Beziehungen zu Wiens Kunst und Kultur, Gesellschaft und Landschaft" (Amalthea-Verlag in Wien). Die Einstellung auf Wien und dessen vielseitige Kulturausstrahlungen geben dem mit einer Fülle z. T. fast unbekannter Bilder dargebotenen Buche sein besonderes Gesicht, und der Leser findet hier viel, was alle anderen Lebensbeschreibungen am Wege liegen lassen mußten. Einige Versehen habe ich anderwärts vermerkt.

Besonders für Schulen ist der Sonderdruck „*L. v. Beethoven*" aus dem 1. Bande von Fritz Volbachs Handbuch der Musikwissenschaften berechnet. Er enthält das Wissensnötigste und ist in der Aschendorffschen Verlagbuchhandlung zu Münster i. W. erschienen, wo einst Anton Schindler seine Biographie veröffentlicht hat. Diese soll übrigens ebenda (auch von Fr. Volbach betreut), demnächst in neuer Auflage herauskommen. Eins der wertvollsten Bücher und zweifellos das schönste unter diesen neueren Beethovenwerken sind „*Beethoven Letters in Amerika*", die 35 Stücke, darunter 8 unbekannte, enthalten und soeben von der Beethoven-Association in New York in Nachbildungen, mit Übertragungen und kenntnisreichen Erläuterungen von *O. G. Sonneck* veröffentlicht werden. Ein auch von anderen Ländern nachahmenswertes Unternehmen.

Der gleiche Verfasser macht in seinem Buche „*The Riddle of the Immortal Beloved*" (Verlag von G. Schirmer, New York) den berühmten Liebesbrief des Meisters zum Gegenstand eingehender Untersuchungen, indem er vor allem die darüber erschienenen wichtigsten Schriften und Aufsätze gegeneinander hält: Die Arbeit eines klaren kritischen Kopfes.

Noch einige Hinweise auf die letzte Beethoven-Belletristik, so weit sie schon greifbar war: im engen Anschlusse an die geschichtliche Überlieferung und mit regsamer Phantasie läßt *Grete Massé* in ihrem Roman „*Sonate pathétique*" (Köhler & Amelang, Leipzig) das treffende Charakterbild des alternden Meisters bis zu seinem Tode erstehen. Ein geschichtlich getreues Bild bietet auch *J. A. Lux* in seinem neuen Buche „*Beethovens unsterbliche Geliebte*"; wenn er unter den neun Frauen, die dem Tondichter gewissermaßen neun Musen gewesen sein sollen, auch noch Therese Brunsvik als Geliebte mit aufführt, so ist das nach La Maras letzten Forschungen zwar nicht mehr geschichtliche Tatsache, fällt aber in einem Romane nicht ins Gewicht. Das Buch ist fesselnd geschrieben und wie alle in der Reihe dieser Romane berühmter Männer und Frauen mit vielen zeitgenössischen Bildern geschmückt.

Zum Schluß ein Hinweis auf eine neue musikalische Ausgabe: Die Universal-Edition in Wien hat „*Die Ruinen von Athen*", Kotzebues Gelegenheitsstück, das für die Bühne wohl für immer verloren ist, mit Beethovens Musik und verbindendem Text von *J. Urzidil* für den Konzertgebrauch zugänglich gemacht. Der Schauplatz der letzten Hälfte wurde in „ein zauberisches Thule" verlegt.

WEITERE BEETHOVEN-BÜCHER

FELIX ADLER: LUDWIG VAN BEETHOVEN, zum 100. Todestag. Herausgeber: *Direktion des Deutschen Landestheaters in Prag.*

Enthält eine Sammlung von Beethovenaufsätzen Prager Musikschriftsteller. Felix *Adler:* Beethoven der Deutsche. — Erich *Steinhard:* Beethoven und Prag. — Dr. Ernst *Rychnovsky:* Beethoven im Wandel der Zeit. — Leo *Schleissner:* Beethovens Geschenk an Goethe („Egmont").

BEETHOVENS BRIEFE. Ausgewählt von *Curt Sachs.* 5. A. *Jul. Bard, Berlin.*

Eine ausgezeichnete, mit Illustrationen verschönte Auswahl nach Berliner Originalen, sowie nach Kalischer und Schmidt.

STEPHAN LEY: BEETHOVENS LEBEN IN AUTHENTISCHEN BILDERN UND TEXTEN. *Br. Cassirer, Berlin.*

Eine Beethovenbibel. Ikonographisch wohl zum Wertvollsten gehörend, was die moderne B.-Literatur besitzt. Neben den mit wissenschaftlicher Gründlichkeit ausgewählten und prachtvoll wiedergegebenen Bildern steht der *zeitgenössische* Text (Schindler, Wegeler, Breuning), also Briefe, Mitteilungen und Berichte von Personen, die zu Beethovens engstem Freundeskreis gehörten. Das Ganze wirkt stimmungsvoll, reliquienhaft.

ADOLF SANDBERGER: NEUES BEETHOVEN-JAHRBUCH. Zwei Bände. *B. Filser-Verlag, Augsburg.*

Eine Fortsetzung der Frimmelschen Jahrbücher. Ein Werk, das von erstklassigen Mitarbeitern weitergeführt wird und alle Zonen der Beethovenwissenschaft streift. Z. B.: „*Aus Briefen Joh. van Beethovens*" (Rietsch), „*Beethoven als Gasthausbesucher*" (Frimmel), „*Zur Dramaturgie des Fidelio*" (Waltershausen), „*Die Lieder Beethovens*" (Bücken), und andere Arbeiten von Lach, Schering, Moser, Unger, Haas, Engel etc. In der B.-Literatur S. 213 sub *Chitz* lies: Band 13, 1913 S. 28, (nicht 1915).

ADOLF SANDBERGER: BEETHOVENAUFSÄTZE. (Zweiter Bd. d. Ausgewählten Aufsätze) München. *Drei Masken-Verlag.*

Eine Sammlung von Studien, die aus Universitätsvorlesungen hervorgingen oder in Zeitschriften gedruckt worden waren. Es sind Aufsätze darunter, die als Basis zur heutigen B.-Forschung gewertet werden müssen.

J. G. PROD'HOMME: LA JEUNESSE DE BEETHOVEN. *Paris, Delagrave.*

Behandelt die Jahre 1770 bis 1800 und bringt in der für französische Art charakteristischen Klarheit viel Material zusammen, das allerdings zum größten Teil auch schon von Thayer benützt wurde. Auch über die Prager Aufenthalte erfahren wir nichts Neues.

BEETHOVEN-ALMANACH DER DEUTSCHEN MUSIKBÜCHEREI. HERSG. V. G. BOSSE. *Verlag G. Bosse, Regensburg.*

Die Volkstümlichkeit dieser Almanache ist begründet. Bosse verbindet auch hier historische Lyrik und Epik mit populärwissenschaftlichen Essays der Vergangenheit und Gegenwart, wobei Populärwissenschaft hier heißen soll: *volkstümliche Darstellung auf Grund strengster Forschung.* Die Auswahl der Autoren zeugt vom tiefen Wissen des Herausgebers. Besonders anregend die Aufsätze zur Werkinterpretierung, die vielfach neue Gesichtspunkte bieten. Ausstattung kultiviert wie immer. *E. St.*

OBDUKTIONSBERICHT ÜBER DEN LEICHNAM BEETHOVENS

Die Obduktion Beethovens fand in seiner Wohnung statt in Gegenwart von Prof. Andreas Ignaz Wawruch. Das Protokoll lautet:

„Der Leichnam war, besonders an den Gliedmaßen, sehr abgezehrt und mit schwarzen Petechien übersät, der Unterleib ungemein wassersüchtig aufgetrieben und gespannt.

Der Ohrknorpel zeigte sich groß und unregelmäßig geformt, die kahnförmige Vertiefung, besonders aber die Muschel desselben war sehr geräumig und um die Hälfte tiefer als gewöhnlich; die verschiedenen Ecken und Windungen waren bedeutend erhaben. Der äußere Gehörgang erschien, besonders gegen das verdeckte Trommelfell, mit glänzenden Hautschuppen belegt. Die Eustachische Ohrtrompete war sehr verdickt, ihre Schleimhaut ausgewulstet und gegen den knöchernen Teil etwas verengert. Die ansehnlichen Zellen des großen und mit keinem Einschnitte bezeichneten Warzenfortsatzes waren von einer blutreichen Schleimhaut ausgekleidet. Einen ähnlichen Blutreichtum zeigte auch die sämtliche, von ansehnlichen Gefäßzweigen durchzogene Substanz des Felsenbeines, insbesondere in der Gegend der Schnecke, deren häutiges Spiral leicht gerötet erschien.

Die Antlitznerven waren von bedeutender Dicke; die Hörnerven dagegen zusammengeschrumpft und marklos; die längs denselben verlaufenden Gehörschlagadern waren über eine Rabenfederspule ausgedehnt und knorplicht. Der linke, viel dünnere Hörnerv entsprang mit drei sehr dünnen, graulichen, der rechte mit einem stärkeren, hellweißen Streifen aus der in diesem Umfange viel konsistentiertern und blutreichern Substanz der vierten Gehirnkammer.

Die Windungen des sonst viel weicheren und wasserhältigen Gehirns erschienen normal so tief und (geräumiger) zahlreicher als gewöhnlich. Das Schädelgewölbe zeigte durchgehends große Dichtheit und eine gegen einen halben Zoll betragende Dicke.

Die Brusthöhle zeigte, sowie ihre Eingeweide, die normgemäße Beschaffenheit.

In der Bauchhöhle waren vier Maß graulichbrauner trüber Flüssigkeit verbreitet. Die Leber erschien auf die Hälfte ihres Volumens zusammengeschrumpft, lederartig fest, grünlichblau gefärbt und an ihrer höckerigen Oberfläche, sowie an ihrer Substanz mit bohnengroßen Knoten durchwebt; deren sämtliche Gefäße waren sehr enge, verdickt und blutleer.

Die Gallenblase enthielt eine dunkelbraune Flüssigkeit nebst häufigem, griesähnlichem Bodensatz. Die Milz traf man mehr als nochmals so groß, schwarz gefärbt, und auf gleiche Weise erschien auch die Bauchspeicheldrüse größer und fester; deren Ausführungsgang war von einer Gansfederspule weit. Der Magen war samt den Gedärmen sehr stark von Luft aufgetrieben.

Beide Nieren waren in eine zolldicke, von trüber brauner Flüssigkeit vollgesickerte Zellschichte eingehüllt, ihr Gewebe blaßrot und aufgelockert; jeder einzelne Nierenkelch war mit einem warzenförmigen, einer mitten durchgeschnittenen Erbse gleichen Kalkkonkremente besetzt.

Doctor Joh. Wagner
Assistent beym pathologischen Musäum."

MUSIK IN PARIS

VON ANDRÉ COEUROY

II

Mehr noch als die persönlichen Vorzüge Rietis ins Licht zu rücken, vermag der feurige „Barabou" eine Epoche zu symbolisieren: die der absoluten Reinheit selbst im wilden Strudel der Bewegung und der unbedingten Genauigkeit bei aller Eckigkeit. Und das ist ganz gewiß das, worin Auric Meister geworden ist. Wenn man noch voriges Jahr bei den *Matelots* an seine geistige Abhängigkeit von Chabrier denken konnte — *La Pastorale* enthebt solcher Vergleiche und Kombinationen. Er hat seinen Stil in der Gewalt, er beherrscht seine Kunst, eine Kunst schöpferischen Tempos, die sich direkt an die Intelligenz des Hörers und ganz diskret nur an seine Sinnlichkeit wendet. Das ist eine reine, reibungslose Geschwindigkeit, ebensoweit von italienischer Geschmeidigkeit wie von slawischer Raserei entfernt. Wenn es nottut, weiß sie auch den Zeitpunkt zu finden, um der Phantasie ihren Tribut zu zollen. Man denkt an einen Streckenläufer, der zugleich Dichter ist. Diese Orchestersuite, die es an Einfachheit den *Matelots* zuvortut, muß fest gestützt sein, um nicht unter den Fehlern des Szenariums und der Unsicherheit des choreographischen Teils zusammenzustürzen. Der Librettist kehrt mit langen Schritten zu den albernsten Fabeln Scribes zurück, zu jener Zeit, da die Erzählung das oberste Gesetz des Balletts bildete und es aus seiner natürlichen Wiege, dem Tanze, schleuderte, um es im Feuilleton zu begraben. Ebensoweit wie der Komponist sich in seiner Musik der Kunst des reinen Tanzes nähert, ebensoweit entfernt sich der Textdichter von ihr. Die Diskrepanz ist so groß, daß man die Wahl hat, der abgeschmack-

ten Erzählung zu folgen, oder der Musik zu lauschen. Und die Wahl ist bald getroffen.

Inzwischen machte die Kleine Bühne, gemäß ihrer wundertätigen Mission, den Versuch, ein von den großen Nationalbühnen vernachlässigtes Werk wiederzuerwecken. Im Jahre 1828 wurde in der Opéra Rossinis *Le Comte Ory*, der unmittelbare Vorgänger des *Wilhelm Tell*, zum erstenmale aufgeführt. Das Werk ist reizvoll und leichtblütig, und alle Biographen stimmen darin überein, daß hier die italienische Tradition, ohne sich zu vergessen, unserer Rasse den Vortritt läßt. Es ist die ewige Geschichte der *Mousquetaires au Couvent*, in Versen Scribes (und zugleich eines Scribifax). *Comte d'Ory* wurde in Paris seit mehr als vierzig Jahren nicht gegeben. „Während dieser Zeit des Schlafes (wie der kühne Restaurator des Werkes Xavier de Courville in seiner entschuldigenden Erklärung an das Publikum gelegentlich der Wiederaufführung schrieb), ist die Partitur ziemlich aus der Mode gekommen, viel zu sehr, um einen Stil zu gewinnen und sein Erscheinen in neuem Gewande zu rechtfertigen. Die heiteren Arien haben ihre Frische vollkommen bewahrt, während die zarten Weisen mit den Jahren ein wenig komisch geworden sind. Wenn die große Oper bei uns eine Operetten- oder parodistische Physiognomie annimmt, um so schlimmer, nur wenn sie wieder lebendig ist! Und wenn unsere Sänger oder unsere Musiker einige Schmachtnoten anhängen, möge man ihnen verzeihen und bedenken, daß Rossini Virtuosen zu Gebote standen, die es heute nicht mehr gibt. Es wird ihnen allen vergeben, denn trotz seiner scheinbaren Oberflächlichkeit ist das Werk im vokalen und noch mehr im instrumentalen Teile von so delikater Faktur, daß selbst Berufsorchester nicht alle Details leicht zur Geltung brächten. Die Kunst Rossinis ist der Gipfel der Kunstfertigkeit, und sich dieser Kunstfertigkeit verschmitzt anzunehmen, ist gewiß ein gutes Recht der Kleinen Bühne.

Aus dem Französischen von Dr. Viktor Joss.

KURT WEILL: ROYAL PALACE.

Uraufführung in der Berliner Staatsoper.

Man müßte, gerechtigkeitshalber, diesmal von der Aufführung zuerst reden. Denn von ihr ging die sinnfällige Wirkung dieses Abends aus, weniger von der Partitur, gar nicht vom Text. Doch bleiben wir bei der Ordnung! Es ist nicht zu leugnen, daß ein Bedürfnis für eine zeitgemäße Oper besteht, zeitgemäß nicht nur im Sinne einer Musik, die sich der heutigen Mittel bedient, sondern vor allem betreffs des literarischen Vorwurfes. Man will den Menschen von heute zum Gegenstand der Bühne gemacht sehen, und jede Zeit, sofern sie nicht extrem romantisch also wirklichkeitsflüchtig war, wollte das. Schon der große Erfolg der opera buffa im ersten Opernjahrhundert, später der der opéra comique, beruhte zu einem nicht geringen Teil auf dieser Aktualität des Stoffes, die man bald den mythologischen und historischen Tendenzen der Seria vorzog. Aktualität des dramatischen Geschehens wird also eine Möglichkeit sein, der Oper ein zweifellos erlahmtes Interesse wiederzugewinnen. Einen entscheidenden Versuch in dieser Richtung hat kürzlich Krenek mit seinem „Jonny“ gewagt, einen gelungeneren, wie mir scheint, als

Kurt Weill mit seinem „Royal Palace". Bei aller Unentschiedenheit der Frage, ob nicht seine seriöse musikalische Begabung ihn überhaupt auf ein anderes Gebiet als das einer von Revue, Operette, Tanz infizierten Oper verweist, ist es jedenfalls gewiß, daß diesmal die Wahl des Stoffes eine überaus unglückliche war. Dieser Text aus der Feder Iwan Golls ist modern nur in Äußerlichkeiten, hohl da, wo er sich um Gefühle bemüht, und keineswegs witzig, wo er es sein könnte und müßte. Royal Palace, das ist der Name eines Hotels irgendwo im blühenden Süden, auf dessen Terrasse die schöne Lebefrau Dejanira die Konsequez ihres Schicksals zieht. Drei Männer umgeben sie, der Gatte, der Geliebte von gestern, der Verliebte von morgen; sie aus der schalen Müdigkeit ihres Daseins zu retten, zeigen sie ihr in fantastischem Nacheinander die Träume, deren Wirklichkeit sie ihr schenken wollen: Geld und Welt der Mann, den Himmel vergangener Nächte der einst Geliebte, das Reich der Phantasie der Liebende von morgen. Doch Dejanira will nichts von diesen Herrlichkeiten — „Keiner hat mich geläutert, keiner hat mich erkannt, frei bin ich wieder von euch drei." Und sehnsüchtiger Gesang, der über dem abendlichen See ertönt, lockt sie in die Fluten. Man hat das eine „tragische Revue" genannt; nun, so gewiß es eine Art seelischer Revue ist, so sicher ist es gänzlich untragisch. Vor allem aber ist der Autor dem landläufigsten Fehler der Revue verfallen, die Haupthandlung zur Nebensache herabzusetzen, den handelnden Menschen zum Stichwortbringer für die szenischen Verwandlungen zu degradieren. Was einen Musiker von Verantwortungsgefühl wie Weill bewogen hat, dieses nicht einmal routinierte Theaterstück zu komponieren, ist schwer zu sagen. War es die Vielfalt der heterogenen Situationen, so ist zu sagen, daß die Musik dieser nicht überall gerecht wird. Denn dies scheint sich zu ergeben, daß der Musiker Weill von den lyrischen Partien seines Textes viel stärker berührt wird als von der Turbulenz der Filmszene etwa oder der Tänze. In den Stimmen über dem Wasser, vom hochschwebenden Sopransolo überstrahlt, im Finale, das in den Rhythmus eines schön fließenden Tangos eingebaut ist, liegen die höchsten Werte dieser Partitur. Natürlich gibt sich Weill dem Jazz nicht so unbedingt hin wie Krenek; er verwendet ihn in gemäßigter, ja stilisierter Form, schon im Orchester dokumentiert sich diese Zurückhaltung, wo neben verschiedenartigem Schlagzeug nur ein einzelnes Saxophon und Klavier erscheinen. Das ermöglicht in der stilechten Begleitung des Films ducrh Soloklavier parodistische Wirkungen, führt aber nirgends zu jenem tumultuösen Wirbel, den ein solches literarisches Sujet gestattet, zuweilen fordert. Ein Zwischenwerk also, ohne Anspruch auf Endgültigkeit, aber für den Komponisten sicherlich eine Station von Wichtigkeit. Die Oper vermochte in einer virtuosen Aufführung, dank Kleiber, Hörth, Aravantinos, sein gutwilliges Publikum zu interessieren. Wenn der neuartige Eindruck ungewohnter Requisiten wie Film, Flugzeug, Autohupe, seinen Überraschungseffekt eingebüßt hat, wird über den absoluten Wert der Musik zu entscheiden sein. In den einzelnen Rollen gab es weder gesangliche nach darstellerische Lorbeeren zu holen: Delia Reinhardt, Schützendorf, Kern, Jöken versuchten es dennoch. Eröffnet wurde der Abend mit einer Kantate ebenfalls von Kurt Weill; sie betitelt sich der „Neue Orpheus" und persifliert, wiederum von Goll gedichtet, die Schicksale des Musikanten Orpheus im Sinne

unserer Zeit. Wie dieser schließlich im Wartesaal sich erschießt, weil Euridike, mit zerschlissenem Regenschirm, sich von ihm abgewandt hat — das ist von skurriler Lustigkeit, Aber umso deutlicher wird hier die Distanz Weills zu solchen Stoffen; in seiner freilich geistreichen Partitur vermißt man jene aggressive Impertinenz, die einer Idee wie dieser adäquat wäre. Zum harmonischen Ausklang gab man „Don Pedro's Puppensplel" von Falla. Die Reize dieser kultivierten Musik verflüchtigten sich im großen Raum bis zur Wirkungslosigkeit, so daß sie selbst durch Scheidls komischen Don Quichote nicht zu retten waren.

Hanns Gutman.

HINDEMITHS „CARDILLAC"

Deutsches Theater in Prag

Ein Musiker, den vor allem ein mitreißendes, überschwengliches, ja stürmisches Temperament kennzeichnet, pflegt nicht für das Undramatische zu schwärmen. Und doch, bei Hindemith scheint dies zu sein. Nicht etwa, daß der Text zu seiner Oper ein Fehlen einer dramatischen Anlage oder eine Ausschaltung hochdramatischer Momente aufwiese — im Gegenteil — Verismo schärfster Prägung ist der allererste Eindruck, den man empfängt. Aber Hindemith, der Kammermusiker, der absolute Musiker par excellence — sucht in der Verwirklichung einer theoretischen Annahme seine Instrumentalmusik auf das Drama zu verpflanzen, d. h. er musiziert im epischen Stil *neben* dem Drama einher. Stellt also gewiß etwas Musikalisch-Antitheatralisches auf das Schauspieltheater, eine Kantate vielleicht, die von einer Reihe von Orchester-Konzerten durchkreuzt wird. Die Definition der Gattung ist schließlich nebensächlich. Sicher ist, daß Ferdinand Lion, nach E. T. A. Hoffmanns „Fräulein von Scuderi": die Geschichte vom blutrünstigen Goldschmied, der alle Käufer seiner von ihm geliebten Schmuckstücke ermordet, um wieder in den Besitz der Kleinodien zu gelangen und der endlich vom Volk erschlagen wird, handfest und in typischen Formen modelliert. Einst meinte man bekanntlich, daß eine musikdramatische Steigerung nach Straußens „Elektra" undenkbar sei, und sie kam doch („Erwartung" „Wozzeck"). Hindemith schlägt nun eine entgegengesetzte Richtung ein, indem er nicht mehr das Schauspiel in der Musik sich spiegeln läßt; die Musik des „Cardillac" dämpft und unterdrückt vielmehr das Drama „Cardillac", und das Drama wird weiter sordiniert — durch eine in der Schreckensszene einsetzende Pantomime, die musiklos endet. „Cardillac" ist ein Rückschlag gegen die frühere hyperdramatische Opernmusik. Das Musizieren im oft steifen Gewande einer Figuralmusik verblüfft zuerst. Allmählich gewöhnt man sich an das Gefühl, achtzehn geschlossene Nummern vor sich zu sehen. Die Gebilde haben bei näherer Analyse tatsächlich Symmetrieform, stellen also ein heute wieder neues Formprinzip: der Assymetrie Strawinskys oder dem motorischen Keimen eines Schönbergschen Schemas entgegen. Das „Lied der Dame," die „Arie des Kavaliers" und das „Arioso" des Cardillac sind sogar dreiteilig und haben in der Mitte einen kontrastierenden Satz. Die oratorienhaften Chöre scheinen mit der Petyrekschen Litanei-Weise artverwandt zu sein; die Wechselgesänge Cardillacs mit dem Chor haben

22 Variationen; eine Arie mit konzertierenden Instrumenten und eine Flötensonate während der Ermordung charakterisieren den Stil am schlagendsten. Die *rhythmische* Kraft der Thematik, die *großrhythmische* Formung durch Tempo und Dynamik, die Instrumentation, in der die solistische Besetzung herrscht und in der Saxophon, Oboe und Klavierklang stark bemerkbar werden, sind echter Hindemith. *Zemlinsky* hat mit bewundernswertem Können das Stück herausgebracht, *Laber* mit großem Wurf eine gut gegliederte und im Detail inspirierte Szene geschaffen. Adolf *Fuchs* als „Cardillac", Frau *Jicha* und Frl. Karst, Macha, Fellner, Reiter, Czubok boten vor allem stimmlich Außerordentliches. Chor und Orchester haben virtuose Aufgaben mit Bravour gelöst.

Erich Steinhard.

NEUE PANTOMIMEN IN PRAG.

Auf der Bühne des tschechischen Nationaltheaters spielten zwei phantastische Pantomimen, die beide märchenhafte Stoffe zur Schau stellten. Die eine führt zwar den Titel „Oper" — es ist *Ravels „Kind und Zauberei"*, die andere wird „Ballett" genannt und ist eine regelrechte Revue — *Martinus: „Wer ist der mächtigste auf der Welt?"* Ravels pantomimische Oper hat ein Kinderstück zur Grundlage. Ein ungezogenes Kind, das nicht lernen will und alles quält und alles zerschlägt, was ihm in den Weg kommt, wird auf seltsame Weise bestraft. Die Tiere vergelten Gleiches mit Gleichem, und die zerbrochenen Sachen rächen sich: die Sessel laufen ihm davon, die Prinzessin im zerrissenen Bilderbuch beginnt sich schrecklich zu bewegen, die Hirtin aus dem zerfetzten Gobelin steigt drohend herab, die zerschlagenen Töpfe erheben sich gegen ihn, das Feuer zischt gegen ihn auf, die Ziffern, die er nicht lernen wollte, bedrängen ihn, aber auch die Tiere des Waldes, in den das Kind bebend flüchtet, dräuen von allen Seiten, bis die Liebe — der Angstruf „Mütterchen" — den ganzen Spuk vertreibt. Ein nettes Kindermärchen, voll feiner psychologischer Züge. Aber nur ein Kindermärchen. (Text von G. Colette.) — Die Musik ist ravelischer denn je. Ein Artismus, den ihm heute niemand nachmachen kann, der den Klang überspitzt und mit einem Raffinement sondergleichen kultiviert erscheinen läßt, ein Orchester mit diffizilster Instrumentierung, weiche Klänge von überirdischer Transparenz und Feinheit hervorzuzaubern vermag. Klangfarbenkombination und Form ist alles. Melodik und Rhythmik flach wie immer und zur Formelhaftigkeit erstarrt. Die Worte „bizarr" und „delikat" umschreiben aufs genaueste die musikalische Potenz dieses Ziseleurs im Bereiche der Musik. Auch Polytonalität und Harmonik sind nur im Brennspiegel des *Klanges* eingefangen. Die Aufführung unter Kapellmeister *Brzobohatý* war effektvoll, die Regie Ferdinand *Pujmans* von erlesenem Geschmack.

Ein sehr hübsches Spiel regte *Martinů* zu seiner Revue-Pantomime an. Eine Verlobung in einer Mäusefamilie, die, trotzdem der Mäusepapa seine Tochter nur dem Mächtigsten der Erde zu geben geneigt ist, sehr freundlich endet. Er hält die glühende Sonne dafür, aber die Wolken verdecken die Sonne, die Wolken vertreibt wieder der Wind, der Wind prallt an der Mauer ab — die Mäuse allein unterwühlen die Mauer und sie stürzt ein: also gewann der Mäuseprinz den Sieg über den Sonnenprinzen. Martinu ist ein äußerst lebendiger Musiker, der als Schüler

Roussels für impressionible Färbungen besondere Vorliebe hat, er ist aber auch amüsant und besitzt die leichte Hand, Tänze aller Zeiten und Völker: Menuett, Polka, Walzer, Foxtrott, Charleston blendend, doch nie reißerisch vorbeiwirbeln zu lassen: von Haydn bis R. Strauß und bis zu Strawinsky ersteht in vergnüglicher Abwechslung — eine Modegeschichte der leichten Spielmusik. Wirksam ist die Musik und die Ausstattung von großartigem Glanz, das größte Lob für den Revuestil. Kostüme und Bilder von Franz *Berger*, Choreographie Remislav *Remislavsky*, Dirigent Josef *Winkler*.

Mehr braucht man über diese beiden Stücke nicht zu sagen.

Erich Steinhard.

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST.

An den letzten beiden Abenden trat die Kammermusikklasse der Anstalt in äußerst glücklicher Weise hervor. Es ist gewiß einem besonders günstigen Zufall zu danken, daß sich gegenwärtig an der Anstalt vier Schüler finden, die nicht nur in ihrem Bildungsgange, sondern auch in ihren musikalischen Anlagen die Zusammengehörigkeit für das Kammermusikspiel gewonnen haben. Wärmer ist es zu begrüßen, daß die Akademie an *Maurits Frank* einen Künstler besitzt, der, selbst ein ausgezeichneter Kammermusiker, die Gabe hat, als Pädagoge seine Schüler in die Mysterien der Kammermusik einzuführen. Die Früchte der Lehrtätigkeit Franks sind an seinen Schülern von einem zum anderenmale immer deutlicher erkennbar. Das aus den Schülern Karl Kallivoda, John William Ask (einem Schweden), Wilhelm Dvořak und Franz Schaffranke bestehende Streichquartett spielte an dem ersten Abend Beethovens op. 59 Nr. 3 und das Klarinettenquintett von Brahms, bei dem sich Walter Fürst als vorzüglicher Klarinettist zu den Streichern gesellte. Eine Spezialität und Rarität bedeutete Beethovens Duo für Viola und Cello, das, von Dvořak und Schaffranke mit Lust gebracht, reiche Anregung bot.

Der zweite Abend war als Beethovenfeier gedacht und führte demgemäß ausschließlich ein Beethovenprogramm. Auch hier bekundete das Streichquartett der Anstalt in der Wiedergabe von op. 95 einen Ernst und eine Reife, die seine Leistungen weit über das Niveau der Schule erhoben. Im Vereine mit dem Bratschisten Friedrich Albert spielten die Genannten noch op. 29, (das C-Dur Streichquintett), dem man öffentlich nur zu selten begegnet und das, in der ersten Schaffensperiode des Genius entstanden, schon deutlich auf die spätere Entwicklung hinweist. Drei schottische Lieder mit Triobegleitung sang die begabte Brömseschülerin Hilde Tausche, wobei ihr schönes Stimmmaterial und ihre trotz einer gewissen Zurückhaltung stark wirksame Vortragsweise zur vollen Geltung kamen. Mit den zwölf Variationen über das Mozartthema (Ein Mädchen oder Weibchen) haben die Pianistin Friederike Schwarz und der Cellist Schaffranke den Hörern einen ergötzlichen Genuß bereitet.

Den Abend leitete Dr. Erich Steinhard mit einer Ansprache ein, in der er, von dem Gedanken ausgehend, ob es überhaupt nötig sei, Beethovenfeiern zu veranstalten, da doch Beethoven unter uns lebt, Beethoven als Träger einer Weltanschauung und des Fortschrittes schildert und des entscheidenden Einflusses gedachte, den das Schaffen des Genius auf die Entwicklung der neuzeitlichen Musik genommen hat.

V. P.

DER NEUE PRAGER THEATERDIREKTOR

R. VOLKNER, der früher Intendant von *Leipzig*, *Frankfurt* und *Karlsruhe* war, wird zum Direktor des *Prager Deutschen Theaters* ernannt werden.

VARIA

PRAGER DELEGATIONEN ZUR WIENER BEETHOVENZENTENARFEIER.

Als offizielle Vertreter staatlicher und künstlerischer Körperschaften reisen zu den am 26. März beginnenden Beethovenfestlichkeiten folgende Herren ab: Minister Dr. M. *Hodža* (f. d. Unterrichtsministerium); Univ. Prof. Dr. H. *Rietsch* (f. d. Gesellschaft d. Wissenschaften), Univ. Prof. Dr. Zd. *Nejedlý* (f. d. tschechische Universität); Akademiedirektor Prof. Romeo *Finke* und Dr. Erich *Steinhard* (f. d. deutsche Akademie für Musik); Rektor Prof. *Hoffmann* und Dr. Jaroslav *Krupka* (f. d. Staatskonservatorium).

DIE WIENER BEETHOVENFEIER. Zur Beethoven-Feier anläßlich seines 100. Todestages im März 1927, will der Wiener Musik- und Sangesbund eine Tonhalle errichten, die 10.000 Hörer und 4000 Mitwirkende fassen kann. Die österreichische Regierung hat dazu bereits einen Baugrund von 36.000 Quadratmeter zur Verfügung gestellt. Mit der Halle verbunden soll ein Musiker- und Sängerheim errichtet werden.

DIE DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST IN PRAG veranstaltete eine Beethoven-Feier. (Siehe 78).

DAS STAATSKONSERVATORIUM IN PRAG gibt außer einem Festabend zwanzig Beethoven-Konzerte.

BEETHOVEN-PREIS. Anläßlich des hundertsten Todestages Ludwig van Beethovens im Jahre 1927 hat der preußische Staat einen *Beethoven-Preis* geschaffen, der von der Akademie jährlich an hervorragend begabte, strebsame jüngere oder anerkannte ältere Komponisten, die die deutsche Reichsangehörigkeit besitzen, verliehen wird. Der Preis beträgt jährlich 10.000 M.

DAS GEBURTSHAUS BEETHOVENS ALS ARCHIV. Zum 100. Todestag Beethovens am 26. März 1927 wird das Geburtshaus Beethovens in Bonn zu einem Forschungsinstitut für musikwissenschaftliche Arbeit und zu einem „Beethoven-Archiv" ausgebaut. Das Nachbarhaus „Zum Mohren," einst im Besitz der Patin Beethovens, ist erworben worden und soll zur Anlage des Archivs mitverwandt werden. Eine Sammlung der gesamten Beethoven-Literatur und Handschriftenwiedergabe aller Werke ist geplant.

ZUM 75. GEBURTSTAG PROF. OT. ŠEVČIKS fand ein feierliches Konzert statt.

PROF. WILLI SCHWEYDA UND FRANZ LANGER gaben in *Wien* ein Konzert, das starken Erfolg hatte. Es kam u. a. eine *Vitali*-Sonate in Bearbeitung von Prof. *Fidelio Finke* zur Aufführung.

ALT-BÖHMEN ist der Titel eines *reichhaltigen, im April erscheinenden Sonderheftes des „Auftakt."*

Redaktionsschluss am 20. März 1927

Musikalische Leihbibliothek

des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes,

jeden Sonntag von 10—11 im Gebäude der Deutschen Musikakademie, Prag II., Vladislavova. — Jahresbeitrag Kč 20.—, Leihgebühr 10 h pro Band und Woche.

Unterziehen Sie unseren aufliegenden Katalog einer Durchsicht!

ADRESSTAFEL

***Prof. Romeo Finke** Direktor der d. Akademie für Musik u. darst. Kunst Prag VII., Schnellgasse 16.	***Hilde Schauer** Klavierpädagogin **Prag-Weinberge,** Na Smetance 16.	**Ida Mühlstein** Klavierpädagogin **Prag XII., Hooverova 10.**
Gesangs- und Opernschule ***Prof. K. Wallerstein** Prag II., Grube (V jámě) 5. Telephon 8958/VIII.	**Irene Spitzner** Prag II., Stefansgasse 40. Klavier, Gitarre, Violine, Mandoline.	**Mizzi Jenisch** Klavierpädagogin Prag II., Žitná 28.
***Hugo Wolf** Prag I., Joachimsgasse 4. Violine, Klavier, Kammermusik, Method., Musik. Erziehungslehre.	**Helene Ružička** Karolinental, Parkgasse 3. Klavier, Korrepetition.	**Gisa Fröhlich-Kettner** Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition Prag I., Kolkovna 8.
L. Stuchlik-Deutelmoser Musikpädagogin. Smichov, Nábřeží legií 26.	**Therese Goldschmidt-Wallerstein** Konzertpianistin Prag II., Wassergasse 15/III. Telephon 340-II,	Frau **Anna Finke-Spengler** Klavierpädagogin Prag, Pařížská 19.
Eugenie Rosenbaum Klavier, Kammermusik. Prag II., Spálená 7.	**Friedl Stratil** Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz. Prag-Smichow, Zborovská 19.	**Melanie Bauer** Konzert-Violinistin, Unterricht, Violine, Klavier. Prag VII., Na výšinách 18.
Erich Wachtel absolv. Musikakademiker, Zemlinsky- u. Finke-Schüler. Theorie, Kompos. Korrepet. Prag II., Revoluční 24.	***Franz Langer** Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition. Prag VII., Schnellova 19.	***Prof. Else Brömse-Schünemann** Gesang, Konzert, Unterricht. Prag-Dejwitz 39.
***Prof. Fidelio F. Finke** Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen Komposition u. Klavierspiel Prag, Pařížská 19.	Staatl. subv. **Musikschule Petschau** Direktor Franz Rattai.	***A. Nowakowski** Organist im Stift Emaus, Prag II.-320.-Orgel, Konzert, Unterricht im Klavierspiel, Harmonielehre, Kontrapunkt.
Erwin Schulhoff Konzertpianist, Klavier, Komposition, Instrumentation Prag II., Ve Smečkách 24.	**Johannes Reichert** Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme. Pianist, Konzert, Unterricht.	**Frau Jesza Bondy-Lekner** **Prag VII., Heřmanova 1256** Gesang, Konzert, Unterricht.
***Dr. phil. Erich Steinhard** Musikgeschichte Musikaesthetik. Prag VII., Malířská 386	**Alma Swoboda** Gesang, Konzert, Unterricht, Prag VII., Letohradská 1212.	**Elly Czastka** Klavierpädagogin Smichov, Dvořákova 1274.
Dr. phil. Theodor Veidl Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch., Klavier. Prag VII., Letohradska 38.	Staatl. subv. **Musikschule Pressnitz** Direktor Jovita Richter.	**Else Pirchan geb. Stradal** Gesangspädagogin Prag I., Kaprová 6/III.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Die mit * Bezeichneten gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an.

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VII. JAHRGANG 1927 HEFT 4

ZUR MUSIKGESCHICHTE BÖHMENS

EINIGE STRÖMUNGEN

VON Dr. ERICH STEINHARD

I.

Böhmen und das angrenzende Mähren zeigen seit jeher ein starkes und charakteristisch bewegtes musikalisches Bild. Seine Lage und die kulturhistorischen Begebenheiten Europas brachten es mit sich, daß das Land von musikkulturellen Ereignissen germanischer und romanischer Völker eindringlicher berührt wurde, als andere Gebiete. Anderseits hat Böhmen frühzeitig seinen eigenen scharf profilierten Ausdruck durch musikalische Strömungen gewonnen, die von hier aus einigemale das europäische Musikleben beeinflußten, ein Umstand, der von der Musikgeschichtsschreibung bisher wenig gewürdigt wurde.

So ist die hussitische Reformation mit ihrer sozial-religiösen Massenbewegung eine der Grundlagen für den erst hundert Jahre später einsetzenden musikalischen Protestantismus in Deutschland und nicht ohne Weiterwirkung auf die während der Gegenreformation sich erholende katholische Kirchenmusik. Schon das Prinzip des demokratischen Gemeindegesanges hat im Hussitentum seine beträchtlichen Wurzeln. Das Jistebnitzer, Königgrätzer und Leitmeritzer Kanzional bekommen Bedeutung, und aus dem Böhmischen Brüdergesangbuch geht eine Reihe von Liedern in das lutherische Gesangbuch über.

Im 14. Jahrhundert wird der Prager Königshof für das Musikleben des Landes interessant. Am Hofe Wenzel II. lebt der Minnesänger *Heinrich von Meißen* („*Frauenlob*"), der das hussitische Liedschaffen streift. Der größte europäische Tonsetzer des gleichen Jahrhunderts, der revolutionäre Meister der ars nova, *Guillaume de Machaut* ist viele Jahre Sekretär des Königs Johann von Böhmen, an dessen Hof auch der Minnesänger *Heinrich von Mügeln* durch zwanzig Jahre wirkt. Von einheimischen Tonsetzern ist u. a. der tschechische Mag. *Zavíše* zu nennen, der durch seine naturalistische Schreibweise auffällt, und *Mülich von Prag*. Unter Karl IV. wird Prag deutsche Kaiserstadt, und es ist bezeichnend, daß jetzt vor allem italienisch und französich gerichtete Kunstströmungen (Marienkult) sich geltend machen und die slawische Liturgie im Kloster Emaus eingeführt wird.

Zweihundert Jahre später wird Böhmen wieder Brennpunkt eines außergewöhnlichen glanzvollen Musiktreibens. Prag muß Ende des 16. Jahrhunderts durch die am Hofe Rudolf II. wirkende Hofkapelle als musikalischer Mittelpunkt Europas angesehen werden. Hans Leo *Haßler*, einer der glänzendsten Köpfe der venezianisch-deutschen Musik des sechzehnten Jahrhunderts, der väterlicherseits aus Joachimstal in Böhmen stammte, lebte längere Zeit neben den spätniederländischen Tonsetzern Jacob *Regnard*, Philip *de Monte*, Jacob *Gallus* (Krain) und Karl *Luyton* (auch Organist) am Hof in Prag; von bodenständigen Musikern, die den

polyphonen Stil der Zeit pflegten, verdienen G. *Rychnovský*, J. *Turnovský* und *Harant von Polschitz* besondere Erwähnung. Begreiflich, daß in diesem Lande durch die Wirren des Dreißigjährigen Krieges der neuaufkommende und für Oper und Oratorium grundlegende monodische Stil für diese Formen erst hundert Jahre später sich auswirken konnte, trotzdem Andreas *Hammerschmidt* aus Brüx, einer der musikalischen Vorfahren Seb. *Bachs*, im nahen Sachsen schon damals monodische Schreibweise pflegte.

II.

Zum erstenmale nach drei Jahrhunderten, aber unvergleichlich folgenschwerer, scheint in der Musik Böhmens der Zusammenstoß zweier Kulturen zu wirken: der pompösen *altklassischen* (hochbarocken) mit der *vorklassischen* (galanten) — die durch ihre kontrastreiche, dramatische aber auch impressionistische Instrumentalmusik die klassische Musikepoche einleitet und für diesen neuen Stil bahnbrechend wird. Wenn wir auch heute wissen, daß die ungeschickterweise „*Mannheimer*" (pfalzbayerische) Schule benannte Gruppe von Musikern, deren Häupter eben *in Böhmen und in den zu Böhmen gehörenden Gebieten* zu Hause waren — *Stamitz, Filtz, Richter, Schobert* —, deren empfindsam-schwärmerische bodenständige Rokokokunst die direkte Brücke zu Haydn, Mozart, Beethoven bildet, einem ähnlichen Ziele zustrebende Zeitgenossen in Österreich und Norddeutschland hatte (das Zeitgefühl bleibt selten regional begrenzt) — so glauben wir aus verschiedenen Gründen die immer wieder kritisierte Ansicht der Stoßkraft dieser vielleicht „*Böhmische Stilreform*" zu benennenden großartigen Stilwende doch wieder stützen zu müssen. Wer die Volksmusik in Böhmen kennt, die seit jeher instrumental war, bei der vor allem die Geiger eine große Rolle spielen, wird beim Vergleich dieser Musik mit der norddeutschen oder Wiener Instrumentalmusik dieser Zeit — den Musikern aus Böhmen die größere *Urwüchsigkeit* und *dramatische* Lebendigkeit bei höherem *Niveau* zugestehen müssen. Ist in Wien und Berlin die neue Instrumentalmusik aus der gleichen Quelle des italienischen Buffostils hervorgewachsen — so war sie, wie es scheint, bei den Böhmen (der Begriff Böhme im Sinne des 18. Jahrhunderts) *insbesondere* durch eine Idealisierung und Transplantierung bodenständiger, naturhaft-behaglicher, volkstümlicher Musik auf die Kunstmusik entstanden. Bei gleichen Aufbau-Tendenzen, die durch das Zeitgefühl bestimmt werden — ein Materialunterschied, der bei einem geringern Hang zum Sentimentalen größere Grazie und stärkere Dramatik aufzeigt. Weiter: Das Überlieferungsfeindliche, der *Mut zur Kunstreform* ist hierzulande endemisch. Ich erinnere daran, daß die aus Böhmen stammenden Neuerer *Biber* und *Kuhnau* die Schöpfer der deutschen *Violin- resp. Klaviersonate* sind, ich betone, daß zur „Mannheimer" Zeit, der in seiner Kindheit in Böhmen lebende, in Böhmens Musikschulen und in seiner Volksmusik erzogene Bayer *Gluck* später die operndramatische Reform epochemachend durchführte und der Böhme *Benda* unter großem Aufsehen in Norddeuschland das erste deutsche Melodram schuf. Eine Reihe von Namen: Czernohorsky, Duschek, Gaßmann, Mysliweczek, Reicha und Zelenka, die auch im Ausland nicht nur epigonalen Klang hatten, beschließe diesen Versuch, der altes Material neu zu belichten trachtet, wenn auch Romain Rolland vor Jahren schon den Grundgedanken des zweiten Teiles meiner Ausführungen fragmentarisch in einem Satz angedeutet hat.

BÖHMEN IN DER GESCHICHTE DES DEUTSCHEN KIRCHLIEDES

VON Dr. THEODOR VEIDL, PRAG

Die ältesten deutschen Kirchenlieder waren bekanntlich die sogenannten Leise, die aus einer Erweiterung des Rufes Kyrie eleison hervorgegangen sind, der dann nur den Refrain bildete. Einer der ältesten dieser Leise, von denen wir Kunde haben, wird uns von dem ältesten Chronisten Böhmens, Cosmas, überliefert. Er berichtet, daß beim Einzug des ersten Bischofs von Prag, des Sachsen Thietmar, 867, der Klerus das Te Deum sang, das Volk mit dem Rufe krlessu (kyrie eleyson) antwortete. Der Herzog und die Großen aber stimmten das Lied an: „Christe keinado, kyrie eleison und die hallicgen alle helfuent unse, kyrie eleyson". Daß der tschechische Adel ein deutsches Lied sang, ist nicht so verwunderlich, wenn man bedenkt, daß es noch kaum siebzig Jahre her war, daß sich der Herzog und sein Adelsgefolge hatten in Regensburg taufen lassen. Dort hatten sie jedenfalls diesen Gesang gelernt und an ihre Nachkommen weitergegeben. Dafür spricht auch der dialektische Ausdruck hallicgen, (die Heiligen) wie man ihn heute noch in gewissen Gegenden des Böhmerwaldes hören kann. Auch das Wort keinado verrät bayrischen Ursprung, lautete aber damals schon genade. In Liedern erhalten sich ja altertümliche Wortformen viel länger, und die böhmischen Adeligen hatten es eben noch so gelernt. Das Lied war übrigens in Deutschland sehr verbreitet, wie sich allerdings erst aus späterer Zeit nachweisen läßt.

Über deutsche geistliche Gesänge aus dem Mittelalter haben wir, was Böhmen betrifft, keine Kunde. Wir wissen nur, daß der Erzbischof Johann im Jahre 1366, also zur Zeit Karls IV., ein Verbot erließ, welches namentlich gegen die Teilnahme der Geistlichen an den Gesängen des Volkes gerichtet war. Da das zu einer Zeit war, da das deutsche Kirchenlied gerade in hoher Blüte stand, anderseits auch das Deutschtum in Böhmen zu voller Entwicklung gekommen war, so ist anzunehmen, daß dieses Verbot, das fünf Jahre später und 1412 noch einmal erneuert wurde, auch den Deutschen galt. Dagegen ist uns aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ein schönes Denkmal geistlicher Parodien d. h. Volkslieder, denen ein geistlicher Text unterlegt ist, in einer Handschrift des Stiftes Hohenfurt erhalten. Es ist ein Liederzyklus auf Christi Passion „von ainem großen sünder, darauf auch wol ander sünder mügen merken vnd sich pessern." Daß jene Zeit der Hussitenstürme für die Entwicklung des deutschen Liedes in Böhmen nicht gerade günstig war, liegt auf der Hand.

In die erste Hälfte des folgenden Jahrhunderts fällt ein hochbedeutsames Ereignis: Das Erscheinen des deutschen Liederbuches der Böhmischen Brüder, jener Sekte, die aus dem Hussitismus hervorgegangen, auch in deutschen Gegenden Böhmens Fuß gefaßt hatte, besonders in Landskron. Dort stand an der Spitze der Brüdergemeinde *Michael Weiße*, der aus Schlesien eingewandert war. Er ist der Verfasser dieses Gesangsbuches, dessen Erscheinen im Jahre 1531 eine Tat war (gedruckt in Jungbunzlau). Man muß sich nur vor Augen halten, daß Luthers erstes Gesangsbuch erst 1524 erschienen war. Das erste katholische folgte 1537. Alle Gesangsbücher aber, die damals und auch später erschienen, über-

trifft Weiße durch den Reichtum an Liedern. Das zwei Jahre vorher erschienene protestantische Gesangsbuch von Kluge enthielt 50 Lieder, Weiße dagegen brachte gleich 157. Er war so wie Luther in erster Linie Dichter und hat als solcher nicht nur bei diesem Anerkennung gefunden, sondern auch Herder hat ihm noch hohes Lob gespendet. Was nun die Melodien anlangt, so stammen einige noch aus dem lateinischen Kirchengesang wie z. B. „Christus der uns selig macht," das auch Bach in der Johannespassion verwendet hat, und nur sechzehn sind dem tschechischen Gesangsbuch der Brüder, das bereits 1501 erschienen war, entnommen, andere, und jedenfalls der größte Teil, gehörten dem damaligen geistlichen und weltlichen Volksgesang an, was sich allerdings nur in einzelnen Fällen belegen läßt. Einen Anhaltspunkt hiefür bietet auch eine Stelle in der Vorrede, wo Weiße deutlich sagt, daß ihm bei seiner Arbeit ein altes Cantionale der Böhmischen Brüder deutscher Zunge und das tschechische Gesangsbuch vorgelegen habe. Man darf also wohl annehmen, daß sich in diesem Gesangsbuch so manches noch dem Mittelalter entstammende deutsche Kirchenlied aus Böhmen wie auch weltliche Volksweisen erhalten haben. Es fand weite Verbreitung. Luther selbst entnahm ihm elf Lieder für sein 1545 erschienenes Gesangsbuch, und die späteren Herausgeber sowohl auf katholischer, besonders aber auf protestantischer Seite lebten geradezu davon. Jedenfalls war das Weißesche Gesangsbuch das reichhaltigste von allen, und man darf es mit Fug und Recht als das bedeutendste neben dem Luther'schen hinstellen, umso mehr muß man sich wundern, daß es in verschiedenen Abhandlungen und Darstellungen der Geschichte des Kirchenliedes, wenn überhaupt, dann nur so nebenbei erwähnt wird.

Noch in demselben Jahrhundert (1581) erschien auch auf katholischer Seite ein bedeutsames Liederbuch, das von Christoph *Schweher* — als Humanist nannte er sich Hecyrus — herausgegeben wurde. Er war damals Pfarrer in Kaaden und hatte schon früher seinem Freund Leisentritt, Domdechanten in Bautzen, einige Lieder für dessen 1567 erschienenes Gesangsbuch überlassen. Nun gab er ein eigenes Gesangsbuch heraus, das in Prag gedruckt wurde. Es enthält 52 Lieder, durchaus eigene Dichtungen, aber nur 23 davon mit Melodien, die zum Teil dem Brüdergesangsbuch entnommen sind. Woher die anderen stammen, und es sind vielleicht gerade die schönsten, ist unbekannt.

Fast zur selben Zeit wirkte in der nahen, damals blühenden und ganz protestantischen Bergstadt Joachimstal als Lehrer und Kantor an der Lateinschule der Dichterkomponist *Nikolaus Herrmann*, von dem noch heute Kirchenlieder gesungen werden. Als Schöpfer von protestantischen Kirchenliedern traten auch *Demantius* und *Hammerschmidt* hervor, die beide in Böhmen geboren, aber jenseits der Grenzen ihren Wirkungskreis fanden.

Bemerkenswert ist noch die Tatsache, daß zur Zeit, als das Volkslied schon einen erschreckenden Tiefstand erreicht hatte, dem auch das Kirchenlied unaufhaltsam zustrebte, zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts, in Böhmen ein Lied entstand, das man als Dichtung wie auch als musikalisches Kunstwerk zu den Perlen echter deutscher Volkskunst zählen muß. Es hat die Legende vom heiligen Johann von Nepomuk zum Gegenstand, man könnte es also geradezu als geistliche Ballade bezeichnen. Es beginnt: „Sankt Johann von Nepomuk, eine Zierd der Prager Bruck, der du hast

müssen dein Leben büßen im Moldaufluß." Da die Johannesstatue auf der Prager Bruck im Jahre 1683 errichtet wurde, wird das Lied wohl bald darauf entstanden sein. Jedenfalls war es im 18. Jahrhundert schon bekannt. Heute hört man es fast nicht mehr in den Kirchen, dafür hat ihm der bekannte Lautensänger Kothe die Konzertsäle erobert, und wer sich dafür interessiert, der kann es im „Zupfgeigenhansl" finden, dem bekannten Lautenliederbuch, wo aber die Melodie in einer teilweise anderen und weniger schönen Fassung wiedergegeben ist. In dem umfassenden Werke von Bäumker: „Das katholische deutsche Kirchenlied" sucht man es vergeblich, ebenso wie manches andere schöne Kirchenlied, deren im 18. Jahrhundert noch manche in Böhmen entstanden sind, die auch heute noch im Munde des Volkes fortleben.

Zum Schluß sei eine hübsche musikalische Legende erzählt, die in der Vorrede eines in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Brüx erschienenen Gesangsbuches überliefert ist:

Einstmals herrschte in Böhmen eine große Trockenheit, so daß eine Hungersnot zu befürchten war. Da ordnete der Prager Erzbischof an, in allen Kirchen des Landes sollten an einem bestimmten Tage fortwährend fromme Lieder gesungen werden, um Regen vom Himmel zu erflehen. Als nun der Erzbischof im Prager Dom und mit ihm gleichzeitig alle Christen im Lande dieser frommen Übung auf den Knien oblagen, da stieg auf einmal dunkles Gewölk herauf und ein fruchtbarer Regen ging nieder. Das Land war gerettet.

DAS TABORITENLIED

VON UNIV.-PROF. Dr. ZD. NEJEDLÝ, PRAG

Die tschechische Musik besitzt aus dem Mittelalter einige Erinnerungen, deren Seltenheitswert darin besteht, daß sie heute noch fortleben und wirken, und zwar keineswegs als bloße Erinnerungen, sondern mittelbar als lebendige Kunstprodukte. Die bedeutendste und interessanteste von ihnen ist das Lied „Ktož jsú boží bojovníci" (Die Ihr Kämpfer Gottes seid). Es entstand in der hussitischen Revolution, zur Zeit ihrer höchsten Schwungkraft, als die Taboriten, die Repräsentanten der radikalsten Richtung, Leiter der Revolution waren und den Sieg, den sie vorerst durch die Macht der Idee errungen, durch Waffengewalt festigten. Damals begannen die Heere der „Gottesstreiter", wie die taboritischen Kämpfer sich nannten, das Lied zu singen und sangen es mit so viel Feuer und so viel kriegerischem Erfolg, daß sich damit bei ihren Gegnern, zumal bei den westlichen Völkern, allmählich die Vorstellung von dem siegreichen fanatisierten Taboritenheere verknüpfte. Deutsche und andere Chroniken jener Zeit, die sich mit den Hussitenheeren beschäftigen, bezeichnen das Lied als deren gefährlichste Waffe. Und häufig genügte tatsächlich diese Waffe allein, um das Schicksal einer Schlacht oder des ganzen, langvorbereiteten Feldzuges zu entscheiden, wie das im Jahre 1427 bei Tachau der Fall war, wo die Kreuzfahrer ohne Kampf abzogen, sobald sie nur dieses in ihrer Vorstellung so furchtbare Lied vernahmen. Es handelt sich da also um einen jener wenigen heroischen Gesänge, die die Geschichte kennt. Doch nicht einmal dann, als der Krieg zuende war, geriet das Lied in Vergessenheit: die Gedenk-

männer jener ruhmreichen Zeit sangen es weiter, paßten es textlich den neuen Friedensläuften an und griffen wieder zu der ursprünglichen Fassung, sobald sie abermals ins Feld ziehen mußten. Und so klingt es uns aus den bereits gemischten Heeren des 16. Jahrhunderts, aus den böhmischen, österreichischen, deutschen und ungarischen Ländern bei den Zügen gegen die Türken und anderen Gelegenheiten entgegen. Neue heroische Bedeutung gewinnt das Lied indes im 19. Jahrhundert, da Smetana es als Siegessymbol verwendet. In der „Libussa" krönt er damit die Prophezeiung seiner Heldin und in dem Zyklus „Mein Vaterland" baut er darauf die beiden letzten symphonischen Dichtungen „Tabor" und „Blaník" auf und verleiht ihm so durch brillante Instrumentation und eine mächtige harmonische Unterlage den neuen Glanz einer neuen Kunst. Und Smetana folgen darin andere, wie Dvořák in der Ouverture „Husitská" und Suk in der „Praga". Das Lied ist demnach eine der glanzvollsten Erscheinungen der tschechischen Musik in Vergangenheit und Gegenwart.

„Die Ihr Kämpfer Gottes seid" besitzt indes nicht nur große historische Bedeutung, sondern stellt seinem musikalischen Charakter nach direkt den Typus des tschechischen Tonschaffens jener markanten Epoche dar. Obwohl ein Soldatenlied, ist es doch kein Vulgär-, ja nicht einmal ein Volkslied in unserem heutigen Sinne, sondern — allerdings in der Perspektive des Mittelalters — ein Kunstprodukt, eine veritable Komposition, die die Entwicklungsstufe dieses Zweiges in der damaligen Musik veranschaulicht. Darin unterscheidet es sich wesentlich von anderen Soldatenliedern, die wir kennen, und darin gipfelt auch sein kunstgeschichtlicher Wert. Um diese seine Eigenart zu verstehen, muß man sich die Lebensanschauungen und Moralbegriffe des Milieus, aus dem es hervorgegangen, vergegenwärtigen. Die Hussiten und unter ihnen an erster Stelle die Taboriten waren nämlich leidenschaftliche Gegner aller Eitelkeiten und jedes Luxus, die sie als Äußerungen der Unsittlichkeit betrachteten. Darum verwarfen sie auch jeden Artismus, in der Musik ebenso wie in der bildenden Kunst. Darum vernichteten sie Gemälde, Bildsäulen und ähnliche, nach ihrer Ansicht überflüssige Ausschmückungen, oder eigentlich Verunzierungen des Gotteshauses, und aus dem gleichen Grunde zerstörten sie Orgeln und andere Musikinstrumente, weil sie angeblich nur „unnützem Ohrenkitzel" und dem Sinnengenuß der Hörer, keineswegs aber dem Gottesdienste dienten. Ebenso wie diesen Artismus verwarfen die Taboriten das ausgelassene Volkslied, da auch dieses nur ein Instrument des Teufels sei, der den Menschen, ob nun beim Tanz im Wirtshaus oder im Freien, zu Sünde und Verderben verführe. Deshalb straften sie das Singen solcher Lieder (und die Volkslieder des 14. Jahrhunderts waren gewiß ihrer Mehrzahl nach so geartet) als öffentliche Versündigung und Vergehen gegen die allgemeine Zucht. Aus dem Grunde konnte ihr Lied, selbst das Soldatenlied, weder in der Singweise noch im Rhythmus oder in der Melodieführung an den Gassenhauer gemahnen und konnte auch nicht ein Kunstlied nach der Mode der damaligen „Herrenmusik" sein. So beeinflußte schon die Hussitenmoral den Charakter ihres Liedes. Das gilt aber nicht von diesem Liede allein; die Hussitenbewegung bedurfte des Gesanges, weil er die Massen eint, sie erhebt und ihnen Mut und Vertrauen einflößt. Darum wurde auch unter den Hussiten viel gesungen

und zwar nicht nur beim Gottesdienst, was eine ganze, reiche Liederliteratur zur Folge hatte. Diese Lieder bedeuten aber weder die Kunstproduktion jener Zeit, noch stellen sie ihren Volksliederschatz dar, sondern erweisen sich als ein selbständiger neuer Typus, dessen Charakter man an dem Sange „Die Ihr Kämpfer Gottes seid" recht gut erkennt.

Man denke nur daran, wann dieses Lied entstand: um das Jahr 1420, demnach zu einer Zeit, da in der Weltkunst bereits der neue, einstens florentinische, damals bereits niederländisch-französische Stil, die instrumental-vokale Polyphonie vorzuherrschen beginnt. All das war übrigens dem hussitischen Geiste völlig fremd, ebenso wie jene weltliche, der Glückseligkeit nachjagende Gesellschaft der Renaissance, aus der diese Kunst hervorgegangen. Doch weder der altehrwürdige gregorianische Choral, noch die Manieren der altfranzösischen Vielstimmigkeit konnten diesem Geiste des Hussitismus entsprechen. Umso fester war diese Kunst in jener Richtung verankert, die sich durch das ganze Mittelalter, von den ersten Versuchen der St. Gallener Kunst bis zu den erhabenen und schönen Sequenzen und Tropen späterer Jahrhunderte hinzieht. Das war die Kunst, die einerseits aus dem gregorianischen Choral den ganzen Ernst in sich einsog, anderseits aber dem Geist der neuen Völker, bei denen sie entstand, die größere Unmittelbarkeit und Ausdrucksfähigkeit verdankte, so daß darin dem offiziellen Charakter und der liturgischen Exklusivität des gregorianischen Gesanges die Ungezwungenheit und wahre Frömmigkeit des Volkes gegenüberstanden. Und just solche Eigenschaften waren es, durch die sich diese Kunst auch in das Herz der Hussiten hineinzusingen vermochte. Darum verwarfen die Taboriten zwar den gregorianischen Choral, pflegten aber die Sequenzen und ähnliche Gesänge.

Gerade in Böhmen war die Musik kurz vorher, zu Ende des 14. Jahrhunderts, durch ein neues bedeutsames Stadium gegangen: die weltliche böhmische Kunst-Monodie hat sich nämlich zur Zeit, da im Westen die Kunst der Troubadours und Trouvers und in der nächsten Nachbarschaft der Minnegesang blühte, gar nicht oder nur wenig entfaltet, weil die Minnesänger, häufige Gäste am Hofe der böhmischen Könige und in den Burgen des böhmischen Adels, diese Stätten mit ihren Weisen überfluteten. Hingegen hat sie sich später, als sie überall bereits in Verfall geriet, im Zusammenhang mit der tschechischen nationalen Renaissance, im 14. Jahrhundert, voll entwickelt, so daß es tschechische einstimmige weltliche Gesänge aus dem Ende des 14. Jahrhunderts gibt, die zu den schönsten Blüten der ganzen mittelalterlichen Monodie zählen (ich erinnere nur an den herrlichen Gesang „Otep myrrhy" Myrrhenbund). Das ist aber nicht etwa eine bloße tschechische Ausgabe der Kunst der Trouvers oder des Minnegesanges — im Gegenteil: ihre Grundlage bilden vor allem die Sequenzen und Tropen, die dann noch neue künstlerische und volkstümliche Elemente in sich aufgenommen haben. Und daraus ist später das neue hussitische Lied hervorgewachsen, eine ernste Kunst von hohem Niveau und Volkskunst zugleich, jedes vulgären Charakters bar und doch von echtem Volksgeist erfüllt.

Betrachten wir einmal die Form des Sanges „Die Ihr Kämpfer Gottes seid". Es handelt sich da um ein dreiteiliges Lied, dessen einzelne Teile wieder drei Strophen in der Form *A A B*, zu je 5 Versen und einem Abgesang von 4 Versen bilden, demnach um eine künstlerisch schöne und

d

och klare und übersichtliche Form. Und so ist auch ihr Rhythmus, so ihr melodischer Ductus. Zu jener Zeit war es schwer, eine schwungvollere Melodie zu finden als sie der Teil *B* enthält, der gerade das Signal zum Siege der göttlichen Wahrheit über ihre Feinde bildet. Erklingt diese Melodie im Unisono mit dem mächtigen Worte, so fühlt man noch heute die Kraft, die die Gottesstreiter fortriß und ihren Gegnern Furcht einjagte. Das ist in der Tat ein Kunstwerk und doch fürs Volk, für große Massen bestimmt.

Diese neue Kunst konnte denn auch nicht spurlos verschwinden. Die deutsche Reformation, die ähnliche Ziele wie einst die tschechische verfolgte, fand darin schon ein fertiges Muster für ein neues, ernstes geistliches Kunst- und zugleich Volkslied vor, für den protestantischen Choral, der die Fortsetzung jener hussitischen Kunst ist. Damit aber kommen wir bereits auf ein anderes Gebiet, aus dem Bereiche der tschechischen Musik — auf die Bühne der Weltmusik. Schon diese Erwähnung genügt gewiß, um im hussitischen Liede und vor allem in dem Sange „Die Ihr Kämpfer Gottes seid" einen nicht nur lokal, sondern universal bedeutsamen Typus zu erblicken; denn wir begeben uns, sowie wir diesen Bereich betreten, auf einen Weg, an dessen Ende kein Geringerer steht als — J. S. Bach.

Aus dem Tschechischen von *Dr. Viktor Joss.*

ITALIENISCHE INSTRUMENTALMUSIKER DES 17. JAHRHUNDERTS IN PRAG

VON DOZ. Dr. PAUL NETTL, PRAG

In einem knappen, aber umso übersichtlicheren Essay hat vor kurzem Alfred Einstein die italienische Musik am Prager Kaiserhof vor der Stilwende um sechzehnhundert charakterisiert und gezeigt, welche Förderung das italienische Madrigal und mit ihm die italienische Musik überhaupt hier erfuhr. In diesem Aufsatz wird auch gezeigt, wie der venezianische Stil mit seiner prunkvollen Mehrchörigkeit vor allem durch Francesco *Stivori* — um 1603 Organist des Erzherzogs und späteren Kaisers Ferdinand — am Kaiserhof Eingang findet.

Es würde sich gewiß lohnen, die Geschichte der Musik am österreichischen Hofe in Hinblick auf die ferneren Errungenschaften der italienischen Musik fortzusetzen, zu untersuchen, welche Bedeutung die Hofkomponisten und -Kapellmeister für die junge monodische Vokal- und Instrumentalmusik hatten. Man trachtete ja in Wien und Prag die besten Köpfe Italiens an sich zu ziehen und, daß man genau wußte, wo diese besten Köpfe sich vorfinden, dafür gibt es einen klassischen Beweis in der Tatsache, daß von Wien aus anno 1567 mit keinem Geringeren als mit *Palestrina* wegen eines Engagements verhandelt wurde. Es hätte wenig gefehlt, vielleicht etwas großzügigeres Mäzenatentum, und Palestrina wäre an den Wiener und später Prager Hof gekommen: „Con Giov. di Palestrina non passero piu innanzi" berichtet Graf Arco am 3. Januar nach Wien . . .

Die neue Kunst wurde von den Habsburgern von allem Anfang gefördert und gepflegt. Wien und Prag, die beiden Residenzen haben bald

italienische Musikerkolonien, die mit dem Mutterland in ständiger Fühlung sind. Ich erwähne etwa Gregorio *Turini* aus Brescia, Instrumentist am Hofe Rudolfs II. zu Prag ,der mit Rücksicht auf seine neue Heimat, „Neue liebliche teutsche Lieder nach art der Welschen Villanellen" komponiert. Sein Sohn *Francesco Turini* war 1589 in Prag geboren, an der kaiserlichen Kapelle Kapellknabe und dürfte hier auch zu höherer Würde gelangt sein. Später kehrt er nach Italien zurück. Er ist einer der ersten Vertreter der monodischen Richtung, vor allem des polyphon-monodischen Mischstils, welcher Elemente des mehrstimmigen Madrigals und des stile rappresentativo vereinigt. Wichtiger ist er als einer der ersten Repräsentanten der neuen Instrumentalmusik, soferne er seinen ein-, zwei- und dreistimmigen Madrigalen von 1621 eine Anzahl von Triosonaten in der Art Salomone Rossis als Anhang beigibt. Es sind Symphonien, Sonaten und Gagliarden. Die Sonaten erinnern mit ihrer freien Variationstechnik die mit der früheren, primitiven, wortgetreuen rhythmischen Variation der Italiener nichts mehr zu tun hat, an die Kunst der Schein, Peurl, Posch, also an die deutschen Variationssuiten. Diese deutsche instrumentale Kompositionsweise aber hatte freilich bereits ein anderer in Prag lebender Italiener vorweggenommen, nämlich der „Trompetter" und spätere Kapellmeister Rudolfs II., Alexander *Orologio* (aber auch Hans Leo Haßler am Prager Rudolfinischen Hofe komponierte Intraden und Gagliarden). In Eitners Quellenlexikon findet man unter „Orologio" zwei Träger dieses Namens, was Arthur Chitz in seiner Prager Dissertation über die Kapelle Rudolfs II. richtigstellte. Orologio diente 1580 bis 1587 in Prag, hielt sich dann an verschiedenen Höfen auf, um nach längerer Zinkenistentätigkeit beim Kurfürsten von Sachsen 1603 wieder in kaiserliche Dienste zu treten. Orologio scheint ca. 1630 unverheiratet und kinderlos zu Prag gestorben zu sein. Das Prager Staatsarchiv birgt ein Convolut von Akten, aus denen hervorgeht, daß er die beiden Musiker Giovanni Samsoni und Peter Verdina zu testamentarischen Erben eingesetzt hatte, und noch 1650 ist die Hofkammer Orologios Rechtsnachfolgern ein halbes Jahrhundert alte Gehaltsrückstände schuldig. Orologios fünf- und sechsstimmige „Intraden" zeigen die in Frankreich und den Niederlanden herausgebildete Setzart, die ihren Höhepunkt in der deutschen Variationssuite erreicht. Wie oft mögen sie vom „weißen Turm" am Hradschin, wo ständig musikalischer Dienst war, herabgeblasen worden sein!

Im dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts wirkt zu Prag ein bedeutender Pionier der neuen Instrumentalmusik, der scheinbar in gewissen Beziehungen zu Francesco Turini stand. Er heißt Giovanni Battista *Buonamente*. Gelegentlich der böhmischen Königskrönung Ferdinands II. und seiner Gemahlin, der Mantuaner Prinzessin Eleonore von Gonzaga, war Buonamente 1627 mit anderen Mantuaner Musikern nach Prag gekommen, wo denkwürdige Festlichkeiten stattfanden. Auch eine Oper gab es da, deren Text Vincenzo Gonzaga verfaßt, deren Musik möglicherweise — *Monteverdi* komponiert hatte! Buonamente schreibt Sonaten im Stile Salomone Rossis, ist mit Turini einer der ersten Vertreter der Triosonate und, nebenbei, der Erste, der seinen Suiten einen freien Satz voranstellt. Ich habe mich mit diesem Komponisten in einem Aufsatze beschäftigt, der in der Zeitschrift für Musikwissenschaft erscheint.

Hier möchte ich nur erwähnen, daß Buonamente mit anderen Italienern, die am Kaiserhofe wirkten, nämlich Giovanni *Valentini*, Antonio *Bertali*, P. A. *Ziani* und M. A. *Cesti* den bereits von Stivori gepflegten venezianischen Doppelchorstil, ebenso die mehrteilige Kanzonensonate, die sich in Österreich bis tief ins 18. Jahrhundert hielt, nach Deutschland importierte, daß er weiter das virtuose Violinspiel am Wiener Hof begründete und so der Ahnherr der Wiener Geigerschule wurde, deren Häupter der Wiener *Schmelzer* und der Deutschböhme *Biber* waren.

KOMPONISTEN AUS BÖHMEN IN FRANKREICH ZUR ZEIT DER REVOLUTION, DES KAISERREICHS UND DER RESTAURATION

VON Dr. JAN BRANBERGER, PRAG

In seinem Romane „Die Wallfahrt tschechischer Künstler" zeichnet Josef Kajetan Tyl, wiewohl er keinerlei musikhistorische Kenntnisse besaß, gleichsam instinktiv die Wege, auf denen Künstler aus Böhmen in die Welt hinausgelangten. Er schildert dort ihre Schicksale in Italien und Frankreich, obschon böhmische Musiker mit Vorliebe nach Deutschland und in die österreichische Hauptstadt zogen; Frankreich war ja sehr weit und darum nur den selbstbewußten und beherzten unter ihnen erreichbar. Im 18. Jahrhundert wanderten italienische Sänger und, wie durch die jüngsten Forschungen erwiesen ist, auch böhmische Instrumentalisten nach Frankreich aus.

Damals führte Böhmen das stolze Prädikat „das Konservatorium Europas," weil es beinahe die besten europäischen Orchestermusiker ausbildete: böhmische Orchestergeiger, Violoncellisten, Kontrabassisten und Cornisten (Waldhornbläser) trugen den Ruf der heimischen Musikerschaft weit nach Deutschland hin, überschwemmten Wien und drangen nicht nur nach Italien und England, sondern auch nach dem stets selbstgenügsamen Frankreich vor, trotzdem sich dieses der Flut fremder Künstler so streng zu verschließen wußte.

Hier hatten reiche Aristokraten nach dem Muster des Hofes von Versailles Hausorchester gegründet, wie dies auch in Böhmen und Österreich der Fall gewesen, während in Deutschland solche Kapellen an den Höfen der meisten regierenden Fürsten entstanden. In dieser Beziehung ragte der Mannheimer Hof, in dessen Orchester auch Instrumentalisten aus Böhmen wirkten, ganz besonders hervor. Dort siedelte sich unser berühmter Landsmann Johann Wenzel *Stamitz*, ein Deutschbroder von Geburt, der als Kapellmeister des Hoforchesters tätig war, zu dauerndem Aufenthalte an. Er berief die besten Musiker aus Böhmen, und mit ihrer Hilfe, sowie dank seiner Erfahrung im Orchesterspiel gelang es ihm, die Hofkapelle zu einem Instrumentalkörper von Weltruf auszugestalten.

Von Mannheim konnten Böhmens Musiker, rascher als es von ihrem Heimatlande aus möglich gewesen, nach Paris gelangen. Die französischen Mäzene erfuhren von ihnen dann leichter, und die Erfolge, die einzelne in Frankreich errangen, ermutigten andere, die Reise nach Paris zu wagen. Allem Anschein nach war Stamitz, der im Jahre 1757

in Mannheim starb und lange vor seinem Tode in Frankreich weilte, der erste böhmische Musiker des 18. Jahrhunderts, der in Paris gewesen.

Sein Aufenthalt in Frankreich hatte zweifellos einen starken Einfluß auf die französische Symphonie, wie denn auch die Zeit seines Wirkens in Deutschland von allen Musikhistorikern als entscheidende Epoche in der Entwicklung dieser Form angesehen wird. Man darf nicht vergessen, daß Gossec, der Begründer der französischen Symphonie, erst im Jahre 1733 geboren wurde und daß Stamitz schon lange vor ihm Frankreich mit dieser Kompositionsgattung vertraut machte. Daß seine französischen Beziehungen nicht oberflächlicher Art gewesen, bezeugen die Tatsachen, daß mehrere seiner Symphonien in Frankreich gedruckt wurden, daß sein Sohn Karl *Stamitz* (1746—1801) mit Gossec persönlich bekannt war und daß er 1785 als Mitglied der Kapelle des Herzogs von Noailles in Paris wirkte, wo er auch die große Zahl seiner Kompositionen veröffentlichte.

General La Popelinière und Graf Conti hatten stets einen böhmischen Musiker in ihren Orchestern. Leider hat die Musikforschung diese Epoche noch nicht genügend aufgehellt, ja selbst die französischen Musikschriftsteller haben ihr bisher nicht die erforderliche Aufmerksamkeit geschenkt. Vorläufig wissen wir nur, daß beim Grafen Conti der Lautenist Josef *Kohout* (1736 in Böhmen geboren) wirkte, der aus der österreichischen Kavallerie desertiert und nach Frankreich geflüchtet war, wo er keinerlei Verfolgungen zu befürchten hatte. Dieser Kohout zeichnete sich als Komponist von Opern aus, die er für die Comédie italienne in Paris schrieb und denen die tschechische Musikgeschichte ihr Augenmerk widmen sollte.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts ließ in Paris Wenzel Josef *Spurný* seine Violoncellkompositionen drucken. Er war von Mannheim hingekommen. Auch sein Namensvetter Christian *Spurný* wirkte von 1763 bis 1770 als Kontrabassist in Paris, und man darf annehmen, daß ganze Musikerfamilien im Auslande tätig waren, eine Erscheinung, der man in der Geschichte der böhmischen Musik sehr häufig begegnet. Gleichzeitig ein Beweis dafür, daß die Eignung für den Musikerberuf in Böhmen angeboren und erblich war. Von Interesse ist auch das Brüderpaar *Krumpholz*, das aus Zlonitz in Böhmen stammte. Der jüngere von ihnen, Wenzel, war ein Freund Beethovens in Wien, während der ältere, Joh. Christoph, in Paris als Harfenvirtuose zu großem Rufe gelangte. Dort fand er auch 1790, im Schmerz über die Untreue seiner Gattin, in den Wellen der Seine den Tod.

Joh. Chr. Krumpholz verschaffte sich in Paris als Komponist, Harfenspieler und Lehrer Geltung. Auch vervollkommnete er im Verein mit dem Verleger Nadermann den Bau der Harfe. Seine Kompositionen, deren er eine große Zahl schrieb, waren einst sehr geschätzt. In allen verwendet er mit Vorliebe die Harfe, die bald als Soloinstrument auftritt, bald ein Element des Kammerensembles bildet. Er schrieb sogar eine Symphonie mit Harfe, was im klassischen Orchester jener Zeit eine Seltenheit war.

Seine Werke befinden sich in Tausenden von Exemplaren in der Pariser Bibliothèque Nationale, ebenso wie die eines andern berühmten Virtuosen aus Böhmen, Johann *Stich*. Dieser angesehene Waldhornbläser bemühte sich auch, ähnlich wie Krumpholz, um die Verbesserung seines Instrumentes und gelangte dadurch zu großem Ruhm. Mozart komponierte für ihn ein Waldhornkonzert, und Beethoven, der sich von ihm

in die Technik seines Instrumentes einführen ließ, widmete ihm eine Waldhornsonate.

Joh. Wenzel Stich wurde 1746 in Sehuschitz bei Časlau geboren und studierte Waldhorn bei dem Böhmen Anton Hampel, dem Erfinder eines neuen Instrumentes, das im Jahre 1767 auch in Paris eingeführt wurde. Er war Leibeigener des Grafen Thun in Sehuschitz und trug schwer an seiner Unfreiheit. Schließlich gelang es ihm, nach Deutschland und von da nach Paris zu flüchten, wo er zuerst im Jahre 1778 auftauchte. Um sich vor den Verfolgungen seines Herrn zu schützen, änderte er seinen Namen und nannte sich überall italienisch Giovanni Punto. In Paris lernte er den jungen Mozart kennen, der von seinem Spiel so begeistert war, daß er in einer Mitteilung an den Vater schrieb: „Punto spielt magnifique." Stich-Punto wurde in der Seinestadt Konzertmeister des Grafen d'Artois, des nachmaligen Königs Karl X., der ein großer Verehrer des Waldhorns war. 1784 verließ er Paris, doch nur, um fünf Jahre später wiederzukehren. Als er im August 1789 dort neuerlich eintraf, brach eben die Revolution aus, und alles flüchtete aus Paris. Punto aber blieb und veröffentlichte, da er keine Anstellung hatte und sich nicht ernähren konnte, seine bisher im Manuskript gehüteten Kompositionen. Vielleicht hoffte er in der Revolution die lang ersehnte Stelle eines Kapellmeisters zu erlangen, denn er war, wie es scheint, ein begeisterter Republikaner. Davon zeugen zwei aus dieser Stimmung entstandene Tondichtungen: *Hymne à l'Etre suprême* und *Hymne à la Liberté*. Das Original der ersteren Komposition ist völlig unbekannt, der Text stammt von einem gleichfalls unbekannten Dichter namens Judlin. Ich habe mich bemüht, den Ursprung der Stich'schen „Hymne auf das Höchste Wesen" zu erforschen, bisher leider vergeblich. Der französische Kenner der Musik aus der Rovolutionszeit, Constant Pierre, erwähnt in seinem Monumentalwerk „Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française (Paris 1899) nirgends den Namen Puntos, auch findet sich in seinen Texten der Hymnen auf das „Höchste Wesen" die Dichtung Judlins nicht. Die Musik wurde bei Nadermann in Paris veröffentlicht, ist aber in der Bibliothèque nationale nicht aufbewahrt. Nur in der Staatsbibliothek in Darmstadt ist ein Exemplar erhalten. Die Hymne präsentiert sich als ein Werk von größeren Dimensionen für Soloquartett und gemischten Chor mit Begleitung des Orchesters für den republikanischen Feiertag des „Höchsten Wesens."

Die Komposition von Hymnen für die neuen Staatsfeiertage war damals in Frankreich sehr populär, und so entstanden viele bedeutende und beliebte Tondichtungen, wie die gleichnamige Gossecs. Es waren größtenteils sehr einfache, dichterisch anspruchslose Gesänge, welche die Bürger- und Menschentugenden feierten, oder historische, politische und gesellschaftliche Begebenheiten zum Gegenstande hatten. Puntos Hymne auf die Freiheit gibt auf ihrem Titelblatte näheren Aufschluß über ihre Entstehung. Sie wurde für den Ruhetag nach der ersten Dekade des Monates frimaire, für das in Rouen gefeierte Fest des „Verstandes" komponiert, und zwar über Auftrag des Generalrates (Conseil général) der Kommune vom 29. brumaire im zweiten Jahre der „einzigen und unteilbaren" französischen Republik. Die Worte stammen vom Bürger Ainé, Bureaubeamten der Bürger Morris und John. Der Komponist

unterschrieb sich kurz: Citoyen Punto. Sein Werk ist für drei Männerstimmen mit Orchesterbegleitung verfaßt.

Durch diese Komposition hatte Punto seine republikanische Gesinnung gewiß hinreichend erwiesen, so daß er 1795 Kapellmeister des kleinen, aber beliebten Pariser Théâtre des Variétés amusantes wurde. Dieses Engagement scheint auch die Folge seines Konzertes vom 25. vendémiaire desselben Jahres gewesen zu sein, das gelegentlich einer außerordentlichen Sitzung im Lycée des Arts stattfand und ihm angeblich einen großen Erfolg und viel Anerkennung brachte.

Im Jahre 1799 verließ er zum letztenmal Paris und kehrte nach langem Fernsein in sein Vaterland zurück, wo er 1803 in Prag starb. Sein Grabstein auf dem Kleinseitner Friedhofe soll die Inschrift getragen haben:

Omne tulit punctum Punto, cui Musa bohema
Ut plausit vivo, sic moriente gemit.

Mit Stich-Punto kehrte damals auch der berühmte Klaviervirtuose Johann Ludwig (eigentlich Ladislaus) *Dussek*, der gemeinsam mit ihm, zuletzt in Prag, konzertierte, in die Heimat zurück. Dieser stammte aus einer Musikerfamilie, und schon sein Vater hat in der bekannten musikalischen Reisebeschreibung des Engländers Charles Burney als Musikpädagoge ehrenvolle Erwähnung gefunden. Nach Paris kam Dussek zum erstenmale im Jahre 1786, und dort erntete er als Klaviervirtuose große Erfolge. Er wurde bei Hofe empfangen und spielte wiederholt vor der Königin Marie Antoinette. Keineswegs ein Revolutionär wie sein Landsmann Stich, begab er sich rechtzeitig nach Italien. Zwar versuchte er während der Revolution nach Frankreich zurückzukehren, wurde aber in Paris als Günstling des königlichen Hofes und des Adels erkannt, so daß ihm schon ernste Gefahr drohte. Indes rettete ihn eine junge Sängerin, seine nachmalige Gattin Sophie Corri, mit der er nach London floh. Erst 1808 kam er wieder nach Paris, wo er die Stelle eines Konzertmeisters des Fürsten Talleyrand annahm. Nun blieb er in Frankreich bis zu seinem Tode, der am 20. März 1812 in St. Germain en Leye erfolgte.

Dussek ragte nicht nur als ruhmreicher Virtuose, sondern auch als vortrefflicher Komponist hervor. Man kann ihn mit Chopin vergleichen, mit dem er viel gemein hat und dessen Vorläufer er war. Beide waren slawischer Herkunft, verdankten ihre Erziehung französischer Kultur, legten Nachdruck auf feine, vergeistigte Technik und Brillanz des Klavierspiels und verbanden mit veredelter, empfindungstiefer Melodik die verhüllte Trauer und Schwermut der slawischen Seele. Von der überaus großen Zahl seiner Kompositionen haben bloß die Klavierkonzerte ihre Aktualität eingebüßt, wogegen seine kleinen Klavierstücke und zumal seine imposante Klaviersonate op. 70 „Le retour à Paris" unablässig an Bedeutung gewinnen.

Heute, da die gesamte Musikwelt die hundertste Wiederkehr des Todestages des größten aller Musikergenien, Ludwig van Beethovens, feiert, ist es auch angezeigt, der Freunde und Genossen dieses unsterblichen Meisters zu gedenken. Zu ihnen gehört an erster Stelle der in Böhmen gebürtige Komponist Anton *Reicha*. Er wurde im gleichen Jahre wie Beethoven, 1770, in Prag geboren und traf mit ihm im kurfürstlichen Hoforchester in Bonn zusammen, wo er als Flötenspieler engagiert war und wo sein Onkel Josef Reicha als Kapellmeister wirkte. Durch seinen

Verkehr mit den Klassikern Beethoven und Haydn, sowie anderen Wiener Meistern erwarb sich Anton Reicha ansehnliche kompositorische Erfahrungen, und darum war er, als er sich 1808 in Paris zu dauerndem Aufenthalte niederließ, als Musik- und besonders als Kompositionslehrer sehr gesucht. Sein Ruf und seine Lehrerfolge öffneten ihm bald die Tore des dortigen Konservatoriums, das ihn 1818 als Professor der Komposition berief. In dieser Stellung gewann er großen Einfluß auf die Entwicklung der französischen Musik, da viele hervorragende französische Tondichter der romantischen Epoche, wie der große Berlioz, zu seinen Schülern zählten. Zu Weltruf gelangte Reicha durch seine theoretischen Werke, von denen wohl als das bedeutendste „Le cours de composition musicale" bezeichnet werden kann. Seine Tondichtungen indes haben sich leider nicht auf den Konzertprogrammen zu erhalten vermocht, am ehesten werden heute noch die reizvollen Ensembles für Blasinstrumente aufgeführt. Reicha hat sich auf allen Gebieten musikalischer Produktion versucht und war darum auch ein so vortrefflicher Lehrmeister der Komposition: seine Oper „Sappho, tragédie lyrique en 3 actes" gelangte am 16. Dezember 1822 in der Pariser Großen Oper zur Aufführung.

Der Aufenthalt in der Seinestadt brachte dem böhmischen Meister viel Ehren und Auszeichnungen: im Jahre 1829 erhielt er die französische Staatsbürgerschaft und 1831 wurde ihm der Orden der Ehrenlegion verliehen. Erst 1835 wurde er an Stelle Boieldieus zum Mitglied der Akademie ernannt, wenige Monate vor seinem Tode, der ihn am 28. Mai 1836 ereilte.

Mit dem Heimgange Reichas schließt jene Epoche der böhmischen Musik, in der sich immerhin Beziehungen und Berührungspunkte, wenn auch nicht offizielle und vielleicht sogar nur unbewußte, mit Frankreich nachweisen lassen, und es folgt die Periode der Romantik, welche die böhmischen Tonkünstler ausschließlich der deutschen Musikwelt nahebrachte.

Aus dem Tschechischen von *Dr. Viktor Joss.*

MYSLIWECZEK

VON Dr. VIKOR JOSS, PRAG

Das XVIII. Jahrhundert ist in der Musik die Zeit der Fluktuationen — besonders zwischen Österreich und Italien fand ein lebhafter Musikeraustausch statt, an dem Böhmen lebhaften Anteil hatte. So konnte Antonio Salieri, Mozarts Konkurrent, dessen Rivalität so weit ging, daß er sich sogar des Giftmordes an dem Meister verdächtig machte, in Wien mit seinen italienischen Bühnenwerken große Erfolge erzielen, ja selbst eine über Auftrag Kaiser Josef II. komponierte deutsche Oper „Der Rauchfangkehrer" vermochte sich durchzusetzen. Anderseits wirkten wieder böhmische Musiker erfolgreich in Italien.

Der markanteste Fall ist wohl der des Böhmen Josef *Mysliweczek*, der am 9. März 1737 in einem Dorfe bei Prag geboren wurde, in der Landeshauptstadt bei Habermann und Seegert seine Studien im Kontrapunkt und Orgelspiel absolvierte und 1763 zu Pescetti nach Venedig ging, um die Opernkomposition gründlich zu studieren. Er nahm dort den Namen Venatorini an, und es scheint, daß diese äußerliche Metamorphose, welche indes die Italiener nicht hinderte, ihn kennzeichnend

„il Boëmo" (den Böhmen) zu nennen, nur ein Symbol für seine innere Wandlung bildete; denn er muß bei Pescetti nicht nur in die Geheimnisse der Operntechnik, sondern auch in den spezifischen italienischen Stil eingedrungen sein, wenn er gleich im folgenden Jahre mit seiner ersten Oper in Parma so reussieren konnte, daß er einen neuen Auftrag für Neapel erhielt. Die Oper „Bellerofonte", die er dann auf Grund dieser Einladung schrieb, gefiel wieder ganz außerordentlich, und so mußte er denn unverzüglich ein neues Bühnenwerk für Neapel schreiben und wurde mit Bestellungen für Rom, Mailand, Bologna und andere Städte überhäuft. Er komponierte in der Folge an dreißig Opern, unter ihnen 1773 den „Erifile", der für München bestimmt war, doch unaufgeführt blieb.

Als Kuriosität sei erwähnt, daß Mysliweczek sechs Symphonien schrieb, denen er die Namen der ersten sechs Monate (Januar—Juni) beilegte. Im Druck sind sechs Triosonaten und ein Dutzend Streichquartette erschienen, und Riemann hat in seinem „Collegium musicum" eine dieser Sonaten (in B) neuerlich der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Sie trägt unverkennbare italienische Züge. Von den vielen ungedruckten Arbeiten, unter denen sich auch Oratorien, Messen und Konzerte für Blas- und Streichinstrumente befinden, bekam ich als junger Student zur Zeit der Wiener „Internationalen Musik- und Theaterausstellung" 1892 ein Skizzenbuch und eine Violinkomposition zu Gesicht. Ich betrachtete die Handschriften mit viel Interesse und konnte schon damals ihre italienische Faktur feststellen. Leider wurden beide Manuskripte zurückgesandt, weil ein ängstliches Kommissionsmitglied eine Ansteckungsgefahr fürchtete; denn Mysliweczek hatte bekanntlich an einer schweren Krankheit gelitten. Allerdings war diese Ängstlichkeit gänzlich unbegründet, da eine Virulenz der Krankheitsträger nach mehr als hundert Jahren (der Komponist war am 4. Feber 1781 in Rom gestorben) kaum angenommen werden kann. Für mich indes blieben die Schätze verloren; nicht einmal die Durchsicht der Ausstellerlisten, die ich später vornahm, um die Adresse des Einsenders zu eruieren, hatte Erfolg.

Mysliweczek wurde bisher nicht genügend gewürdigt: er war ein Komponist größern Formats und hat Mozart, der ihn in Mailand kennen lernte, nicht unwesentlich beeinflußt.

EIN COLLEGIUM MUSICUM IM BÖHMERWALD

VON Dr. ERNST RYCHNOVSKY, PRAG

Im sechsten Jahrgang der „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft" habe ich die deutsch geschriebenen Satzungen des Prager „Collegium musicum" aus dem Jahre 1616 veröffentlicht. Heute bin ich in der Lage, die Aufmerksamkeit auf ein Collegium musicum lenken zu dürfen, das im letzten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts im Böhmerwald existierte, dessen Vorort in den Jahren 1798 und 1799 erweislich Albrechtsried war, während die Musikaufführungen in der kgl. Stadt Schüttenhofen stattfanden.

Zu meinen Autographenschätzen gehört ein Heft Großfolioformat (214 × 352 mm), dessen Inhalt uns Rückschlüsse auf die Organisation und Tätigkeit dieser Musikerorganisation zu ziehen erlaubt.

Blatt 1 ist die gesiegelte und gestempelte Bescheinung des Bürgermeisters von Schüttenhofen über Bestand und Tätigkeit des „Collegiums", — die Rückseite wurde als Konzept für einen tschechischen Privatbrief (vermutlich aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts) verwendet.

Blatt 2 die von sämtlichen Funktionären unterschriebene Einladung zur nächsten Musikproduktion.

Blatt 3 der Laufzettel mit Namen und Bestätigungen aller Mitglieder aus dem ganzen Prachiner Kreis, daß ihnen die Einladung präsentiert worden ist, —

Blatt 4 desgleichen. Die untere Hälfte dieses Blattes fehlt, die Rückseite ist ebenfalls für ein tschechisches Briefkonzept verwendet worden.

Blatt 5 die Einladung zum Cäcilienfest 1799.

Blatt 6 und 7 der hiezu gehörige Laufzettel,

Blatt 8 Schutzblatt, auf der Rückseite den Vermerk: „Circulare denen Tit Herrn Tonkünstleren gehörig."

Die Einladungen sind mit dem geschmackvoll ausgeführten Vereinssiegel versehen, das in seiner tadellosen Erhaltung zu den größten Seltenheiten der musikalischen Siegelkunde gehört. Es ist etwa so groß, wie eine Krone und hat folgende Umschrift: „Sigil. Mus. Coll. zu Albrechtsrid", die Mitte füllen in zwei Feldern sauber ausgeführte Musikembleme aus: eine Violine mit Bogen (links) und ein Blasinstrument in der Form eines Posthorns (rechts). Zusammengehalten werden die beiden Felder durch ein aufgeschlagenes Stimmbuch.

Aus der *Bestätigung des Magistrates Schüttenhofen erfahren wir, daß das Collegium 1795 gegründet worden und bis zum Jänner 1798 elfmal öffentlich aufgetreten ist. Wir dürfen also annehmen, daß die Mitglieder ungefähr jedes Vierteljahr zusammenkamen, daß sie vielleicht an Kirchenfesten in Schüttenhofen musizierten, sicher aber dort weltliche „akademische" Musik trieben. Welche, entzieht sich noch unserer Kenntnis. Jedenfalls spielten die Mitglieder auf Streich- und Blasinstrumenten und müssen sich in der Stadt eines guten Rufes erfreut haben, wie aus dem Appell an die Mitglieder, vollzählig zu erscheinen, deutlich hervorgeht. Der Jahresbeitrag betrug 40 Kreuzer, doch scheinen manche der Mitglieder mit der pünktlichen Zahlung im Rückstande gewesen zu sein. Als im November 1799 der Bote die Mitgliedsbeiträge einkassieren wollte, erhielt er Geld nur von drei Mitgliedern, zwei aber traten bei dieser Gelegenheit aus, Heinrich Pleiner von Drosau, der nach Budweis übersiedelte, und Johann Schmaus aus Stubenbach.*

Der Vorstand setzte sich zusammen aus dem erwaählten Präses, dem Vizepraeses, dem Kanzler und dem Sekretär. Es wird aber auch ein „Gesellschafts-Senior" erwähnt, über dessen Funktionen bisher nichts Sicheres bekannt ist. Im übrigen werden die Namen von 64 Mitgliedern übermittelt, darunter wird auch ein Johann Smetana aus Langendorf genannt.

Indem ich mir vorbehalte, zu diesem „Collegium musicum" gelegentlich noch weiteres Material beizubringen, lasse ich nachstehend das Attest des Magistrats Schüttenhofen (I.), die Einladung vom 12. April 1799 (II.) uvd die Einladung vom 18. November 1799 (III) folger.

I.

In der linken Ecke oben Hartstempel per 15 K.

Von Magistrat der königlen: Stadt Schüttenhofen wird hiemit, auf das von dem Wohlehrwürdigen Herrn Pat: Adalbert

Nudera Administrator zu Albrechtsrieth in Nahmen einiger Hen Tonkünstler gemachte Ansuchen, attestiret:

daß die in hiesiger Gegend befindliche H: Tonkünstler unter der Leitung des bemelten Hn: Pat: Adalbert Nudera sich durch 3. Jahre bereits 11. mahl allhier versamlet, und öffentlich haben hören lassen, auch jederzeit den ungetheilten Beyfall der anwesenden Kennern, und der erschienenen ansehnlichen Zuhörern erworben; diese Zusamentrettung aber bloß die Aneiferung, und Beförderung der musikalischen Wissenschaften, so sich auch unstrittig erwarten läßt, zum Zwecke habe.

Schüttenhofen den 24ten Jänner 1798.

Links: Sigillum majus regiae civitatis Sutticensis.

Rechts: Eigenhändige Unterschrift des Bürgermeisters W. Janda.

II

Titulus et honor competens.

Hochzuverehrendeste Herrn Mitglieder der Musikalischen Gesellschaft.

Da nun die Winterszeit, während welcher theils wegen den kurzen Tagen, theils wegen der großen Kälte, und theils wegen andern verschiedenen Umständen keine Versammlung der Herren Mitglieder gehalten werden konnte — dermalen vorüber ist, so gewähret dieses dem unterzeichneten Präsidium der musikalischen Gesellschaft die angenehme Veranlassung, eine Versammlung der sämtlichen Herrn Mitglieder in der k. Stadt Schüttenhofen am 25. April zu bestimmen, und hiezu die ganze kunstreiche Gesellschaft höflichst vorzuladen.

Aus dem Grunde — daß seit dem 20ten November v. J. keine Versammlung gehalten werden konnte — glaubet man, daß sich dermalen schon viele Herrn Mitglieder nach einer Zusammenkunft sehnen, um bei dieser Gelegenheit neue Proben ihrer beliebten Kunst und Geschicklichkeit öffentlich abzulegen, und den Ruhm der Gesellschaft dadurch noch mehr zu verbreiten.

Zu diesem Ende ersuchet man hiemit die sämtlichen Herrn Mitglieder sich an den obgedachten Tage längstens bis 1 Uhr Nachmittags in der Behausung des Herrn Gesellschaftsseniors Niemegz in Schüttenhofen gefälligst einzufinden, damit die Gesellschaftsgeschäfte bei Zeiten vorgenommen, und sodann mit Schlag 2 Uhr zu der an dem gewöhnlichen Orte aufzuführenden akademischen Musik geschritten werden könne.

Weil nun ferners nicht nur die Gesellschaftsstatuten einem jeden Herrn Mitgliede die Verbindlichkeit der Erscheinung bei den bestimmten Versammlungen auflegen, sondern auch die fernere Erhaltung des erworbenen Ruhms der Gesellschaft von der zahlreichen Erscheinung der Herrn Mitglieder abhänget, indem durch wenige Tonkünstler die starkbesetzten Stücke nicht vollständig aufgeführet werden können, folglich von ihrem Werthe ungemein viel verlieren, so hofet man, daß sich dießmal ohne besondere und unabwendbare Hinternisse Niemand der Versamlung entziehen werde, wobei noch die Erinne-

rung gemacht wird, daß besonders die mit blasenden Instrumenten auftrettenden Herrn Mitglieder mit allen Erfordernissen versehen zu erscheinen, belieben werden.

Präsidialwohnsitz Albrechtsried am 12ten April 799.

Adalbert Nudera
Can: Praemonstrat
d:z Collegii Musici
Erwählter praeses.

L. S.

Wenzl Radnitzky
Vice Praeses
Adalbert Schipaunsky
Kanzler
Niklljas Hödl
Sekretär.

III

Titulus et honor competens.

Hochzuverehrendeste Herrn Mitglieder der Ton=kunst Gesellschaft!

Schon ruket an das Caecilia fest. Daher werden alle in dem Laufzettl angemerkte Herrn mitglieder freundschaftlichst Vorgeladen sich in der Königlichen Stadt Schüttenhofen den 27ten dieses Monats Novemb längstens bis 9 Uhr Vormittag in der Behausung des Tit Herrn gesellschafts Senior Franz Niemetz zu Versammeln um dem gottesdienst um 10 uhr beywohnen zu können.

Nach dem gottes dienst werden Einige gegenstände abgehandlet, hernach ein kleines mittagmahl, alsdann um halbe 3. uhr werden einige musikalische Stuke ob dem Stadt Rathhaus aufgeführt.

Zu dem abhaltenden Hohen Amt wird der Hochwürdige Herre Johann Schürrer Seelsorger in Langendorf eingeladen — zur Vergrößerung der Festivität gezimmend ersucht zwey Herrn zur Assistentz, wobey folget auch die erinnerung an die Hochwürdige geistlichkeit auf die gewöhnliche Heilige Messen nicht zu vergessen.

Weillen heüer nur 3. Quartal gehalten worden, verstehet es sich von selbsten, daß dermahl doch die ganz Jährige einlage Vollständig seyn muß mit 40. daher kommet Von Einem jeden Herrn mitglied, welches sonsten nichts restirt bey diesem letzten Quartal die zweyfache einlage mit 20 + zu entrichten.

Was in dem d: 11. 7bris dieses Jahres gehaltenen Congreß durch Beywohnung 16. Herrn mitglieder mittelst hierüber Verfasten Protokols abgehandelt — festgesetzt — und für die zukunft geschlossen worden, wird auch gelegentlich Sammentlichen Herrn Tonkünstlern bekannt gemacht werden.

Schlüßlich hofet man ganz zuverlässig, daß Einjeder sich Bestens befleißen wird am bestimmten Tag zu erscheinen, und damit einmahl die Kassa Reste in Vollständige Richtigkeit können gebracht werden, so werden alle in der Consignation stehende ersucht den betrag mittelst schriftlicher anmerkung dem Botben zu behändigen, und den Rest zu tilgen.

Sigl: Albrechtsried d: 18ten Novemb 1709.

Adalbert Nudera
Can: Praemonstratensis
d:z: Collegii Musici
Erwählter Praeses.

L. S.

Wenzl Radnitzky
Adalbert Schnipaunsky
Kanzler
Nik(l)as Hödl
Sekretär

PRAGER DEUTSCHE TONKUNST UM 1848

VON UNIV.-PROF. Dr. HEINRICH RIETSCH

Prag ist begünstigt durch seine geographische Lage zwischen Leipzig, dem damaligen Mittelpunkt der sozusagen offiziellen deutschen musikalischen Welt, und Wien, dessen musikalischer Ehrgeiz damals freilich nicht zu hoch ging, das aber doch stets eine Fülle künstlerischer Anregungen spendete, — allein das junge Deutschland sammelte sich nicht in jenen Städten, sondern in dem kleinen Weimar, von wo die Fäden in die Schweiz zu Wagners Exil hinüberliefen. Kann es da wundernehmen, daß auch hier in Böhmen *Mendelssohn* und *Spohr* neben den Klassikern die Götter waren, zu denen der Musikfreund verehrend aufsah? Nur ein fortschrittlicher Kreis nimmt *Schumann* hinzu und beginnt, sich von Spohr, dem „verkörperten verminderten Septakkord", abzuwenden. War es nicht selbstverständlich, daß die kleineren Meister jenen nachtrachteten, sich ihren Stil zum Vorbild nahmen und daher heute umsomehr verblaßt sind, als ihre Vorbilder selbst sich einer sehr zurückhaltenden Schätzung, wohl unter ihrem wirklichen Wert, erfreuen. Und wenn auch Prag den Ruhm genießt, sich einer Jugendkomposition Richard Wagners angenommen zu baben und wenn auch später *Berlioz* und Wagner als Apostel ihrer neuernden Schöpfungen mit Auszeichnung behandelt wurden, so ist doch hier wie anderwärts zu unterscheiden zwischen dem der Persönlichkeit selbst entgegengebrachten Interesse und einer tieferen Teilnahme für ihr Werk. Wir wissen ja auch, wie der für Tannhäuser jugendlich begeisterte *Hanslick* gegenüber dem späteren Wagner versagte. So sehen wir in der öffentlichen Musikpflege Prags um die Mitte des vorigen Jahrhunderts eine bunte Musterkarte vor uns, wesentlich beeinflußt durch einen weiblichen Geschmack besonders im Lied und Klavierstück. Freilich, zuweilen sehen wir die Kritik Verwahrung einlegen, wenn es zu arg wird, wie bei einem Heinrich *Prochschen* Lied, das *Ambros* als „Tränenabguß mit Violoncellsexten kandiert" bezeichnet. Eine gewisse Haltung zeigt in seinen Klavierstücken der Prager Hans *Hampel* (1822—1884).

Wie erratische Blöcke nehmen sich in den Konzertprogrammen sehr vereinzelt Symphonien oder Sonaten von Haydn und Beethoven aus oder ein *Schumann* und eine oder die andere Ouverture von Berlioz. Auch die Einheimischen müssen der Mode huldigen, zuweilen raffen sie sich aber zu Höherem auf. *Dreyschock* bringt eine Ouverture, *Kalliwoda* eine Symphonie, vom Konservatoriumsdirektor *Kittl* und W. H. *Veit* ist je eine Symphonie weiteren Kreisen bekannt geworden. Den größten Ruf gewann Kittl vom Theater herab mit dem glücklichen Wurf des Richard Wagnerschen Operntextes „Bianca und Giuseppe" oder „Die Franzosen vor Nizza." Die Oper wurde am 19. Feber 1848 zum *erstenmal* aufgeführt, begeistert aufgenommen und (nach Teuber) vierzehnmal wiederholt, für Prag eine seltene Ziffer.

Weitere Novitäten des Jahres 1848 waren *Lortzings* „Waffenschmied," *Aubers* „Gott und die Bajadere" („für uns eine Novität, da anderwärts das opus schon in die Rumpelkammer gewandert ist," heißt es in der Bohemia,) endlich eine einheimische Schöpfung: „Prinz Eugen" von Gustav *Schmidt*, das viele Strophenlieder enthielt, also wohl mehr ein Liederspiel als eine Oper war. Das nächste Jahr brachte *Flotows* „Martha"

als Neuheit und wieder eine einheimische „große heroische" Oper „Aurelia" von J. A. *Heller*.

Für Mozart und Berlioz war stets eine Hinneigung vorhanden, sie haben aber auch dem Prager Publikum eine besondere Zensurnote ausgestellt („le public le plus musical du monde" schreibt Berlioz, wozu Ambros bemerkt: „Das Kompliment ist etwas stark, fast so stark wie das allbekannte Mozartsche"). Ambros muß leider mit Ende des Jahres 1848 seine kritische Tätigkeit an der Bohemia (wo er als Davidsbündler „Flamin" zeichnete) einstellen, weil er als Beamte der Staatsanwaltschaft die Überwachung der Presse zugewiesen erhielt. Auch kündigt er an, sich mehr der Komposition widmen zu wollen, womit das musikalische Richteramt nicht gut vereinbar sei. Ambros hat in Prag eine Anzahl Kompositionen erscheinen lassen, Klavierstücke, Lieder, ein Klaviertrio (op. 6) u. s. f. in Mendelssohn-Schumannscher Faktur, zum Teil auch inhaltlich anempfunden. Eine im Theater aufgeführte Musik zu Shakespeares Othello ist wohl nicht im Druck erschienen. Sehr gediegen ist eine Toccatina, die sich in dem musikalischen Festalbum findet, das zur silbernen Hochzeitsfeier der (in Prag residierenden) Majestäten Ferdinand I. und Maria Anna (27. Februar 1856) ausgegeben worden war. Von namhaften deutschen Komponisten waren Dreyschock, Kittl, *Proksch* und *Tauwitz* vertreten, wir finden darin ferner ein gut pianistisches Scherzo von Dr. Josef *Bezecny*, wohl dem nachmaligen Geheimrat, Bankgouverneur und Intendanten in Wien. Auch W. H. *Veit* begegnen wir 1849 als Festkomponisten (eine Kantate) bei anderer Gelegenheit.

In der Reihe der Salonkomponisten war auch Julius *Schulhoff* ein Landeskind. Sein „Karneval von Venedig" wetteiferte mit Kittls „Zephyr" um die Palme der Beliebtheit. Auch der Altmeister *Tomaschek*, angesehener Lehrer der jüngeren Generation, der 1850 starb, figuriert noch mit derartigen pianistischen Kleinmalereien. Sie alle sind verschollen, nur der Prager *Moscheles* hat sich in einigen Studienwerken für das Klavier, die zugleich vollwertige Tondichtungen darbieten, ein dauerndes Denkmal gesetzt. Er lebte allerdings schon längst fern von seiner Vaterstadt und lehrte damals am Leipziger Konservatorium. Auffällig ist das seltene Auftauchen des Namens Franz *Schubert* auf den Konzertprogrammen jener Zeit. „Man bemerke, schreibt Ambros, daß gerade *die* Lieder immer und überall gesungen werden, die Liszt transskribiert hat." Welches Armutszeugnis für Sänger und Zuhörer! In einem Konzert des Jahres 1850 tritt als Abiturient des Konservatoriums *Bennewitz* auf und spielt *Bériots* erstes Konzert. Er wurde bekanntlich später Professor und Direktor der Anstalt, aus der eine Reihe ausgezeichneter Bennewitzschüler hervorging, wie er selbst ein ausgezeichneter Geiger aus der Schule Moritz *Mildners* (1812 bis 1865) war. Auch machte er sich verdient als Primgeiger einer einheimischen Streichquartettvereinigung.

Große Konzerte veranstalteten die Sophienakademie, der Cäcilienverein, das Theaterorchester (die S. Hoffmannschen Abonnementskonzerte, später einige Concerts spirituels) und das Konservatorium. Die Konzerte dieser Anstalt werden von der Kritik gelobt, aber der schlechte Besuch verzeichnet und (1849) auf die ungünstigen öffentlichen Verhältnisse und die gleichfalls ungünstige Mittagsstunde zurückgeführt. Von diesem Jahre an macht sich auch schon eine stärkere Trennung der

deutschen und tschechischen Unternehmungen bemerkbar. So sah Josef Proksch, der blinde Klavierpädagoge, der aus Reichenberg nach Prag gekommen, hier mit seltener Ausdauer und Tatkraft eine weitberühmte Lehranstalt geschaffen hatte, von seinen Schülern vier Konkurrenzinstitute ins Leben rufen. Doch hat sein Institut auch die Belastungsprobe ausgehalten. Überhaupt eine kernige, deutsche Gestalt, dieser Proksch, der den Musiklehrberuf als eine nie ernst genug zu nehmende Sache betrachtete, sich trotz seines Gebrechens (er war im 13. Lebensjahr erblindet) noch in den alten Tagen mit dem Studium mittelalterlicher Musikprobleme befaßte, seit 1840 historisch veranlagte Konzerte veranstaltete u. s. f. Er starb am Ende des Jahres 1864, zu dessen Beginn W. H. Veit in Leitmeritz seinen Leiden erlegen war.

Nehmen wir noch die Bemerkung des Referenten der Bohemia, Bernhard *Gutt* hinzu, daß die Zahl der musikalischen häuslichen Zirkel abnehme, was er aus den politischen Vorgängen nicht genügend erklären zu können glaubt, so haben wir beiläufig ein Bild der musikalischen Verhältnisse zu Ende des 5. und Anfang des 6. Dezenniums in der Hauptstadt.

EIN PRAGER HISTORISCHES ORCHESTRION

VON Dr. PAUL KRASNOPOLSKI, PRAG

Leopold Sauer — verklungen ist heute sein Ruhm. Und doch verdankt das musikalische Leben Prags ihm Erfindungen, welche die Zeitgenossen als einzig priesen. Mehr noch: sie kauften sogar die Instrumente dieses „berühmten" Mannes, der sie gerne und willig jeden Kenner sehen und hören ließ und sich bescheiden immer nur bürgerlicher Instrumentenmacher nannte. Mit einem aufrechtstehenden Forte-Piano fing er an. Im Jahre 1806 verfertigte er ein Bogen-Klavier. Nun war einem lang und tief gefühlten Bedürfnisse der Prager abgeholfen, ihr Ehrgeiz gestillt. Und bekanntlich sind die Böhmen nicht bloß sehr ehrgeizig, wie schon August Bohse zu Jena in seinen „Historischen Reisen" vom Jahre 1698 feststellte, sondern überdies von gutem Nachsinnen.

Beide Eigenschaften wurden nun belohnt. Bisher hatten nur Petersburg und London sich eines solchen musikalischen Apparates rühmen können, jetzt folgte und übertraf sie noch Prag. Denn der Sauersche war von ganz besonderer Art. Er besaß Darm- und Drahtsaiten mit Flötenpfeifen, auf der einen Seite die Tastatur des Bogenklaviers, welche vom Kontra-F bis einschließlich zum dreimal gestrichenen A reichte, auf der andern aber die des Forte-Pianos von gleichem Umfange. Der erste Teil enthielt 65 Darmsaiten und ebensoviele Bogen aus Roßhaar, die in einem Rahmen befestigt waren und mit dem Fuße in Bewegung gesetzt wurden, so daß eine einzige Person ein Violinquartett vortragen konnte. Sehr bequem und gut, behauptete ein beflissener Zeitungsschreiber, der auch rühmend betonte, daß sich die Darmsaiten nicht leicht verstimmen ließen, was hoffentlich auch vom Zuhörer galt. Die Flöten konnten mit dem Forte-Piano zusammen, es konnte auch jedes Instrument für sich allein gespielt werden. Sauers Bestreben war es offenbar, das Klavier zu einem Orchester-Ersatz auszugestalten. In dieser Hinsicht bedeutete das Flügel-Forte-Piano mit zweyen Klaviaturen — das gleiche Jahr brachte es — keinen Fortschritt. Denn beide wirkten zwar auf den nämlichen Saiten-

bezug, aber nur die obere erzeugte einen der „Quitara" sehr ähnlichen Ton, welcher sich besonders gut zur Begleitung der Singstimme eignete.

Da mußte doch das Orchestrion des Jahres 1805 als Höhepunkt angesehen werden. Es hatte auch zwei Klaviaturen, aber was konnten die alles! Die erste dirigierte das Forte-Piano, an welchem die Mutationen des Lautenzugs, des Fagotts, des Pianissimo und Fortissimo angebracht waren, die zweite das Pfeifenwerk, welches vom tiefsten Baß-C bis ins höchste A reichte und an nachgeahmten Blasinstrumenten: Flautotravers, Piccolo, Hautbois, Clarinetts, Bassethorn, Fagotts und die übrigen Baßpfeifen enthielt, überdies noch ein lieblich klingendes Glockenspiel durch volle zwei Oktaven mit allen Halbtönen. Der Spieler konnte sich gleichzeitig als Klaviervirtuose und Bläser hören lassen oder sich mit den Glocken begleiten. Er konnte noch bedeutend mehr. Denn das vielseitige Instrument besaß ein Pedal, durch welches die große türkische Trommel, die Glöckchen am halben Mond und die Wirbeltrommel „künstlich" dirigiert wurden. Noch nicht genug. An der Rückseite des Orchestrions war in einer gemalten Landschaft die Darstellung des Donnerwetters zu sehen. Sobald das passende Register gezogen wurde, vernahm man den *Gewitterregen,* wie er, täuschend der Natur nachgeahmt, in der Ferne rauschte, man gewahrte das *Blitzen* am Firmament der Gegend, hörte den *Donner rollen,* und beim Wettereinschlag bemerkte man den Blitzstrahl, dessen Länge dem Beiwort: „sehr feurigschlangenförmig" entsprach, und der Schlag erfolgte mit einem fürchterlichen Geprassel. Dabei war das Instrument für diese Alpensymphonie sehr nett und niedlich gebaut und paßte zu jedem noch so prächtigen Zimmerameublement. Angenehm war auch, daß der Spieler den Blasbalg unter seinem Sessel selbst treten konnte und nicht unbedingt als Jupiter tonans zu figurieren brauchte. Donnerwetter und Trommeln konnten ja auch ruhen, und dann merkte man besonders, wie rund und klar die Töne des Saitenspiels waren, und wie sie alles leisteten, was ein noch so starkes Forte-Piano hervorzubringen imstande war. Die Haltbarkeit der Stimmung auf lange Dauer wurde besonders gepriesen, und es war zu wünschen, daß dieser Vorzug des Orchestrions sich auch auf Herrn Ferdinand Graf erstreckte, welcher das mit so vielen angenehmen Mannigfaltigkeiten versehene Werk käuflich an sich brachte und in seiner Eigenschaft als bürgerlicher Weinhändler, Biedermann und passionierter Musikliebhaber besuchenden Gästen, die für Kunst und Musik eingenommen waren, mit dem größten Vergnügen produzierte.

Die Konkurrenz war geschlagen. Des wackern Johann Michael Weiss, ansässigen Bürgers und Instrumentenmachers sehr geschmackvoll fournierte Harfe mußte verstummen, trotzdem sie vom tiefen F bis ins hohe C hinauflief, Semitöne ihr Eigen nannte, und trotzdem sie den Mechanismus eines Flötenakkompagnements besaß, welches durch den nämlichen Spieler ohne alle Hindernisse bewirkt zu werden vermochte. Und von dem Professor Anton Renner redete schon gar niemand mehr, der Musi- und Mechanikus zugleich und der erste in Prag war, der sich eine Harmonika baute und spielte. Nun mußte er Erfahrungen mit der Elektrik und brennbaren Luft sammeln, Feuerzeuge erfinden und den Blitzableiter in Böhmen einführen. Was einst ein bewundernder Journalist von ihm gesagt hatte, galt jetzt für Sauer, den Beherrscher der Töne: „Einmal sehen und hören leistete mehr, als all das Explizieren der Scribenten," und darum verstummt auch jetzt der Schreiber.

PHANTASIE ÜBER EIN BELIEBTES MUSIK-FORSCHERTHEMA

An einem geachteten Stammtisch entwickelt sich folgendes Zwiegespräch:

Prof. Dr. Quellenjäger: Und was halten Sie, verehrter Kollege, von den unabsehbaren Gedächtnisschriften die uns anläßlich dieser Jahrhundertfeier überflutet haben?

Prof. Dr. Datenpirsch (verächtlich mit der Hand abwinkend): Garnichts.

Qu. Na, allerhand war doch darunter; wenn auch nichts Neues, so doch manches, was auf die noch unausgefüllten biographischen Lücken hinwies.

D.: Ja, das meine ich eben; nicht das geringste unbekannte Material kam hierbei zum Vorschein.

Qu.: Geschweige eine sensationelle Entdeckung ...

D.: Und dazu gäbe es doch wahrlich noch Anlaß genug!

Qu.: Na und ob! Da wäre gleich eine Hauptfrage, die immer wieder bloße Frage bleibt ...

D. (gespannt): Welche meinen Sie?

Qu. (pathetisch gedämpft): Natürlich die der „ungeküßten Braut".

D.: Verehrter Kollege, Sie sprechen mir aus der Seele. Das eben wollte ich doch vorhin gesagt haben: solange diese „ungeküßte Braut" ihr listiges Versteckenspiel weitertreiben kann und sich nicht einwandfrei feststellen läßt, bleibt alles schöngeistige Geschreibsel unpräziser Verlegenheitskram.

Qu.: So ist es! Und damit Sie es erfahren ...

D. (zum fragenden Auge geworden): Was!?

Qu: Ich habe sie! Habe sie unwiderlegbar.

D. (flüsternd): Ursula von Ahnenstolz??

Qu. (mit Überzeugung): Sie war es und keine andere!

D. (rasch gefaßt): Nun, dies ahnt ja ein jeder. Dies ahnte ich gleichfalls ... Aber wie wollen Sie das beweisen!?

Qu. (stutzt): Können Sie es am Ende gar selbst beweisen?

D.: Vielleicht ...

Qu. (herausplatzend): Sie können es nicht! Denn auf der einzig sicheren Spur, die zur Enträtselung dieses Geheimnisses führt, bin ich bisher ganz alleine vorgedrungen.

D. (hastig): Auf welcher Spur?

Qu. (triumphierend): Das verrate ich nicht!

D. (schweigt gekränkt).

Qu. (begütigend): Sie kennen doch den berühmten Brief?

D. (noch schmollend): Auswendig ...

Qu.: Er enthält einen Hinweis, dessen grundlegende Bedeutung noch keiner vor mir nach Gebühr eingeschätzt hat: „Da hing ich nun mit taubengrauen Pantalons im hohen Apfelbaum und wollte gerade auf Deinen Erker hinübersteigen ..."

D. (fortsetzend): „... als ich entsetzt gewahren mußte, daß er frisch gestrichen war."

Qu.: Hier liegt der Schlüssel!

D.: Hier??

Qu.: (wieder mißtrauisch und abwehrend): Ich meine nur so.

D.: So nehmen Sie es denn zur Kenntnis, daß ich über jenen frischen Anstrich bereits Nachforschungen anstellen wollte.

Q u.: Und Sie, daß ich solche bereits angestellt habe! Seit Jahren durchstöbere ich das Familienarchiv derer von Ahnenstolz und habe weit über die in Frage kommenden fünf Sommer hinaus sämtliche Wirtschaftsbücher des Hauses durchstudiert. Alle Eintragungen und Abrechnungen über damalige Ausbesserungsarbeiten am Landsitz Ahnenruh bewahre ich in einer Kartothek vollzählig bei mir zuhause . . .

D. (atemlos): Nun und? . . .

Q u. (resigniert): Aber von einem Neuanstrich der Fassade ist nirgends die Rede.

D.: Das kann doch nicht sein. Vielleicht haben Sie einige Angaben dennoch übersehen?

Q u.: Ausgeschlossen! Ich kann Ihnen für die musikgeschichtlich wichtigsten Monate jeden einzelnen Fall von Maurer- und Dachdeckerarbeiten am Landsitz Ahnenruh bereits aus dem Gedächtnis hersagen. Am 6. Juni 1804, also am Tage nach der erstmaligen, festlich begangenen Ankunft des Meisters: Herrichtung des ausgehobenen und umgelegten Gartentores. Am 9. Juni: Reinigung des durch eine vernichtete Manuskriptpartitur verstopften . . .

D.: Genug. Aber der Neuanstrich!

Q u.: Innerhalb von fünfzehn Jahren unauffindbar!

D.: Aber dann läßt sich dadurch der betreffende Sommer doch garnicht feststellen?

Q u. (stöhnend): Das ist es ja eben . . . Jahre der mühevollsten Forschung bleiben somit unbelohnt. Ich bin, wo ich war.

D. (abgekühlt): Dann vermögen Sie ja auch die Identität der „ungeküßten Braut" nicht näher festzustellen . . .

Q u. (entschlossen): Es soll mir trotz allem gelingen! Ich werde nicht rasten und werfe die Flinte nicht ins Korn . . . Mein nächstes Ziel ist jetzt herauszubringen, wann und bei wem der Meister seine taubengrauen Pantalons anfertigen ließ.

D. (hingerissen): Verehrter Kollege, ich bewundere Ihren unvergleichlichen Forschergeist!

Dieser Einfall ist der Pioniere unserer Wissenschaft würdig.

Q u.: Hoffentlich. Denn sonst bleibt jener Angelpunkt auch weiterhin ungeklärt.

D.: Erlauben Sie, daß ich meine bescheidenen Kräfte zur Unterstützung in den Dienst Ihrer hohen Aufgabe stelle.

Q u. (wenig beglückt ablehnend): Sie hatten Ihre Mitarbeit, soviel ich weiß, erst kürzlich für eine kritisch beleuchtete Neuausgabe sämtlicher Werke des Meisters zugesagt . . .

D. (enthusiastisch): Eigentlich ja. Aber was hilft uns sein gesamtes Schaffen, sobald es über solche Kardinalfragen keinen zuverlässigen Aufschluß erteilen kann!

Alexander Jemnitz

EIN NACHWORT ZUR WIENER BEETHOVEN-JAHRHUNDERT-FEIER

VON Dr. ERICH STEINHARD

Gewiß, die Wiener Zentenarfeier war groß angelegt und von der ganzen Welt sind Abgesandte der Staaten (unter denen sich sogar einige Künstler befanden) herbeigeströmt. Die Komponisten, Dirigenten, Virtuosen, überhaupt die bedeutenden Musiker und insbesondere die Künstler deutscher Nation haben durch Abwesenheit geglänzt. Wo blieb Richard Strauß, der doch heute in Wien beheimatet ist, und wo die weltberühmten Beethoveninterpreten, soweit sie nicht aktiv (in geringer Zahl) beim Wiener Fest beteiligt waren? Die Behörden, die Bankwelt, die Aristokratie, die Snobs, die Reichen waren da (denn die Gesamteintrittskarten besserer Kategorie kosteten hundert Goldmark.) Das Volk fehlte. Und es mußte auch deshalb abseits stehen, weil das Programm (übrigens in exzellenter Weise) für Feinschmecker hergerichtet war. Der Zweck dieser Jahrhundertfeier wäre es entschieden gewesen, Beethoven der Jugend zugänglich zu machen, denn in den Kreisen der Gebildeten Beethoven zu feiern, ist heutigentags, wo Beethoven in keinem Haus, in keiner Familie fehlt, fast überflüssig.

Den Gedanken hat das Festkomitee wohl aufgegriffen, als es im Vordergrund Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts darbot, (u. a. Monn, Gluck, Neefe, Ph. E. Bach — wo blieb Stamitz? — Clique?) die mit dem Meister in entwicklungsgeschichtlichem Zusammenhang standen und außerdem in wirklich dankenswerter Form und in genialer Deutung kirchliche und weltliche Musik des Mittelalters in der Hofkapelle erklingen ließ. Im Redoutensaal der Hofburg war Purcells Oper „Dido und Aenaes" zu sehen, in barocker Aufmachung und in orchestral nicht einwandfreier Fassung, mit sitzenden Gesangschören und Bewegungschören, die in die Handlung dramatisch eingriffen. Die „Serva padrona" Pergoleses (mit R. Mayr) und Rameau-Tänze erlebten eine von Feingefühl (weniger von historischem Instinkt) zeugende Aufführung. Auch Glucks „Don Juan"-Ballett blendete in einer stark retouchierten Bearbeitung. Beethovens „Ruinen von Athen" hatten nach der Renovierung durch Hofmannsthal-Strauß durch geistreiche Einfälle beider starke Außenwirkung. Die Neufassung Johannes Urzidils liegt unserem Empfinden zwar näher (sie ist in Wien verlegt, daher in Wien wahrscheinlich nicht bekannt). Die Trauerkantate auf Joseph den Zweiten und die Chorphantasie eröffneten das Fest: als Haupttat blieb die von Weingartner zwar nach altem Herkommen, aber höchst kultiviert gegebene Egmont-Musik und ein von Schalk und Dr. Wallerstein weniger dramatisch erfaßter als blitzblank gescheuerter „Fidelio" im Gedächtnis, in dem Lotte Lehmann und Piccaver (insbesondere die erstere) brillierten. Die übrigen Beethovenabende (in einem Kammerkonzert spielten Casals, Friedmann und Hubermann zu Dritt sogar) zeigten den früher üblichen Beethovenschen Reproduktionsstil, der trotz hohem Niveau bei allen guten und modernen Musikern die Stimme nicht verstummen ließ, daß unsere Zeit einen ihrem Fühlen entsprechenden Darstellungsstil geschaffen hat, der vermutlich in Wien noch nicht bekannt ist. Mit diesen Ansichten verließ man die Stadt der Wiener Philharmoniker. — Die herrlichsten Empfänge, die man sich

denken kann (im Zeremoniensaal der Hofburg, im Festsaal der Oper und auf den Gesandtschaften) bildeten die Folie zu diesem rauschenden Fest von internationaler Bedeutung.

BIZARRE BEETHOVEN-NACHKLÄNGE

Die Berliner Zeitschrift „Die Literar. Welt" hat u. a. französische Komponisten der Gegenwart um ihre Meinung über Beethoven gefragt. Wir geben das sonderbare Echo einiger bekannter französischer Musiker wieder:

MAURICE RAVEL: Es ist wahr, daß ich das Patronat zu einem Beethoven-Monument abgelehnt habe, solange Bach und Mozart keines besitzen.

Ich stelle nicht sein Genie in Frage, sondern viel eher seine unvollkommene Musik. Sein im wesentlichen literarischer Ruhm ist zum großen Teil der Legende seines Lebens zu danken, seinem Gebrechen (ein tauber Musiker muß über allen anderen schweben, über der Musik selbst), der Großzügigkeit seiner sozialen Ideen. Das Thema dieses „unsterblichen Meisterwerkes", das Finale der 9. Symphonie, könnte ebensogut in einer liebenswürdigen Sammlung der Königin Hortense figurieren, wäre nicht die gute Absicht des Textes da . . .

FLORENT SCHMITT: Ich glaube, daß, wenn ein Einfluß Beethovens bis auf unsere Tage überhaupt fortbesteht, er nur sehr fern und sehr indirekt sein kann, filtriert durch Generationen. Die Einflüsse Palestrinas, Bachs, Chopins scheinen mir viel lebendiger. Entschuldigen Sie, wenn ich so kurz antworte. Ich bin im Augenblick sehr in Anspruch genommen und überlasse anderen die Mühe, ein schon so erschöpftes Thema auszuschöpfen.

DARIUS MILHAUD: Beethoven liebe ich, es lebe Beethoven!

GEORGE AURIC: Die jüngere Musikergeneration steht — wenigstens in Frankreich — so völlig beziehungslos zu Beethoven, er hat ihr nichts oder doch so wenig „getan", daß sie ihm nichts mehr so heftig abzuschwören braucht, wie jene halbe Generation vorher, der man ihn im alten Konservatorium eingebläut hat.

Es ist mir wirklich peinlich, darüber etwas auszusagen. Denn er geht mich gar nichts an und ich glaube, auch die Jungen nach Stravinsky nicht. Wir haben uns mit ihm nicht mehr auseinanderzusetzen, brauchen also weder verächtlich von ihm zu sprechen noch ungerecht zu sein, da uns der Stachel fehlt. . . .

Er hatte eine große, wenn man will, edle, aber durchaus vage Konzeption von Musik, und in diesem Sinne ist er wirklich musikalisch. Es ist deshalb kein Widerspruch, wenn ich sage, daß Kinder und ganz junge Musikschüler vor allem seine Sonaten spielen sollen, so wie wir alle einmal wundervolle Indianerbücher, und zwar mit guter Wirkung für uns, gelesen haben.

Daß es eines Tages eine Auferstehung Beethovens geben wird, wie die eines Bach, ist vollkommen ausgeschlossen.

VINCENT D'INDY, Direktor der Schola Cantorum. In Beantwortung Ihres Briefes vom 3. Dezember will ich Sie fragen, welche Entlohnung die Zeitschrift für den Artikel vorschlägt, von dem Sie mir sprechen.

Sie bilden sich nicht ein, nehme ich an, daß wir Franzosen, denen Deutschland noch immer nicht seine Schulden für die während des Krieges vollführten Plünderungen bezahlt hat, daß wir nun für dieses selbe Deutschland arbeiten werden, ohne sicher zu sein, daß man uns entlohnt, wie wir es wert sind usw. usw.

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

Beethovens Gedenktag fand durch die Wiener Philharmoniker seine Feier. Das Orchester erschien diesmal unter der Führung Felix Weingartners und brachte am ersten Abend *Die Neunte* unt tags darauf die *Missa solemnis*. Ungewöhnlich groß die Beteiligung des Publikums, das den Lucernasaal in einer die Sicherheit geradezu gefährdenden Weise überfüllte. Den Chor, das Lied an die Freude, stellte der *Gau Prag des sudetendeutschen Sängerbundes* mit 700 Sängern (Studium Kapellmeister Erich *Wachtel*). Das Soloquartett war durch Barb. *Reitzner*, Prof. Elsa

Brömse-Schünemann, Otto *Macha* und Prof. Dr. *Ehm* besetzt. Vor der Neunten spielte Prof. *Heřman* das G-Dur Klavierkonzert. Die Vorlesung des Heiligenstädter Testamentes in deutscher und tschechischer Sprache leitete mehr oder minder passend den Abend ein. Am nächsten Tage folgte die Missa solemnis, bei der die Philharmoniker unter Weingartner den instrumentalen Teil versahen, während die Aufführung der Chöre dem Prager tschechischen Gesangverein *Hlahol* vorbehalten war; das Solistenquartett war aus tschechischen Sängern gebildet, der Mangel einer Orgel im Lucernasaal machte sich besonders bemerkbar. Kurz zuvor hatte das Roséquartett die zyklische Aufführung der Beethovenquartette unter reger Teilnahme seines Stammpublikums beendet. Das Deutsche Theater feierte Beethoven, indem es unter *Zemlinsky* „*Fidelio*" neu ausgestattet und neu einstudiert herausbrachte. Der einzige Gast, der an dem ersten Abend herangezogen wurde, *Tilly de Garmo* (Marcellina), hatte noch vor kurzem unserer Bühne angehört. Die Besetzung der Leonore (*Susanne Jicha*), des Florestan (*Fellner*), Pizarro (*Komregg*), Rocco (*Horner*), Jacquino (*Kober*), Minister (*Czubock*) war die gewohnte. *Rollers Szenenbilder*, die bereits in der Mahlerära an der Wiener Oper ihre außerordentliche Wirkung geübt haben, waren im Wesen bis auf einige nebensächliche Änderungen beibehalten worden. Das Ganze bedeutete einen Gewinn von mehr als lokalhistorischer Bedeutung. *Kramers* Regie und die diesmal besonders gut disponierten Chöre trugen das Ihrige dazu bei, um diese Fidelio-Aufführung über das Niveau des Alltags zu erheben.

Im Zeichen Beethovens stand auch das letzte *Kammermusikkonzert*, das vom Pianisten Severin *Eisenberger* und Cellisten *Buxbaum* bestritten wurde. Die Cellosonate op. 102, Nr. 2, dann die Variationen über Mozarts „Bei Männern, welche Liebe fühlen" und zum Schluß das Klarinettentrio op. 11, bei dem sich der Klarinettist Willy *Jirtschak* den Gästen zugesellte, standen u. a. auf dem Programm.

Neben diesen der Beethovenfeier gewidmeten Veranstaltungen wikkelte sich der übrige Konzertbetrieb in gewohnter Weise ab. In dem Programm zumeist nur Allzubekanntes, Solisten, die bei uns auch nur einmal bescheidene Erfolge erzielt haben, kehren mit unfehlbarer Gewißheit wieder. Daher die Überproduktion an Konzerten auf der einen Seite, der die vollkommene Abstinenz des Publikums auf der anderen Seite gegenübersteht. Eine Ausnahmestellung nimmt der Cellist Pablo *Casals* und der Dirigent *Molinari* ein; leider bot sein Programm diesmal nur wenig Interessantes und man vermißte die Aufführung eines größeren Chorwerkes, wie sie dieser Dirigent sonst vorzubereiten pflegt. — Die *Donkosaken* können hier auf drei vollständig ausverkaufte Konzerte zurückblicken. Von Solosängern bekam man zunächst *Kiepura* und *Pattiera* zu hören. Sehr glücklich hat sich die berühmte Koloratursängerin der Scala Ada *Sari* mit ihrem Konzert eingeführt, man darf ihre Gesangsweise mit voller Berechtigung als ein Wunder der Technik bezeichnen. Von heimischen Künstlerinnen erregten Prof. Elsa *Brömse-Schünemann* und Julie *Bächer-Nessy* mit ihren vornehm gehaltenen Liederabenden weitgehendes Interesse. Im Konzert zu Gunsten der Ferienkolonien sang der Berliner Bassist *Kipnis*, der sich namentlich durch sein Mezza voce bald beim großen Publikum in Gunst setzte. Claire *Born* von den Staatsopern in Wien und Dresden führte ihre blendenden Stimmittel ins Treffen; *Zem-*

linsky begleitete. Zugunsten des Schulpfennig-Vereines ließ sich die Bühnensängerin Hella *Toros* auf dem Konzertpodium vernehmen und erntete auch hier großen Beifall. Marianne *Theimer*, deren Geigenkunst in erfreulichem Fortschreiten begriffen ist, spielte an demselben Abend. Christa *Richter*, die Wiener Geigerin, hat sich mit Gisa *Kettner-Fröhlich* zu einem Duo verbunden, das gleich mit seinem ersten Abend vollen Erfolg hatte. — Eine Schülerin Steuermanns, *Rosanska*, debütierte sehr glücklich als Pianistin. Pianist *Serkin*, der zu einem wohltätigen Zweck konzertierte, hat mit seinem leidenschaftlich bewegten Klavierspiel ordentlich das Auditorium mitgerissen. Wesentlich gedämpfter, von des Gedankens Blässe angekränkelt, klingt *Steuermanns* Klavierspiel, das in technischer Hinsicht keinen Rivalen zu scheuen hat, Frau *Pick* machte der Schule ihres Gesangsmeisters K. *Wallerstein*, der sie brillant begleitete, alle Ehre. — Hervorzuheben wäre noch, daß *Stradal* ein Konzert auf zwei Klavieren gab, bei dem ihm sein Schüler Hubert *Miller* assistierte. Stradals Klavierbearbeitungen genossen immer Ansehen; Mahlers Fünfte, von Stradal für zwei Klaviere übertragen, war ein Mißgriff. Dann folgte eine der berühmten Bachbearbeitungen von Stradal und Liszts zweite ungarische Rhapsodie. — Prof. *Ševčik* hat das 75. Jahr erreicht; aus diesem Anlasse fand ein Festkonzert statt, an dem drei der begabtesten Schüler dieses weltberühmten Geigenpädagogen den Ruhm seiner Schule kündeten.

II

Man hört italienisch, französisch, englisch, tschechich, polnisch, philippinisch und mitunter auch deutsch singen. Zu den Lieblingen des Prager Publi ums zählt neuestens Umberto *Urbano*, der sich mit seinem lyrischen Bariton mehr auf das Säuseln und Schmachten verlegt und in seinem Programm in den Spuren des Altmeisters Battistini wandelt.

Der Bassist von der Covent-Garden Oper Norman *Williams* hat dank seiner umfangreichen, wohlgepflegten Stimmittel gleich an seinem ersten Abende Beifall gefunden und sich namentlich als berufener Interpret altenglischer Lieder glücklich eingeführt. Kurz vorher hatte der Bassist der deutschen Bühne Hermann *Horner* seine Eignung als Konzertsänger mit Erfolg dargetan. Amerikanische Sängerinnen sind in Sicht, vorläufig erschienen *Rita Benècche* und Una *Buentos*, welch letztere nach altitalienischen Arien zu den Liederkomponisten neuesten Datums überging und mit Anton Webern, Prokofieff ebenso viel Beifall erntete wie mit einer Serie (Quatre melodies populaires Grecques) von Ravel. Um bei den exotischen Größen zu verbleiben, sei noch der ausgezeichneten Miniatursängerin von den philippinischen Inseln Jovita *Fuentes* gedacht, die mit ihren heimatlichen Liedern keine folkloristischen Probleme den europäischen Zuhörern gestellt hat. Eine deutsche Sängerin begrüßte man in Elisa *Stunzner*, die aus Dresden gekommen war, um einen Liederabend zugunsten des Büchereifondes der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten zu geben. Kapellmeister Dr. Arthur *Chitz* aus Dresden assistierte am Flügel. — Spärlich waren diesmal die solistischen Darbietungen; von Geigern hörte man den Ungar *Aranyi*, von Pianisten absolvierte Emil *Sauer* ein zweites Konzert in dieser Saison unter den üblichen Sympathiekundgebeungen seiner zahlreichen Anhänger; ein junger Chilene — Claude *Arrau*, der sich in einem Sonntagskonzerte der Tschechischen

Philharmonie eingeführt hatte, gab seinen selbständigen Klavierabend, und im Saale des „Frauenfortschritt" spielte unsere heimische Pianistin Emma *Saxl* historische Klaviermusik aus verklungenen Zeiten, die sie dank der ihr eigenen sorgfältigen und peinlich sauberen Gestaltung den Hörern in dankenswerter Weise näher brachte. An demselben Abend trat auch Prof. Dr. *Ehm* als überzeugender Interpret für die heimischen Liederkomponisten Rietsch und Veidl ein. Einen Zyklus von Beethovensymphonien veranstaltet die *Tschechische Philharmonie: Keussler*, über dessen Konzert bereits in dem vorigen Hefte berichtet wurde, dirigierte die Erste, *Zemlinsky* war die Siebente zugefallen. Vor dasselbe Orchester trat Zemlinsky nochmals, um Mahlers Sechste in einem selbständigen Konzert exzellent zu dirigieren. Zwischen den beiden großen deutschen Gesangsvereinen ist es, wie bereits berichtet, zu einem engeren Zusammenschluß gekommen. Vorläufig ist der Singverein unter Hermann *Schmeidel* mit einem selbständigen Konzert hervorgetreten und zwar mit einem bedeutsamen. Schmeidel bewies in der Aufstellung des Programms diesmal eine besonders glückliche Hand. *Bachs* Magnificat und *Mozarts* Vesperae de Domenica, die gleichfalls mit einem Magnificat schließen und den Hörer zu Vergleichen in Ansehung der Konzeption und Auffassung desselben Textes durch diese beiden Meister anregen: all dies bedeutete für die Musiker ein Fest, das noch durch die Aufnahme der Bachschen Solokantate „Jauchzet Gott in allen Landen" wesentlich gehoben wurde. Eine Solistin von ganz außerordentlichen Eigenschaften, blendenden Stimmitteln und einer für den Bachstil geradezu prädestinierten Gesangsweise lernte man in Mia *Peltenburg* kennen. Aber auch der Chor hielt sich durchwegs auf anerkennenswerter Höhe; die übrigen Solopartien waren bei den Damen *Lederer-Schiestl*, *Lekner-Bondy* und den Herren Dr. *Fellner*, Dr. *Ehm* und Dr. *Fortner* in guter Obhut, Fritzi *Pollak* als Sachwalterin des Continuoparts und Prof. *Nowakowski* an der Orgel, sowie das Theaterorchester besorgten das Instrumentale; Hermann Schmeidel als begeisternder Dirigent und Mia Peltenburg wurden stürmisch gefeiert.

Über die neue Pantomime Bela Bartoks „Der wunderbare Mandarin" im Deutschen Theater wurde im vorletzten Hefte bereits berichtet; zugleich mit dieser Novität wurde Dohnanyis Tanzdrama „Der Schleier der Pierette" aufgeführt, das bei dieser Gelegenheit leider wieder ans Tageslicht gefördert wurde. Nach *Hindemiths* Cardillac, über den im letzten Hefte berichtet wurde und nach der bereits oben erwähnten Fidelio-Aufführung ist es in der Oper wieder sehr ruhig; die Ungewißheit des Kommenden lähmt gegenwärtig jede Unternehmungslust (diese Lähmung dauert jetzt schon Jahre — D. R.). Neue Namen tauchen auf, um bald wieder zu verschwinden. So war die letzte Vorstellung der Meistersinger in allen Hauptpartien mit fremden Sängern besetzt, die „auf Anstellung" gastierten, und wenige Tage später folgten Engagementsgastspiele in Halevys „Jüdin." Wer von den Gästen geeignet befunden wurde, ins neue Ensemble einzutreten, steht noch dahin, jedenfalls werden die Versuche noch fortgesetzt werden, und es ist für die nächste Zeit eine weitere Erprobung von Anwärtern zu gewärtigen. *V. P*

VARIA

PRAGER MUSIKSCHAU

Im „*Tagebuch*“ und in der „*Prager Chronik*“ des nächsten Heftes werden u. a. folgende Konzerte besprochen: Friederike *Schwarz*, *Prager Trio*, *Regergesellschaft*, *Tschechische Beethovenfeier* („Christus am Ölberg“); aufgeführte Werke von: Erwin *Schulhoff* (Jazz-Etuden), Hans *Krasa* (Symphonie), Alois *Hába* (Viertelton-Suite), Karl *Hába* (Violinkonzert), J. *Weinberger* („Der Dudelsackpfeifer“) u. a.

EINE BEETHOVENGEDENKTAFEL wurde am ehemal. Einkehrhaus „Zum goldenen Einhorn“ in Prag enthüllt.

DIE ERSTEN BEETHOVENPREISTRÄGER der Preußischen Akademie (10.000 Mark) sind: Gerhard von *Keußler* und Kurt *Thomas*.

DR. SPEMANN (Stuttgart) hielt im Rahmen der Prager Regergesellschaft einen Vortrag über den Meister.

OTTO PICK sprach über die Zukunft des Prager Deutschen Theaters.

WALTER GIESEKING unternimmt gegenwärtig seine zweite amerikanische Tournee.

ERNA VON HOESSLIN wurde für die im „Covent-Garden“ (London) stattfindenden Wagneraufführungen verpflichtet.

ARNOLD SCHÖNBERG hat in der Konzertreihe „*200 Jahre Orchestermusik*“ in Berlin seine „Pelleas“ dirigiert.

ERNST KRENEKS: „*Jonny spielt auf*“ kommt im Mai am *Prager Deutschen Theater* zur Aufführung.

DR. JOS. HUTTER wurde als Priv.-Dozent für Musikwissenschaft an der Prager tschechischen Universität bestätigt.

VIKTOR ULLMANN wurde zum ersten Kapellmeister am Stadttheater in *Aussig* ernannt.

EIN POLNISCHES MUSIKFEST findet gegenwärtig in Prag statt.

PROF. DR. GUIDO ADLER (Wien) tritt mit Ablauf des Sommersemesters in den Ruhestand.

Redaktionsschluss am 20. April 1927.

Musikalische Leihbibliothek

des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes,

jeden Sonntag von 10—11 im Gebäude der Deutschen Musikakademie, Prag II., Vladislavova. — Jahresbeitrag Kč 20.—, Leihgebühr 10 h pro Band und Woche.

Unterziehen Sie unseren aufliegenden Katalog einer Durchsicht!

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VII. JAHRGANG 1927 HEFT 5-6

DER ERSTE PRAGER DON JUAN-DARSTELLER LUIGI BASSI

VON Dr. BERNHARD PAUMGARTNER
(MOZARTEUM SALZBURG)

Veröffentlicht anlässlich der Gründung der *„Mozartgemeinde für die Tschechoslowakische Republik"*, die den Zweck verfolgt, die *„Bertramka"*, in der Mozart den *„Don Juan"* vollendete, zu erhalten und zu erwerben. Red.

Am 13. September 1926 war es hundertzwei Jahre her, daß *Luigi Bassi*, der erste Darsteller von Mozarts „Don Giovanni," nicht ganz sechzigjährig, in Dresden als Regisseur der königlichen Oper gestorben ist. Die herzlichen Bande, die diesen bedeutenden Künstler mit dem unsterblichen Schöpfer des „Don Juan," in späterer Zeit auch mit Carl Maria von Weber verbanden — der als richtiger Vetter von Mozarts Frau Constanze auch zu dessen Verwandtenkreis gehört, — werfen ein freundliches Licht der Erinnerung auf ihn und verweben seine flüchtige Erscheinung im Kreise jener Großen mit einigen lebendigen Augenblicken, deren Andenken einer herzlichen Teilnahme der Nachwelt nicht unwert ist.

Bassi wurde 1766 zu Pesaro am adriatischen Meere, der Geburtsstadt Rossinis geboren und erhielt seine gesangliche Ausbildung bei Norandini in Sinigaglia, später bei Laschi in Florenz. Achtzehnjährig gehört er schon der ausgezeichneten Bondinischen Operntruppe an, die damals abwechselnd in Prag und Leipzig spielte. Spiritus rector dieses lebhaften und erlesenen Ensembles war der Regisseur und Mitdirektor Guardasoni, der nach Bondinis Tode die alleinige Führung der Stagione übernahm. Ihm verdankte die Truppe ihre Aktivität und eine nie versagende Beliebtheit beim Publikum, obwohl sie an Zahl so klein war, daß noch bei der Uraufführung des „Don Giovanni" Commendatore und Masetto von demselben „Signore Giuseppe Lolli" gesungen werden mußten. Aber diese kleine Tatsache zeigt, wie sehr Guardasoni die Verwendungsmöglichkeit seiner Leute zu steigern verstand und als trefflicher Regisseur, dem die Kritik nachrühmte, daß er, „Spiel und Gesang vollkommen verstehe," wohl geeignet war, auf seiner Bühne eine lebhaft abgetönte, natürlich bewegte Ensemblekunst zu schaffen. Unter diesem hervorragenden Praktiker bildete sich Bassi erstaunlich schnell zum glänzenden Protagonisten heran. In der Personalliste der Bondinischen Truppe von 1792 wird er also lobend erwähnt: „Es gibt wenig Schauspieler oder Sänger, für welche die Natur so freigebig gesorgt hätte, wie für diesen ihren Lieblingssohn. Seine Stimme ist so wohlklingend, als meisterhaft seine Aktion ist. Er erhält daher in komischen Rollen sowohl als in tragischen gleichen Beifall und gefiel, wo er spielte, allgemein. In Italien, seinem Vaterlande, sowohl als in Warschau, in Leipzig und Prag war er der Liebling des Publikums. Sobald er auftritt, verbreitet sich Freude und

Heiterkeit über das ganze Haus, und nie verläßt er das Theater ohne ungeteilten, lauten Beifall." „Seine Stimme" schreibt ein Zeitgenosse, „hält die Mitte zwischen Tenor und Baß. Obwohl sie etwas hell klingt, ist sie doch stets geschmeidig, voll und angenehm. Herr Bassi ist nebstdem ein sehr geschickter Schauspieler im Tragischen, ohne komödienmäßig, im Komischen, ohne abgeschmackt zu sein. In seiner wahrhaft heiteren und possierlichen Laune parodiert er manchmal gerne die übrigen Sänger so fein, daß zwar die Zuschauer, aber jene nichts davon merken. Er verdirbt überhaupt keine Rolle."

Im Dezember 1786 fand die Prager Erstaufführung von Mozarts „Figaro" durch die Bondinische Truppe statt; Bassi, erst zwanzigjährig, sang den Grafen Almaviva. Der Erfolg der Oper war außerordentlich. Er rettete den wackeren Bondini aus einer argen wirtschaftlichen Klemme ganz ähnlich, wie einige Jahre später die „Zauberflöte" seinen Kollegen Schikaneder finanziell wieder auf die Beine brachte. Die Oper wurde fast ohne Unterbrechung den ganzen Winter hindurch gegeben, wie Niemetschek berichtet; Figaros Gesänge widerhallten auf den Gassen, in Gärten, ja selbst der Harfenist bei der Bierbank mußte sein „Non piu andrai" ertönen lassen, wenn er gehört werden wollte. „Ich sah mit ganzem Vergnügen zu," schreibt Mozart später aus Prag, „wie alle diese Leute auf die Musik meines „Figaro," in lauter Contretänze und Teutsche verwandelt, so innig vergnügt herumsprangen; — denn hier wird von nichts gesprochen als von — Figaro, nichts gespielt, geblasen, gesungen und gepfiffen als — Figaro, keine Oper besucht als — Figaro — Figaro und ewig Figaro; gewiß eine große Ehre für mich!"

Es besteht kein Zweifel, daß Mozart, der am 11. Jänner 1787 mit seiner Frau in Prag eingetroffen war, um den Triumph seiner Oper persönlich mitzuerleben, von der jugendfrischen Leistung Bassis so eingenommen war, daß er den jungen Künstler sofort zum Träger einer Hauptrolle bestimmte, als er von Bondini gegen das damals übliche Honorar von 100 Dukaten verpflichtet wurde, für die nächste Spielzeit eine neue Oper zu schreiben.

Mozart verstand es, wie kein anderer Meister, aus Seele und Wesen des Instrumentes und der menschlichen Stimme heraus zu erfinden. Hier liegt das Geheimnis der frohen Lebendigkeit und des unbeschreiblichen Klangzaubers aller seiner Werke. Mit dem ihm eigenen untrüglichen Gefühl gab er der frischen, individuellen Gesamtleistung des jungen Sängers neue Form und neuen unsterblichen Inhalt, als er, mitgerissen von der Begeisterung des Prager Publikums, Da Pontes tüchtiges Buch zu „Don Giovanni," schöpfergewaltig in seiner Musik zu den leuchtendsten Kunstwerken tiefster Menschenschilderung umformte.

Eine unverbürgte und zweifelhafte Anekdote erzählt, Bassi habe, unzufrieden damit, daß seiner neuen Rolle die eigentlich große Arie fehle, Mozart veranlaßt, den Anfang des Duettes mit Zerline „La ci darem la mano" fünfmal umzukomponieren, bevor er den Wünschen des ehrgeizigen Sängers entsprochen hätte. So erst wäre das berühmte Stück zu seiner nie versagenden Eindringlichkeit gekommen. Selbst wenn Bassi das Verdienst, den großen Meister in einer Kleinigkeit verbessert zu haben, selbst für sich in Anspruch genommen hätte, um damit ein Stückchen schöpferischer Unsterblichkeit zu gewinnen: er wußte es gewiß nicht, daß

er ein Anrecht darauf schon besaß, bevor Mozart mit der noch unfertigen Partitur in Prag eingetroffen war, um in persönlichem Umgange mit den Darstellern die letzte Feile an die Oper zu legen. Denn schon lebte das bewegliche Wesen der hellen Stimme Bassi-Almavivas in den zierlich beschriebenen Notenblättern, die Mozart sorglich im Reisewagen verpackt hütete, und die seigneurale Gebärde einer Darstellungsgabe, die leicht und hinreißend den Übergang aus tiefer Tragik zu hellem Lachen fand, war eingefangen und zu neuem Wesen gestaltet in der Figur Don Giovannis. Und siehe, der Witz des wandlungsfähigen Sängers, der so gerne die Unarten seiner Kollegen kopierte, wird unsterbliche Situation: Don Giovanni wirft Leporellos Mantel um und betrügt lachend mit der größeren Stimme seines Dieners.

Tiefster Sinn des Theaters: Ernst und Scherz in dem nämlichen Atemzug einer lebendigen Seele, diese unerlernbare Gottesgabe echter Schauspielkunst, dieses ersehnte Ziel aller dramatischen Dichtung, gemeinsame Gottesgabe zweier Künstler. Anregendes Modell, unbewußt in dem bezaubernd instinktiven Spiel des pudeljungen Italieners, zu höchster Leistung unzerstörbar geformt in Mozarts „Dramma giocoso!" Und die Pedanten der späteren Generationen sitzen kopfschüttelnd über dieser „unlogischen" Bezeichnung einer Oper, die nicht „buffa," nicht „seria" sein will. Ein Jahrhundert lang geht der unnütze Streit begriffstützig an dem Wesen der Oper vorbei. Mißverstandene Romantik, Symbolriecherei und die prüde Ethik einer lebensungewandten Zeit verdarben den Ausdruck dieses menschlichsten Kunstwerkes. Vielleicht war Bassi außerhalb seiner Kunst nicht mehr als ein „bildschöner, aber erzdummer Kerl," wie ihn ein erzürnter Zeitgenosse nennt. Sein natürliches Komödiantengefühl griff dem Wesen der Rolle, die seinem Urtalent auf den Leib geschnitten war, doch an die Wurzel: seine kleine, lächelnde Schauspielerdämonie wird zum ewigen Symbol durch das Genie Mozarts, — instinktiv triebhaftes Erfassen und Beherrschen der wechselvollen Erscheinungen der Umwelt, jauchzendes Bewußtsein dieser sieghaften Macht ohne die Hemmung grüblerischer Gedankenarbeit. So dürfte Bassi seinen Don Giovanni gespielt haben. Die kritische Unbeschwertheit des italienischen Buffastils hatte ihn erzogen. Sie trug ihn schwebend über die Abgründe des Stoffes. Ein kleiner zeitgenössischer Stich zeigt uns den Künstler in der Szene vor dem Fenster Donna Elviras mit der Laute: In Rokokokostüm mit kurzen Stulpstiefeln, einen großen Federbusch auf dem Kopfe und bartlos. Von ihm her leitet sich die frühe Tradition ab, Giovanni als ganz jungen Mann, ja knabenhaft darzustellen. Ganz richtig bemerkt dazu *Ernst Lert:* „Daß durch diese große Jugendlichkeit der Charakter des Titelhelden und mit ihm die ganze Oper in ihrer grotesken Tragik noch grausam verstärkt wurde, ist klar. Man denke sich Anna und Elvira gegen diesen knabenhaften Dämon gestellt."

Die Aufführung fand nach allerlei Schwierigkeiten am 29. Oktober 1787 unter stürmischem Beifall der Prager statt. Mozart, Da Ponte und Guardasoni hatten die Einstudierung persönlich geleitet. Die unmittelbare Lebhaftigkeit der Inszenierung blieb durch den beweglichen Geist des ausgezeichneten Ensembles lange Zeit erhalten, obwohl die Zahl der Prager Aufführungen bis 1799 bei nur achtmonatlicher Spielzeit auf über hundert gestiegen war.

Der aus Beethovens Lebensgeschichte bekannte Maler Johann Peter Lyser berichtet, daß Bassi in späterer Zeit oft über die Wiedergabe des Don Giovanni durch andere Baritonisten geklagt und dabei folgendes in gebrochenem Deutsch geäußert habe: „Dieses ist alles nichts; es fehlen die Lebendigkeit, die Freiheiten, wie es haben wollte der große Meister in dieser Szene. Wir haben bei Direktor Guardasoni in dieser Nummer nicht in zwei Vorstellungen gesungen dasselbe, wir haben nicht so strenge gehalten Takt, sondern haben gemacht Witz, jedesmal neu und nur auf das Orchester gehalten Acht, alles parlando und beinahe improvisiert, so hat es gewollt Mozart."

Gewiß ist diese Mitteilung historisch nicht ganz ernst zu nehmen. Aber sie wirft doch ein treffendes Licht auf den lebhaften phantasiereichen Darstellungsstil, der die ersten Aufführungen des „Don Giovanni" auszeichnete.

Mit einer kaum nennenswerten Unterbrechung — er besuchte im Jahre 1793 seine Heimat — blieb Bassi bis 1806 in Prag. Das letzte Jahrzehnt des ausklingenden Jahrhunderts sah ihn im Vollbesitz seiner künstlerischen Mittel. Seine besten Rollen waren außer „Don Giovanni" und Almaviva, der Teodoro in Paisiellos „Re Teodoro," der Notarius in Paisiellos „Molinara" und der Axur in Salieris gleichnamiger Oper. Um 1799 scheint seine Stimme irgendwie Schaden gelitten zu haben; wenigstens läßt sich der Prager Berichterstatter der „Leipziger Allgemeinen Musikzeitung" damals also vernehmen: „Herr Bassi war vor dem Verlust seiner Stimme ein vortrefflicher Sänger und weiß die Überreste seiner Stimme noch sehr gut zu handhaben." 1806 nach Guardasonis Tode trat Bassi in die Dienste des Fürsten Lobkowitz, in welchen er volle acht Jahre verblieb.

Mittlerweile war das Prager Ständige Theater unter die Leitung Carl Liebichs gekommen. Liebich war einer der letzten Chefs im Sinne der alten Prinzipaltheater, eine originelle, nicht unbedeutende Persönlichkeit, achtenswert als Mensch und voll redlicher Gutmütigkeit. Er war als Schauspieler schon unter Guardasonis Direktion nach Prag gezogen und führte bald neben Bassi, der Opernregisseur war, die Regie des Schauspiels. Als Direktor beging Liebich den Fehler, den bekannten Komponisten der „Schwestern von Prag," Wenzel Müller vom Leopoldstädter Theater in Wien als Kapellmeister an sein Theater zu berufen. Müllers mehr dem Derbkomischen zugewandte Richtung konnte mit der verwöhnten Tradition des Prager Publikums kaum harmonieren, er verstand es zudem wenig, dem Orchester genügenden Respekt einzuflößen. So wurde er die Hauptursache des gänzlichen Niederganges der Oper, der Liebich zwang, das Institut im Jahre 1813 aufzulösen und neu zu organisieren.

Um diese Zeit war Carl Maria von Weber zufällig nach Prag gekommen. Liebich gelang es, sich des ausgezeichneten Dirigenten neuer Richtung mit kühnem Zugriff zu versichern, und er verpflichtete Weber als Kapellmeister der neu zu schaffenden Oper mit vollkommener Freiheit der Verfügung und 2000 Gulden Gehalt. Dazu kam ein mit 1000 Gulden garantiertes Benefiz und die Zusicherung eines zwei- bis dreimonatlichen Urlaubes.

Zum erstenmale in seinem wanderreichen Leben begann sich Weber in Prag häuslich einzurichten, ja er lernte sogar mit Eifer tschechisch, um allen Zwischenfällen gegenüber gewappnet zu sein. Zu seinem ersten Benefiz wählte er „Don Giovanni," das Opernwerk, das ihm unter allen zu höchst stand und das er streng nach Mozarts Intentionen einstudieren wollte. Dabei kam ihm das noch unverbrauchte Gedächtnis des alten Bassi sehr zustatten, der wieder in Prag lebte und seine Erfahrung bereitwillig zur Verfügung stellte.

Es ist bezeichnend für die unbegrenzte Hingabe Webers an Mozarts Werke und seinen tiefen künstlerischen Ernst, daß er wegen dieser Aufführung des „Don Giovanni" zum erstenmal mit seinem Freund Liebich in heftigen Streit geriet. Liebich, sonst munifizent und großzügig, verlangte plötzlich die Weglassung des Bühnenorchesters im zweiten Akt, da die Musiker für das Erscheinen auf der Szene ein Extrahonorar zu fordern berechtigt waren. Der gereizte Direktor ließ sich auch nicht durch leidenschaftlichste Vorstellungen seines Kapellmeisters in seinem Entschluß wankend machen. Da erbot sich Weber, das Orchester selbst zu bezahlen und tat es wirklich. „Ich hatte" schreibt er „heute die Ehre, zu Mozarts Ruhm das Orchester auf dem Theater aus der Tasche zu bezahlen." Bei dieser Vorstellung, die Weber übrigens 1200 Gulden eintrug, sang nicht mehr Bassi, sondern der Sänger Schröder, Gatte der großen Tragödin Sophie Schröder, die Titelrolle ohne Beifall. Der Erfolg der Oper war indes groß und andauernd und Liebich zahlte fürderhin schmunzelnd das Bühnenorchester aus eigenen Mitteln.

Ein freundliches Schicksal führte Weber nicht lange Zeit später wieder in Dresden mit Bassi zusammen. Es ist das Verdienst des dortigen Kapellmeisters der königlichen italienischen Oper *Francesco Morlacchi* aus Perugia, den alternden Künstler, der schon fünfzigjährig und fast ohne Stimme, durch die Technik seines Bel canto, durch die Noblesse seiner Darstellungskunst und durch seine feine Komik noch immer das Publikum zu bezaubern verstand und über immense Bühnenpraxis verfügte, 1815 als Sänger und ein Jahr später als Regisseur an sein Theater verpflichtet zu haben.

Zur selben Zeit wurde auch Weber vom sächsischen König nach Dresden berufen, um die neu zu errichtende *deutsche* Oper zu organisieren und zu leiten. Sein Gönner, der Intendant Graf Heinrich Vitzthum, hatte ihm bei den Verhandlungen völlige Koordination mit dem italienischen Opernchef Morlacchi zugesagt. Die Partei der italienischen Oper, an deren Spitze der Kabinettsminister Detlev Graf Einsiedel, wußte im Geheimen eine für Weber ungünstigere Fassung seines Anstellungsdekretes durchzusetzen.

Gleich nach seiner Ankunft in Dresden suchte Weber ahnungslos seinen alten Freund Bassi auf, der, obwohl Italiener, treu zu ihm hielt. Nach der herzlichen Begrüßung äußerte Bassi lebhaft seine Entrüstung, „daß sein lieber Kapellmeister dem Einflusse dieses Morlacchi preisgegeben sei. Er begreife gar nicht, wie Weber sich zur Annahme einer solchen Stelle herbeilassen konnte."

Weber meinte, er sei als königlich sächsischer Kapellmeister berufen und dem Morlacchi daher völlig koordiniert.

„Sie irren", rief Bassi, „nicht darauf kommt es an, um was der Graf Vitzthum mit Ihnen verhandelte, den man höherenorts in dieser Sache wahrscheinlich desavouieren wird, sondern, was in ihrem Anstellungsreskripte steht, und das ist, daß Sie nichts mehr und nichts weniger sind, als „Musikdirektor der deutschen Oper."

Weber unterbrach sofort das Auspacken seiner Koffer und eilte zu Vitzthum, der ihm die betrübliche Tatsache nur bestätigen konnte. In den nun folgenden schiedlichen Verhandlungen spielte Bassi eine bedeutende Rolle, und es gelang schließlich, Weber unter der Bedingung zu halten, daß seine Stellung binnen einem Jahre der Morlachis völlig gleichgestellt sein werde.

So hat Bassi auch in seinen alten Tagen ein freundliches Verdienst in der Musikgeschichte erworben, da er mit tätig war, Weber, der als Reformator der Dresdner deutschen Oper Unvergängliches leisten sollte, in dieser Stellung zu halten.

1824 finden wir seinen Namen in einem Konversationshefte Beethovens: „Ein feuriger Italiener" heißt es da von dem schon 58 Jahre alten Manne. Ein Jahr später ist Bassi hochangesehen und von allen wahrhaft betrauert in Dresden gestorben. Sein Grabmal liegt dort auf dem inneren katholischen Friedhofe gegenüber dem ehemaligen Marcolinischen Palais. Der Dresdner Mozart-Verein hat es im Sommer 1914 mit einem neuen Kreuzschmuck versehen. Leider wurde dabei die alte Inschrift mit dem falschen Todesdatum (1828) wieder mit übernommen.

EINE BACH-HANDSCHRIFT IN ITALIEN

VON GISELLA SELDEN-GOTH ‹FLORENZ›

Vor einigen Monaten wurde in Berlin als erster Teil der sehr bedeutenden Kölner Sammlung Wilhelm Heyer deren Bestand an Musiker-Autographen versteigert, und bei dieser Gelegenheit ist eines ihrer Hauptstücke, das Manuskript von Johann Sebastian Bachs H-moll-Präludium und Fuge für Orgel, in Florentiner Privatbesitz übergegangen. Das kostbare Stück, in Sammlerkreisen als eine der besterhaltenen Handschriften von Bach bekannt, besteht aus acht engbeschriebenen, vierzehnzeilig rastrierten Seiten in Hochformat, welche in der Mitte des vorigen Jahrhundertes der schottische Musiker Herbert S. Oakeley, damaliger Besitzer des Autographs, mit dem Titelblatt und mehreren wohl für Aufzeichnungen bestimmten Bogen weißen, handgeschöpften Papieres in einen geschmackvollen dunkelblauen Lederband binden ließ. Der Vorsatztitel trägt sein fein gestochenes Ex libris, das erste leere Blatt in hübscher, violetter Gelehrtenschrift verschiedene seiner Bemerkungen über Herkunft und Schicksale des Manuskriptes und einen enthusiastisch-schönen Satz über die Größe des Bachschen Orgelwerkes aus Philipp Spittas monumentaler Biographie. Wendet man vorsichtig und mit zögernd behutsamer Hand dieses weiße Blatt, so findet man es unwahrscheinlich, einem anderen, vergilbten, stockfleckigen gegenüberzustehen' auf dessen rauher Oberfläche vor bald zweihundert Jahren ein Gänse- kiel die Schrift desjenigen zog, dessen Erscheinung noch heute als un- übersteigbarer, unüberbaubarer, steilaufstrebender, noch steiler abstür-

zender Fels in die abendländische Musik hineinragt; größtes unerforschtes Mysterium einer Kunst, die dauern wird, solange sich noch auf dieser Erde Musikerlippen bewegen, um das Wort „Ewigkeit" auszusprechen.

Ich habe das Manuskript öfters in Händen gehabt und niemals seinen blauen Lederdeckel aufgeschlagen, ohne das Verlangen zu empfinden, in solch unmittelbarer Anschauung der sichtbaren Zeichen eines geistigen Schöpfungsaktes in das Charakteristische der Bachschen Arbeitsmethode einzudringen. Dieses Werk entstammt des Meisters letzter und reifster, der Leipziger Periode; was sich in der pausenlos dahinströmenden Arbeit eines langen Künstlerlebens endgültig gefestigt hat, was in dieser merkwürdigen, intuitiv wie kombinatorisch gleich genialen Musikerseele durch Dezennien ausgereift ist, müßte sich aus diesen acht Seiten dem Schriftkundigen offenbaren. Doch gibt es bisher kaum Ansätze einer Graphologie der Notenschrift; auch die Frage nach ihr meldet sich beim Aufschlagen des Bandes. Aus den in ihrer Stummheit klingenden Zeichen, deren Struktur ja unendlich feiner und verwickelter ist, als jene der vierundzwanzig Lettern des Alphabetes, Normen, Regeln, Gesetzmäßigkeiten aufzudecken, müßte für die Kenntnis der Menschlichkeit bedeutender Musiker aufschlußreich sein. Der Kundige erkennt im Bruchteil einer Sekunde auf rein visuellen Eindruck und noch bevor sich der Prozeß des inneren Hörens zu aktivieren begänne, die gedruckte Notenseite jedes großen Komponisten; um wievieles noch festumrissener in der Ausdrucksweise stellt sich das Bild jeder geschriebenen dar. Welche Perspektiven würden sich einer Wissenschaft eröffnen, die uns aus den Formen von Achtelpausen und Querbalken, aus Anlage und Einteilung einer Partiturseite Schlüsse auf Begabung und Entwicklungsmöglichkeiten eines jungen Talentes ziehen ließe! Wir sind noch nicht so weit, und über Bachs Größe könnte seine Handschrift auch dem erfahrensten Graphologen wohl nichts Neues mehr sagen. Und doch, wen würde es nicht reizen, selbst ohne Fachkenntnisse, des Meisters graphologischen Eigenheiten an Hand seines großartigen Werkes bis in die kleinsten Einzelheiten nachzugehen? Ich schlage den Band auf und erkenne die Musikzeichen, die für die Schriften musikalisch begabter Personen so typisch sind. Die Vorliebe für gefüllte Notenköpfe und schlüsselartige Bildungen ist deutlich wahrnehmbar, erstere finden sich beinahe in jedem Wort, besonders ausgeprägt in den Einleitungs- und Schlußzügen, während das große „S" im „Seb." der Unterschrift einen völlig ausgebildeten Violinschlüssel zeichnet. Sonderbar übereinstimmend mit den Beobachtungen der Handschriftenkunde ist ferner das Auftauchen zahlenförmiger Buchstaben; Bach schreibt das kleine „d" als Ziffer „3" und zwar so deutlich hervortretend, daß es in den Worten „Präludium" und „Pedale" auch dem Laien sofort auffällt. Es ist aber bewiesen, daß das häufige Erscheinen von Zahlenformen in der Handschrift ein geschultes, logisches Denkvermögen in welchem Berufe immer anzeigt, und eine viel zu hohe und allgemeine Bedeutung für das Wesen des Schreibers hat, um bloß als Beweis für seine berufsmäßige Beschäftigung mit Zahlen, etwa als Mathematiker, Kaufmann usw. gelten zu können. Daß Bach seinen Namenszug ohne jede Paraphe, sehr einfach und unverschnörkelt auf das Papier setzt, deutet darauf, daß ihm Selbstgefälligkeit, Eitelkeit und Sinn für Äußerlichkeiten fern lagen. Wie wenig er zur Wichtigtuerei

neigte, läßt die mehr nachlässige, als liebevolle Anordnung des Titelblattes erkennen; ohne jede Raumdisposition ist ein kleines „h minor" am oberen Rand hingekritzelt, darunter ebenso flüchtig eine Katalognummer des Werkes; etwas kräftigere Federführung zeigt nur der Lateinisch-italienisch formulierte Titel: „*Präludium pro Organo cum pedale obligato, di Joh. Seb. Bach.*" Es folgt noch mit der Zahl 23 ein bisher trotz meiner Mühe unentzifferbares Wort. In der unteren Ecke des Titelblattes findet sich ein moderner Vermerk: die Herren Professoren Dehn und Roitsch vom Bureau Peters — dem ersten Besitzer des Autographes — haben sich nicht gescheut, ihr Gutachten über dessen beglaubigte Echtheit auf den ehrfurchterregenden Bogen selbst hinzusetzen.

Bach, anscheinend gewöhnt, mit dem Papier sparsam umzugehen, hat die Rückseite des Titelblattes rastriert und unmittelbar darauf, hoch oben, unter nochmaliger Titelbezeichnung: „*Präludium in Organo pleno, pedale di Joh. Seb. Bach*" das Werk zu schreiben begonnen, von dem Spitta sagt, daß es in „romantische Irrgärten führe, wie sie kein neuer Komponist zauberreicher hätte erfinden können." Von Präludium und Fuge existiert kein zweites Autograph, die Skizzen dazu müssen vernichtet worden sein, denn selbst bei einem Bach erscheint es schwer möglich, daß diese absolut sichere und fehlerlose, auch nicht die kleinste Korrektur aufweisende Niederschrift die erste und einzige des komplizierten Musikstückes gewesen sein sollte. Es ist eine Reinschrift von vollendeter Sauberkeit, ohne Fehl und Makel; Bach führt — wiederum papiersparend! — ohne der Pedalstimme ein eigenes einzuräumen, vier und fünf Realstimmen auf zwei Noten-Systemen, er schreibt die Zeile bis zum äußersten Rand des Blattes voll, unbekümmert darum, ob der Takt in die nächste übergreift, er zwängt ein achtes unter die sieben Systeme der vierten Seite, um den Schluß des Präludiums noch auf dieser unterbringen zu können; trotzdem ist das Exemplar klar und leserlich wie irgend ein gedrucktes der neuesten Zeit, und die Tinte leuchtet auf dem gelben Grund frisch und tiefschwarz, als wäre sie eben getrocknet. Überraschender als diese Klarheit und Sauberkeit selbst ist das architektonische Schriftbild jeder dieser Notenseiten, namentlich des Präludiums; ich habe noch keinen künstlerisch empfindenden, und sei es auch unmusikalischen Menschen beobachtet, der sich auf den ersten Blick des Manuskriptes einem starken Eindruck zu entziehen vermochte. Die dreifachen Querbalken, die, von breiter Federspitze gezogen, die Achtergruppen der Zweiunddreißigstel verbinden, sind von einem Schwung, dessen barock stilisierte, kühne Schönheit jedes Blatt zu einem graphischen Kunstwerk gestaltet. Sonderbar, wie dieser Schwung im leidenschaftlichen Präludium gegenüber der ruhigeren, gleichmütiger empfundenen Fuge vorwaltet; man fühlt geradezu optisch des wunderbaren Stückes polyphone Linienentwicklung, deren Steigen und Fallen trotz tiefster Versonnenheit voll unaufhörlich treibender Spannkraft ist. Aus der Art, wie die Feder am Ende der Notengruppe nur gleichsam unwillig abzusetzen scheint, ihren Zug lieber bis in die nächstfolgenden weiterschwingenmöchte, spricht das Vorwärtsdrängen der Stimmen in unaufhaltsamem Fluß über die atemholenden Kadenzen hinaus. Kein Notenstiel ist streng senkrecht, kein Querbalken wagrecht, selbst die Bindebogen sind doppelt geschweift, in wellenförmiger Bewegung hingestrichen. In jedem Balken

und Bogen waltet bewegte und bewegende Kraft, aus jedem fühlt man den Strom des melodischen Impulses fließen, der allein eine Reihe von Tönen zu melodischer Eingebung formt und adelt.

An diese geschwungenen Linien muß der Musikhistoriker und Bach-Forscher Wilhelm Rust gedacht haben, als er das Manuskript zu den schönsten Bach-Handschriften zählte, die ihm je unter die Augen gekommen. Das kostbare Stück, von Leipzig nach Schottland, von dort nach Köln und nun wiederum nach Italien verschlagen, hat zum vierten Male den Besitzer gewechselt. Nicht im Rahmen einer reichen Autographen-Sammlung, sondern als liebevoll betreuter Einzel-Schatz eines passionierten Bach-Enthusiasten strahlt seine Herrlichkeit aus schützender Vitrine; froh und bewegt grüßt es der deutsche Musiker, als großartiges Monument nordischer Geistigkeit in einem Lande, dem selbst ein Bach so viel zu verdanken hatte.

ELEKTRISCHE MUSIK.

VON GEORGE W. LANDSBERG, PETERSBURG

„Über die neuen Wege des musikalischen Schaffens," so lautete der Titel des im großen Saal der Leningrader Philharmonie angekündigten Vortrags.

Der Name des Vortragenden ist in Leningrad aber auch anderswo nicht unbekannt. Man kennt *L. Termen* als begabten jungen Gelehrten, in welchem sich in glücklichster Weise Kunst und Wissenschaft vereinigt haben. Er ist Musiker und Elektrophysiker zugleich, untersucht Tonleiter und Schwingungskreise.

Ob die Gedankenreihe, die man vorgeführt bekam, wirklich dem schaffenden Künstler neue Wege weist, darüber will ich vorläufig kein Urteil fällen. Daß es sich aber zumindest um ein neues Instrument handelt, ein Musikinstrument von ungeahnten Möglichkeiten, das ist nicht eine Minute lang zu bezweifeln.

Die Idee ist sehr einfach und nicht neu. Elektrische Wechselströme, wenn sie keine allzu hohe Schwingungszahl (Frequenz) besitzen, können bei Einwirkung auf eine schwingungsfähige Membran einen hörbaren, musikalischen Ton erzeugen, das ist ja das Prinzip des Telephons und auch des Lautsprechers. Diese Schwingungszahl, musikalisch gesprochen — die Tonhöhe — hängt ab von der Beschaffenheit des Stromkreises. Führt man einen der in diesem Stromkreise vorhandenen Kondensatoren als Nadel aus (mit Erde als zweite Belegung) so ändert sich die Kapazität dieses Kondensators, damit die Frequenz der Wechselströme und die Höhe des erzeugten Tons ganz beträchtlich, wenn man in die Nähe der Nadel einen mit der Erde verbundenen Leiter (zum Beispiel eine Hand) bringt. Indem man also die Hand im Felde der Nadel bewegt, bekommt man Glissandi, hält man sie unbeweglich in einer Lage, so hört man einen dauernden Ton, geht man sprungweise aus einer Lage in die andere über, so kann man eine Melodie spielen.

Tut man das mit der rechten Hand, so kann man mit der linken zugleich die Stärke des Tones variieren, auf eine ganz ähnliche Weise nur mit bloßer Bewegung der Hand im Felde eines ringförmigen Leiters. Die maximale Stärke des Tons ist nur durch die Leistung der Anodenbatterie

begrenzt, man kann also praktisch eine Tonstärke erreichen, gegen die das Berliozsche Orchester mit seinen 120 ersten Violinen und 45 Klavieren wie sanftes Murmeln einer Bergquelle empfunden wird.

Wie klingt aber das Instrument, wie ist seine Klangfarbe? Die Klangfarbe ist ganz verschieden, man kann sie beliebig ändern. Der Bürger Termen hat uns nacheinander dasselbe Stück (ein Skrjabinsches Präludium) in zwei verschiedenen Klangfarben gespielt, das eine Mal mit fühlbarem Materialgeräusch, ähnlich der Streicherklangfarbe, das andere Mal fast ganz entmaterialisiert, so ein Mittelding zwischen Alt-Saxophon, menschlicher Stimme und Swanee Flute, also eher Holzbläserfärbung.

Das sind vorläufig ganz zufällige Kombinationen. Um eine bestimmte Klangfarbe genau zu erreichen, müßte man doch vorerst eine strenge harmonische Analyse dieser Klangfarbe vornehmen und danach die Griffe der Variometer und Kondensatoren graduieren. Eine nicht unbeträchtliche Rolle spielt auch die Form der Membran. Weiters kann man das Instrument d. h. den Kathodenröhrensender samt Lautsprecher mit einer Tastatur verbinden, wo man jede Taste beliebig stimmen kann. Man kann auf diese Weise ganze Akkorde erklingen lassen, indem man auf die Membran zu gleicher Zeit verschiedene Schwingungskreise einwirken läßt. Man braucht nicht zu erwähnen, daß man solche Musik ohne jeglichen Verlust beliebig weit übertragen kann. Man kann auch zwei und mehr Schalltrichter an verschiedenen Enden des Saals klingen lassen, was die Schallquellenrichtung vollkommen maskiert. Ein viel größeres Erstaunen befällt aber den Zuhörer, wenn er die Musik nacheinander von verschiedenen Punkten des Konzertsaals kommen hört. Das ist das „Schaukeln," das Schwingen der imaginären Musikquelle durch den Saal, das man bekommt, wenn die Ströme, die die beiden Lautsprecher betreiben, gegeneinander in der Phase verschoben sind. Das ist alles sehr schön, muß man nun hinzufügen, ist aber noch sehr weit von der praktischen Verwertung in den Konzertsälen, vor allem wegen technischer Unvollkommenheit des Instrumentes. Das Stimmen erfordert viel Zeit und bereitet genug Ärger sowohl dem Vorführenden, als auch dem Publikum, da man dabei eine ganze Menagerie rasen und toben hört. Außerdem bedeutet der kleinste Fehler im Spiel oft das Erwachen des heimtückischen Radiogeistes, der sich in dem allen Radio-Amateuren wohlbekannten Pfeifen ziemlich unhöflich äußert. Das Spiel, das in der Luft vibrato durchgeführt werden muß, ist sehr schwer, weil man den Anfangspunkt, die „erste Lage" leicht verlieren kann. Wie sich der Erfinder selbst geäußert hat, sollte man zuerst ein eingehendes Studium der Reflexe vornehmen, mit denen der Mensch auf die oder jene Seite musikalischer Gedanken antwortet, und erst dann das endgültige Instrument bauen. So sollte man z. B. klarmachen, was sich am leichtesten mit der Tonerhöhung assoziiert, ob das Heben, das Senken, das Strecken (wie im demonstrierten Apparat) oder das Zurückziehen der Hände. Das und viele andere Fragen, die sämtliche zu erklären sind, das sind alles Schwierigkeiten, an deren Lösung der Vortragende gegenwärtig arbeitet.

Wo sind aber die „neuen Wege," wie es die Anschläge verkündet hatten?

Die neuen Wege — das ist gewissermaßen das von Termen aufgestellte Prinzip: Musik soll sich selbst ihr Klangmaterial schaffen, statt

sich an das Überlieferte zu halten. Aus den unendlich vielen Möglichkeiten, die uns die kontinuierliche Tonreihe öffnet, sind nur recht wenig ausgenützt. Natürlich ist es vernünftig und wünschenswert, aus dieser Unendlichkeit einige Stufen abzugrenzen, das kann aber in weit mannigfacherer Weise geschehen, als es das karge Klavier tut, das heutzutage (ausgenommen vielleicht die Vierteltönigen und auch die nicht ganz) das ganze harmonische Denken beherrscht. Termen nimmt als Grundlage die Naturtonleiter, geordnet nach Quinten und Terzen, ist aber gerne bereit, auch den 11., 13. und vor allem den 7. harmonischen Ton unter Umständen klingen zu lassen. Jedes Instrument, so sagt er, soll für eine bestimmte Tonreihe gestimmt (wenn erforderlich direkt gebaut) werden und zwar in reinen Intervallen, denn ein etwas feineres Ohr verträgt die Temperatur nicht, wenn es sich nicht um kurze abgerissene Töne des Klaviers, sondern um ausgehaltene Töne handelt, wo man bereits Schwebungen hört. Auf diese Weise kann man für die gewöhnliche diatonische (ionische oder aeolische), aber auch für die dorische, phrygische, lydische etc. Tonleiter Instrumente bauen, sowie auch für atonale (chromatische) Tonleiter, Ganztonleiter und chinesische Protodiatonik. Das ist alles möglich, das sind aber mehr technische Fragen, die keine neuen Klangmöglichkeiten eröffnen.

Was ist also das wesentlich Neue? Kontinuierliche Tonreihen hatten wir auch früher gekannt und hätten sie recht gut mit Hilfe der Violinen und Posaunen in der neuesten Zeit unter Zuhilfeziehen der Swanee Flute und des Flexatons spielen können. Wir können die Streichinstrumente gerade beliebig stimmen und dadurch ohne Umlernen ganz neue Klangkombinationen erzielen. Einige machen es (Alois Hába ist Violinist) vielleicht mit Erfolg, und trotzdem steht die zeitgenössische Musik noch immer auf einer rätselvollen Kreuzung, um nicht zu sagen — in einer Sackgasse.

So glaube ich nicht, daß der musiktheoretische Teil der Termenschen Ausführungen allzu viel Neues verspricht. Dennoch bleibt seine Erfindung, seine „elektrische Musik" sicher ein Ereignis und, ich möchte nur hoffen, daß dem talentvollen Experimentator materiell die Möglichkeit gegeben wird, sein Werk zu Ende zu führen.

SZYMANOWSKI.

VON MATEUSZ GLIŃSKI, WARSCHAU

Es ist eines der schwierigsten Wagnisse, über das Schaffen eines Komponisten zu schreiben, dessen Talent sich in der mächtigsten Entwicklungsblüte befindet. In einer solchen Periode kann ein jedes Jahr, ja sogar jeder Monat neue Werke ans Tageslicht bringen, in welchen sich neue, bisher unbekannte Risse seiner künstlerischen Individualität widerspiegeln. Wie könnte man also von einer richtigen Bilanzierung des künstlerischen Schaffens oder von der Definition seiner Stellung auf dem Hintergrund der historischen Perspektive sprechen?

Schwierigkeiten solcher Art stellen sich dem entgegen, der eine synthetische Skizze über Szymanowski wagt. Dieser Komponist, der heute in seinem vierzigsten Lebensjahre steht, befindet sich in einer Periode solchen impulsiven Schaffensdranges, daß jeder Bericht über ihn schon voraus

zu einer baldigen Verjährung verurteilt ist. Auch dieser Versuch wird dieses traurige Loos teilen müssen.

Wo soll man die Quellen des Stils Szymanowskis suchen? Diese grundwichtige Frage kann durch eine Schilderung seines Entwicklungsganges beantwortet werden. Szymanowski war einer der Hauptbegründer und Führer der Genossenschaft polnischer Komponisten, die an der Jahrhundertwende entstand und der Ausdruck der Hypertrophie der akademischen Richtung war, die in der damaligen polnischen Musik herrschte. Die Führer der neuen Gruppe, die als „Jungpolen in der Musik" getauft wurde, begaben sich ins Ausland auf die Suche nach neuen Schaffensanregungen. Es wird wohl niemanden wundern, daß sie die ersehnte „Jugend" in der Musik von Richard Strauß finden wollten. Es war damals eine Epoche der größten Spannung jenes Straussismus, der erst heutzutage als vollständig überwunden betrachtet werden kann. Man kann sehr leicht auch bei Szymanowski die Spuren des Einflusses der Straussischen Musik finden. Sie kommen besonders in der „Konzertouvertüre" op. 12 zum Vorschein. Man findet hier die echt-straussische barockartige Polyphonie und eine üppige, manchmal etwas dichte nnd grobgeschnittene Orchestrierung. In diesen Werken sind nur schwache Nachklänge der künstlerischen Individualität Szymanowski's zu vernehmen.

In seinen nächsten Werken beginnen sie schon viel bedeutender und stärker zu klingen. Schon in der „Zweiten Symphonie" (op. 19), wo noch gewisse Einflüsse der straussischen Musik zu vernehmen sind (so z. B. die Kontrapunktik des Schlußsatzes („Fuge") und die etwas übertriebene Instrumentation), könnte man schon neben einem episodenhaften Einfluß von Reger auch mehrere Beweise sines Emanzipationsprozesses finden, der sich in einer immer mehr steigenden Inspiration manifestiert. Als einen Beleg des neuen Stils könnte man das erhabene Thema des zweiten Teils dieser Symphonie bezeichnen. In den nächsten Werken Szymanowskis — „Sonate" für Klavier A-dur op. 21, in der beliebten „Romanze" für Violine, in den prachtvollen „Hafis-Liebesliedern" op. 24, in der großzügigen und weltentrückten „Dritten Symphonie" op. 27, in dem farbigen und poesiereichen „Violinkonzert" op. 35 und in dem „Streichquartett" op. 37 — bemerkt man immer mehr und überzeugendere Beweise für die Reife dieses großen Talentes.

Die Beherrschung des Technischen hat hier eine verblüffende Dimension erreicht. Die schwierigsten kontrapunktischen Probleme löst hier Szymanowski mit einer bewundernswerten Leichtigkeit auf, den kühnsten Konzeptionen der musikalischen Architektonik vermag er einen überzeugenden Sinn und einen bezwingenden Ausdruck zu verleihen. Seine melodische Invention wird immer freier und selbständiger. Die Harmonie wird immer reicher und mannigfaltiger, während die Orchestrierung neue raffinierte Schattierungen erhält.

Es ist mir schon vorgekommen, ein Urteil über Szymanowski zu hören, wo man ihm als Nachteil seines Stils den Eklektizismus vorgeworfen hatte. Dieses Urteil erfordert aber meiner Meinung nach eine ernstere Überlegung. Man könnte kaum leugnen, daß die Werke Szymanowskis in der erster Periode in manchen Details als eklektisch erscheinen können. Dieser Eklektizismus aber ist himmelweit von dem plagiatorischen Stil mancher zeitgenössischen Epigonen entfernt, bei denen er

den Mangel an aufrichtigen Schaffensimpulsen maskieren will. Raffinierter Geschmack und scharfe Selbstkritik verschonen Szymanowski von jeder Banalität, sein großes und eigenartiges Talent erspart ihm die bitteren Enttäuschungen eines Epigonen.

In den letzten Jahren nimmt das Schaffen Szymanowskis einen neuen Weg. In seinen neuesten Werken wendet er sich den Urquellen der Volksmusik zu. Es ist nicht diese konventionelle und fade „Volksmusik", in welcher sich der Snobismus eines gelangweilten und übersättigten Großstädters äußert, sondern eine Musik, in der sich uralte und unvernichtbare Rassenfaktoren aussprechen. In dem Liederzyklus „Slopiewnie" (Gedichte von dem bekannten Dichter J. Tuwin) vibriert die Note der altpolnischen Poesie, in der sich eine naive Einfachheit mit einer kondensierten, primären und hinreissenden Kraft verschmelzen.

Die „Mazourkas" — das ist wieder eine andere Etappe in Szymanowskis Schaffen. Sie sind durchdrungen von den Stimmungen der felsenartigen Podhale-Landschaft, welche auf die intimsten Regungen des uralten Bergstammes einen mächtigen Einfluß hat. Eine kontemplative Melancholie wechselt hier mit den Ausdrücken einer ungebändigten entrückten Heiterkeit.

Die Bedeutung dieser kleinen, aber ungemein inhaltsreichen und ausdrucksvollen Klavierstücke ist hervorragend. Szymanowski knüpft hier neue Bande mit den besten Traditionen der polnischen Klaviermusik, indem er sich einer von Chopin auf unerhörte Höhen gebrachten Form zuwendet. Andrerseits gibt er hier eine eigenartige und reizvolle Synthese der in Polen stets mit besonderer Vorliebe gehegten Tanzrhythmen mit den exotischen Elementen der podhalanischen Musik, die bis heute eine kristallreine Rasseneigenartigkeit zu bewahren wußte. Die „Mazourkas" sind keine „Volksmusik". Sie sind Muster jener reinen „Dorfmusik", von der so überzeugend der beste Kenner der Musikschätze des Volksstils — Bela Bartók schon vielmals geschrieben hat (in „Muzyka" N. 6, 1925). Sie widerspiegeln den Musikgenius der polnischen Rasse.

Auf dem Hintergrund des zeitgenössischen Musikschaffens in Polen ist Szymanowski die bedeutendste und erhabenste Erscheinung. Für das Ausland ist er schon längst ein Symbol der Musikrenaissance Polens und der Wiederbelebung der unsterblichen chopinschen Tradition.

ZUR MUSIKÄSTHETIK DER GEGENWART

VON UNIV. PROF. Dr. ROBERT LACH, WIEN

Hans Mersmann: Angewandte Musikästhetik.
Max Hesses Verlag, Berlin.

In dem gesamten Gebiete der Musikwissenschaft ist keine andere Disziplin bisher so stiefmütterlich bedacht und demgemäß auch in ihrer Entwicklung zurückgeblieben wie gerade die der Musikästhetik. Während zunächst die Musikgeschichte, ausgehend von der biographistischen und quellenmäßigen Forschung sowie der Herausgabe der musikhistorischen Kunstdenkmäler, als erste auf den gesicherten, festen Boden strenger, solider wissenschaftlicher Exaktheit gelangte und dann, seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts, die vergleichende Musikwissenschaft sowie die Musikpsychologie immer mehr hervortraten, bis sie schließlich, unterstützt durch den Anschluß an die neu

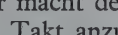
erstandenen Schwesterdisziplinen der Phonetik, Experimentalpsychologie, vergleichenden Sprach- und allgemeinen Kunstwissenschaft, zu jenem vielversprechenden Stande gelangten, auf dem sie sich in der Gegenwart befinden, ist die Musikästhetik immer mehr oder minder ein Aschenbrödel gewesen, das es sich nicht einfallen lassen durfte, neben die anderen musikwissenschaftlichen Disziplinen als gleichberechtigt und gleichwertig sich hinzustellen. Und diese Zurücksetzung hatte auch ihre tiefinnerliche vollkommene Berechtigung: sie lag in der wissenschaftlich nichts weniger als einwandfreien, vielmehr, zum Teil wenigstens, recht mangelhaften Methodik, deren sich die Musikästhetik bediente. Entweder nämlich ging sie — so in den an die Philosophie der Romantiker anknüpfenden oder sich auf sie stützenden Schriften der Vertreter der Musikästhetik — a priori von rein abstrakten Gedankengängen aus, aus denen sie dann deduktiv absolute Gesetze des Musikalisch-Schönen abzuleiten versuchte (normative Ästhetik), wobei dann das reale Substrat: die wirklich vorhandenen Kunstwerke und Denkmäler in concreto, es sich gefallen lassen mußten, nach Prinzipien beurteilt zu werden, die gar nicht aus der Erkenntnis ihres eigenen tiefinnersten Wesens geschöpft waren, sondern rein deduktiv aus abstrakten Gedankengängen und absoluten Philosophemen geholt worden waren, oder aber: man ging zwar von den einzelnen Kunstwerken in concreto aus, suchte aber deren Inhalt und Wesen in rein subjektiver Weise durch poetisierende Vergleiche, Stimmungsbilder, Metaphern und Anthropomorphisierungen zu begreifen und zu veranschaulichen sowie zu verdeutlichen, wobei dann begreiflicherweise mehr das zum Ausdruck gelangte, was der Betrachtende beim Erleben des Kunstwerkes fühlte und hineinlegte, als was in dessen innerstem Wesen wirklich rein objektiv gelegen war. Daß so weder mit der einen noch mit der anderen Betrachtungsweise wissenschaftlich wertvolle oder auch nur brauchbare objektive Erkenntnisse gewonnen werden konnten, liegt natürlich auf der Hand. So waren denn jene Vertreter der Musikästhetik, denen eine streng wissenschaftliche Methode am Herzen lag (so ein Goldschmidt, Paul Moos u. a.) bestrebt, rein historisierend eine Darstellung der verschiedenen im Laufe der Zeit aufgetretenen musikästhetischen Standpunkte und Wertungen zu bieten. Es liegt nun aber auf der Hand, daß damit wieder, so wertvoll auch diese so zustandegekommenen Arbeiten (wie z. B. die überaus wichtigen Werke von Paul Moos: „Philosophie der Musik" und „Geschichte der deutschen Musikästhetik") sind, sie anderseits aber doch keine eigentliche Darstellung der Musikästhetik, sondern vielmehr eine Geschichte derselben darstellen. Die Probleme der ersteren selbst direkt anzupacken, sind in den letzten Jahren zwei Wege eingeschlagen worden: einerseits im Sinne musikpsychologischer, entwicklungsgeschichtlicher und vergleichend-musikwissenschaftlicher wie vergleichend-kunstwissenschaftlicher Orientierung, anderseits in formal-analytischer und stilkritischer Hinsicht, insoferne, von den einzelnen Kunstwerken in concreto ausgehend und sie nach ihrer inneren stilistischen Wesensverwandtschaft zu Gruppen, Kategorien und Repräsentationsschemata von Genres, Zeiten und Stilepochen ordnend, das Gemeinsame, Charakteristische und Wesentliche aller dieser Typen zu erfassen und zu formulieren gesucht und auf Grund der so erarbeiteten Bilder der Einzeltypen der Aufbau eines Ganzen höherer Ordnung: eines Systems der den Gegenstand der Musikästhetik bildenden Phänomene, Erkenntnisse und Begriffe in Angriff genommen wird. Dies ist denn auch die Methode, nach der Hans Mersmann, der Autor des vorliegenden Werkes, bei dessen

Ausarbeitung vorgegangen ist. Schon die überaus sorgfältig und klar aufgebaute Disposition des Buches zeigt, wie bedächtig, gewissenhaft und tiefgründend der Autor seine Aufgabe erfaßt und durchgeführt hat, und die Behandlung der im Verlaufe seiner Untersuchungen erörterten Probleme gibt ebenso von seinem weiten, klaren Blicke wie von seiner das einzelne Detail sorgfältig beachtenden und verwertenden Gründlichkeit die günstigste Meinung. Und dieser allgemeine Eindruck des Buches vertieft sich bei eingehender Lektüre desselben immer mehr. Es ist hier natürlich weder Zeit noch Raum genug, um auf Einzelheiten näher einzugehen; schon die bloße Anführung der in der Disposition zusammengestellten Inhaltsangaben der 36 Kapitel des Buches allein würde den der vorliegenden Besprechung abgesteckten Raum überschreiten. Aber auch wenn man in einzelnen Details der Meinung des Autors sich anzuschließen event. nicht in der Lage sein sollte, so ist und bleibt doch das Werk als Ganzes ein ehrlicher, ernst und gewissenhaft mit aller wissenschaftlichen Akribie und umfassendsn Sachkenntnis unternommener Versuch, das Wesen und den Wert der den Gegenstand der musikästhetischen Betrachtung bildenden Phänomene, Probleme und Begriffe klar, übersichtlich und logisch geordnet zu erörtern, und verdient schon darum allein alle Anerkennung. Gegenüber der Flut feuilletonistischer und schöngeistig plaudernder ästhetisierender Aufsätze und Bücher liegt hier ein solid und exakt aufgeführter wissenschaftlicher Bau vor, in dem ein imponierendes Kapital ehrlicher, gewissenhafter und gediegener Arbeit und in die Tiefe greifenden Nachdenkens sowie umfangreichen Wissens deponiert ist.

MODERNE MUSIKPÄDAGOGISCHE STRÖMUNGEN

VON GRETE WOLF, WIEN

Die Methoden des bis vor kurzem üblichen Musikunterrichtes sind rund 100 Jahre alt. In dieser Zeit wurde nichts an ihnen geändert und gebessert; sie haben sich in ihrer Starrheit bis heute erhalten. Nun beginnt aber das Bedürfnis nach Regeneration sich auch hier bemerkbar zu machen. In Wien z. B. gibt es verschiedene Strömungen, welche da Neues schaffen wollen. Ihr Streben geht dahin, *gegen die Mechanisierung unseres Musikbetriebes* anzukämpfen und wieder eine musikalische Kultur zu schaffen, die in den breiten Schichten des Volkes verwurzelt ist. Diese moderne Musikpädagogik nimmt die Begabung nicht als notwendige Voraussetzung des Unterrichtes an. Ihr Axiom ist, daß man jeden Menschen zumindest zur Fähigkeit des Nachempfindens und Miterlebens der musikalischen Kunstwerke erziehen kann. Sie will nicht Rekordleistungen erzielen, sondern bemißt nach der spezifischen Konstitution des Schülers und will jeden zu der ihm möglichen höchsten Stufe bringen. Dieser moderne musikalische Unterricht beginnt bei Kindern nicht mit dem Instrument, sondern mit einer rhythmischen und gesanglichen Vorschulung. *Die rhythmisch-gymnastische Bewegung* wurde in Wien nach dem Kriege durch Schüler von Dalcroze eingeführt. Doch mußte die von ihnen errichtete Schule infolge der Ungunst der Verhältnisse bald wieder schließen. In breite Kreise dringt sie erst seit vorigem Jahre, in welchem die Schule Hellerau in die Nähe von Wien übersiedelt ist,

ein. Diese Schule hält in Wien Kurse; sie wurde seinerzeit von Dalcroze geleitet und wird jetzt von seinen Schülern weitergeführt. Ihre Methoden fußen ganz auf den von Dalcroze geschaffenen, sie haben sie aber vielfach in dem Sinne weiterentwickelt, die zu einer erhöhten Selbsttätigkeit des Schülers führen. Bei Dalcroze beginnt der Unterricht damit, daß für die verschiedenen Notenwerte und Taktarten dem Schüler vom Lehrer eine gewisse körperliche Ausdrucksform zur Nachbildung gegeben wird Der Schüler muß dann imstande sein, gegebene Rhythmen zu erkennen und in der überlieferten Weise körperlich umzusetzen. Die Rhythmen werden vom Lehrer am Klavier frei improvisiert. Als letztes Stadium der Ausbildung wird eine individuelle Darstellung des musikalisch Gebotenen betrachtet, welche auch den Gefühlsinhalt der Musik plastisch zum Ausdruck bringt. Auf diese Art wird in dem Schüler ein sehr starkes rhythmisches Empfinden herangebildet und durch das Nachahmen der in Tönen symbolisierten Gesten sein musikalisches Einfühlungsvermögen erhöht. Die Schule Hellerau geht noch einige Schritte weiter. Sie gibt überhaupt keine fertigen Rhythmen. Der Schüler muß selber entweder durch Klatschen, oder durch Schlagen auf dem Tamburin rein instinktiv und gefühlhaft den Rhythmus finden. Dieser wird dann vom Lehrer musikalisch und schließlich von der ganzen Klasse körperlich dargestellt. Die in jedem Menschen schlummernden produktiven Kräfte werden so erweckt. Alles geht auf Selbstarbeit des Schülers aus, und das Improvisieren des Lehrers findet im engsten Kontakt mit dem Schüler statt, welcher durch Dirigieren anzeigt, was der Lehrer am Klavier darzustellen hat. Es würde hier zu weit führen, die ganze Praxis dieses Unterrichtes zu schildern. Es sei vielleicht nur noch eine der reizendsten Übungen beschrieben, die zugleich demonstriert, in welchem engen Kontakt Lehrer und Schüler einerseits und die Schüler untereinander stehen. Die Klasse wird in Gruppen eingeteilt, deren jede einen Notenwert darstellt. Ein Schüler macht den Dirigenten: mit einer Hand führt er den Taktstock, um den Takt anzuzeigen, mit der anderen gibt er durch Hinweisen auf die jeweiligen Gruppen den von ihm gewünschten Rhythmus an. Klasse und Lehrer lesen seine Bewegung ab, die eine, um den Einfall körperlich, der andere, um ihn in Tönen darzustellen. So wird der Schüler erzogen, kleine Formen selbstschöpferisch zu gestalten. Freie Entfaltung der Persönlichkeit und zugleich Einfügung in die Gesamtheit und Einfühlungsvermögen in das fremde Ich bilden die ethischen Ideale dieses Unterrichts. Es sei noch erwähnt, daß die körperliche Ausbildung und die rein rhythmische in getrennten Lehrstunden vorgenommen wird. Auch das körperliche Training ist an den Rhythmus gebunden; die meisten Übungen werden im Accelerando und Ritardando ausgeführt. Die Kurve des Affektverlaufes  wird zur Grundlage genommen. Das bedingt erhöhte Leistungsfähigkeit. Namentlich Sprünge aller Art werden nicht als etwas Fertiges, Ganzes gebracht, sondern als die letzte, äußerste Steigerung einer langsamen und sehr präzisen Bewegung, die wie eine Zeitlupenaufnahme anzusehen ist. So lernt der Schüler alles im Werden und Entstehen zu erfassen, und dieser Sport lehrt ihn den Körper vom Geist aus zu beherrschen. Die Schule Hellerau, die auch Kurse an Volksheimen und an der Wiener Urania hält, hat hier Einfluß auf weite Kreise. Sie bietet allen jenen,

denen Mangel an Zeit, oder enge materielle Verhältnisse keinen instrumentalen Unterricht gestattet, die Möglichkeit einer musikalischen Schulung.

Alle jene Institutionen, welche zum *Chorgesang* Anleitung geben wollen ebenso entweder zum Instrument vorbilden, oder, wo dieses fehlt, Ersatz dafür bedeuten. Der Verein für Musik-Volksbildung leistet in dieser Beziehung hier schon seit Jahren Ersprießliches. Sein musikalischer Leiter Egon Stuart *Willfort* setzt nicht einmal Kenntnis der Noten voraus. Er lehrt musikalische Analphabeten das prima vista-Lesen und erzieht sie so zu tüchtigen Chorsängern. Zu Anfang der heurigen Saison hat der Verein nun seine Tätigkeit durch Gründung von Klavier-Reformkursen erweitert. Diese befassen sich vorläufig nur mit dem Elementarunterricht. Die Kinder werden in Chorschulen gratis zur Treffsicherheit erzogen. Auf dieser gesanglichen Grundlage baut der Klavierunterricht weiter. Den Unterrichtsstoff bilden die von Willfort komponierten „Vierhändigen Wiener Vortragsstücke." Es sind davon 12 Hefte geplant, von denen erst 6 in Druck erschienen sind und von denen jedes eine andere Tonart behandelt. Die Melodie, welche der Schüler zu spielen hat, umfaßt bloß fünf Töne und ist für beide Hände gleich gesetzt; der Lehrer spielt die Begleitung. Der Part des Schülers ist mit Absicht monodisch; Willfort will, der historischen Entwicklung Rechnung tragend, zuerst in dem Kinde das horizontale Melodiegefühl entwickeln und dieses nicht, durch ein vorzeitiges akkordisches Spiel, in seiner Anlage verkümmern lassen. Jedem Heft sind eine Anzahl technischer Vorübungen beigegeben; es sind Permutationen jener fünf Töne, welche das Tonmaterial des ganzen Heftes ausmachen. Diese kurzen, aus acht Noten bestehenden Übungen werden erst in gleich langen Notenwerten, später in verschiedenen Rhythmen gespielt. Hier ist nun Gelegenheit, der Phantasie des Kindes Spielraum zu geben, indem man die Schüler allmählich dazu bringt, die angegebene Tonfolge selbsttätig in verschiedenen Taktarten und -Einteilungen zu bringen. Wird dabei die Aufmerksamkeit des Kindes vom Lehrer darauf gelenkt, zu beobachten, wie diese einfachen Tonkombinationen ihren Charakter durch diese verschiedene Behandlungsweise verändern, so lernt es den Rhythmus als die eigentliche formgebende Kraft erkennen. So wird auch bei der technischen Seite des Unterrichts die Ödigkeit des bloß mechanischen Drills vermieden. Die Vortragsstücke selber haben in ihrer Aufeinanderfolge ein sehr einfaches System, das von den Übungen des Intervallsingens abgeleitet ist, zur Grundlage. Die einzelnen Nummern verwenden in der Melodie progressiv erst bloß Sekundenschritte, dann Terzen-, Quarten- und Quintensprünge und zuletzt alle Intervalle kombiniert. Diese naturgemäß sehr primitiven und oft auch nicht sehr reizvollen Melodien werden durch die Begleitung anregend gemacht, und es ist wirklich staunenswert, wie viel musikalischen Inhalt Willfort in diesen engen Rahmen hineingeschlossen hat. Auch wird das Kind zu der Erkenntnis erzogen, daß in der Musik eine ganz primitive Folge von Tönen schon Ausdruck haben kann und daß beispielsweise ein einfaches Terzenintervall, wieder infolge der verschiedenen rhythmischen Behandlung, das kompositionstechnische Material für eine kleine Tonmalerei abgeben kann. Diese Miniatur-Kompositionen wollen hauptsächlich Tonmalereien sein; ihre Namen

deuten auch darauf hin. Damit kommen sie dem kindlichen Bedürfnis nach Programmusik entgegen und bauen dem kleinen Schüler so gewissermaßen eine Brücke aus der ihm bekannten Welt in den Bereich der absoluten Musik. Das Studium dieser Stücke geht nun so vor sich: technisch sollen sie dem Schüler infolge des oben Beschriebenen, gleichzeitigen mechanischen Studiums keine Schwierigkeiten mehr machen. Das Erfassen des Notenbildes wird dem Kinde dadurch erleichtert, daß das Melodieskelett vor jeder kleinen Komposition in Noten angegeben ist. Indem man nun dem Schüler den Gang der Melodie, den diese um die schlichte Linie herum beschreibt, erklärt, ermöglicht man es ihm, die einzelnen Phrasen als ein Ganzes aufzufassen. Man vermeidet so das stotternde Spiel von Ton zu Ton und gewöhnt das Kind, die Melodie von allem Anfang an als etwas Fließendes und Zusammenhängendes wiederzugeben. Diese Tendenz wird noch dadurch unterstützt, daß man den Schüler jedes einzelne Stück vor dem Spielen vom Blatt heruntersingen läßt.

Über die Idee einer Reform des *Klavierunterrichts* ganz anderer Art hat Dr. Leonhard *Deutsch* in der heurigen Saison im Rahmen der Klavier-Fachgruppe des Verbandes eine Reihe von Vorträgen und später für die Interessenten Seminarübungen gehalten. Dr. Deutsch bemüht sich hauptsächlich um die technische Seite der Pianistik. Nach seiner Behauptung kann das virtuose, podiumreife Spiel Allgemeingut werden, wenn es in geeigneter Didaktik gelehrt wird; es verliert dadurch den Vorzug der Standardleistung. Dr. Deutsch verlegt die technische Arbeit ganz ins Gehirn. Alle technischen Probleme werden zu Gedankenproblemen. Es kommt nicht auf ein Training der Muskeln und der Spielorgane überhaupt an, sondern auf ein Training des Gehirns, das Optische motorisch, d. h. das Notenbild in eine Bewegung umzuwandeln. Dr. Deutsch hat eine eigene Fingersatzlehre, zum Teil nach ganz neuen Gesichtspunkten in jahrelanger Arbeit geschaffen, die auch in Druck erscheinen wird, und hat einen großen Teil der Klavierliteratur vom altklassischen Stil bis zur Moderne befingert. Dieser Unterricht setzt, da seine Schulung nicht außen bei den Spielorganen, sondern innen beim Denkorgan ansetzt, für seinen Beginn keine Altersgrenze. Er fängt mit einem bloßen Lesen des Notentextes, der von Note zu Note mit Fingersätzen versehen ist, an. Die auszuführende Bewegung hat sich der Schüler vor der Ausführung anschaulich vorzustellen. Es wird hier mit einer großen Ökonomie gearbeitet, indem alles instinktive Suchen von Seiten des Schülers wegfällt und einzig und allein die nach dieser Theorie beste Bewegung ausgeführt wird. Die Mechanisierung dieser äußerst langsam ablaufenden Bewegungskette erfolgt durch eine eigene Memoriertechnik, wobei die motorische Gedächtnisübung zur Geläufigkeit führen und die oftmaligen bloß mechanischen Wiederholungen ersetzen soll. Alle Fingerübungen und Etüden fallen bei dieser Methode weg. Erst wenn die Automatisierung des Motorischen vollkommen gelungen ist, wird zu Rhythmus und Vortrag übergegangen. Im Vortrag soll letzten Endes eine vollkommene und bewußte Beherrschung des Anschlages in Bezug auf die Tonstärke erzielt und so die feinst mögliche Nuancierung erreicht werden. Dr. Deutsch wird auch eine Elementarschule herausgeben, die Volkslieder in allen Arten des pianistischen Satzes enthalten und zu allen

Schwierigkeiten desselben, auch zu solchen, wie sie die jüngste Moderne bietet, vorbereiten soll. Die Klavierliteratur in ihrer Gesamtheit und die Fähigkeit, sie wirklich künstlerisch zu reproduzieren, sollen durch diesen Unterricht der Besitz aller werden.

Wie man sieht, ist diese Methode der früher beschriebenen in vielem konträr entgegengesetzt. Gemeinsam ist aber in beiden Richtungen die Anknüpfung an das Vokale und die Bemühung, eine Verbindung zwischen Schul- und Hausmusik herzustellen. Es ist zu hoffen, daß alle beschriebenen Strömungen wieder den guten musikalischen Amateur zur Regel werden lassen und daß dadurch allmählich unser veräußerlichter Musikbetrieb einer wahren musikalischen Kultur den Platz räumt.

NEUE MUSIK IN BERLIN.

Stagnation bei zeitweise starkem Angebot: dies etwa kennzeichnet die musikalische Situation. Doch darf man, ohne unberechtigtes Vertrauen in die Zugkraft der zeitgenössischen Musik, sagen, daß Konzerte, deren Programm nichts als das fortgesetzte Delikt der Inzucht bedeuten, immer demonstrativer vom Publikum verlassen werden. Wo aber das Neue in vernünftiger Gruppierung dargeboten wird, da stellen sich Hörer sowohl als Erfolg ein. Beispiel: *Scherchen.* Dieser eminente Dirigent schleuderte, nachdem er die Polyphonie der *Regerschen* Sinfonietta ausgegraben und die so moderne Streicherfuge Beethovens klargelegt hatte, die Suite 1923 von *Strawinski* in den Saal. Fast Varieté-Musik, gehoben durch raffiniertes Handwerk. Sie wirkte so hinreißend, wie eben motorische Antriebe auf ein rhythmusbedürftiges Zeitalter wirken müssen. Weltenweit ist der Weg von hier zu jener Welt, die sich in der Chromathematik des jetzigen Schönberg darstellt. Erdmann stellte seine Klavier-Suite op. 25 neben eine frühe Sonate von Alban Berg, die noch eng der alten Musik im Tristanischen Sinne verhaftet ist. Auch Schnabels Sonate hieb er mit dämonischem Impetus in die Tasten. Schnabel ist keinem Dogma verpflichtet, er beliebt aber, eine klangliche Unnatur, deren geistige Grundlagen nicht ersichtlich sind. Kurzum: man war begeistert.

Anregungen mehr privater Art, fern dem Betrieb, finden sich vielfach. Konzerte der Novembergruppe, der Internationalen Gesellschaft, des Grotrian-Saales bieten sympathische Erweiterung des Horizontes; hervorzuheben, weil zukunftswichtig, eine Vorführung *mechanischer Musik*, klug angelegt vom Mechanisten-Häuptling *Stuckenschmidt*. Aber auch die Herren des Betriebes, Dirigenten und Spieler, scheinen erfahren zu haben, daß es eine Musik nach Brahms gibt. Voran gehen die Dirigenten, an erster Stelle: *Kleiber*, Er feiert natürlich Beethoven in diesem Winter, was ihm nicht immer gelingt, doch nebenher erklingt moderne Kunst, ältere und jüngere. Der ekstatische *Schönberg* des „Pelleas," der heitere *Mahler* der Vierten, der unterhaltende, damals noch milde Revolutionär *Strawinski* des „oiseau" und der höchst untänzerische *Rathaus* mit seiner Tanzsuite bezeichnen die Stationen. Die Bekanntschaft mit *Jarnachs* „Morgenklangspiel" und *Honeggers* „Chant de joie" verdanken wir Furtwängler. Honegger ist nun auch in seinem Hauptwerk, dem „Roi David" (unter Ochs) vorgestellt worden, mit dem gleichen Eindruck der Enttäuschung, den seine anderen Werke hier hervorriefen Die Schwierigkeit

heute auf einen biblischen Text zu musizieren, wird nicht gelöst durch eine Reihung fremder Stile, die unwirksam bleibt, weil die Synthese, die Gewinnung eines eigenen Stiles nicht gelungen ist. Aus der Vielheit der notwendig Unerwähnten nenne ich noch *Schuricht*, weil er nach einer grandiosen Aufführung der Zweiten Mahlers stürmisch gefeiert wurde, und Bruno Walter, der aus des gleichen Meisters Erster Sinfonie alle Seligkeiten des fahrenden Musikanten hervorzauberte. Nachdrückliche Zustimmung jedoch darf der Dirigent *Bohnke* verlangen; er macht sich durch die Vorführung einer Fülle selten oder nie gehörter Werke verdient. Unter diesen war auch *Buttings* zweite Sinfonie, ein einheitliches opus, in dem Rhythmus und Lyrik einen ausgleichenden Kampf führen. Noch die Darbietung jener fahrlässigen Tötung, die *Weingartner* an der Hammerklaviersonate beging, als er sie instrumentierte, war verdienstvoll.

Auch in den Programmen der Solisten, hinter gesichertem Besitz schämig versteckt, führt die Moderne ihr Dasein. Da lohnt oft kaum die Aufzählung; doch sagen wir noch, daß der große Geiger Hubermann das nicht allzu eigene Konzert von *Szymanowski* vollendet interpretierte. Wenn die Amar-Leute ihren Genossen *Hindemith* ehren und dessen gelungenstes Quartett op. 22 spielen, wundert sich niemand. Immer wieder aber darf man staunen, wie restlos diese Spieler in dieser Kunst aufgehen.

Die neue Musik setzt sich durch, weil sie gebraucht wird. Auch die Eroica kann man nicht öfter als hundert Mal in einem Jahr hören!

Hanns Gutman.

LATERNA MAGICA
PANTOMIME VON G. KÓSA

Laterna Magica, György Kósas Pantomime, wurde im Budapester Stadttheater mit Erfolg zur Erstaufführung gebracht. Der Komponist vereinigt in seinem Werke das mimische Element mit dem oratorischen. Das Märchen der Handlung: in der Seele einer Frau ringt des Gewissen mit der Begierde und Lüge. Sie betrügt ihren Mann, doch bricht sie nachher zusammen; als ihr Mann alles erfährt, begeht sie Selbstmord. Das Werk besteht aus vier Teilen. Nur die lebenden Personen (Mann und Frau) nehmen an der szenischen Handlung aktiven Teil, während die übrigen nur als menschliche Stimmen hinter der Bühne, bzw. zu beiden Seiten derselben aufgestellt sind.

Kósa verwirklicht sein Ideal durch drei parallel geführte Mittel: mimische Handlung, bald deklamierende, bald singende menschliche Stimmen und das diese beiden zusammenschweissende Orchester. In diesem Jugendwerk vereinigen sich sämtliche Elemente zu einem ziemlich logisch geformten Relief. Die Musik, obzwar sie keinem Programm servil unterliegt, spiegelt in äußerst markanten Umrissen die inneren und szenischen Vorgänge. Die vokalen Teile (auch Chöre ertönen im Hintergrund) bilden mit ihren straff aneinandergefügten melodischen Bruchstücken einen dunklen Hintergrund zur Plastik der Pantomime. Derselben mangelt es zwar noch an einheitlichem dramatischen Fluß, doch verrät sie in den Einzelheiten glänzend die unverkennbare Begabung Kósas für diese Kunstgattung.

L. Pollatsek.

NEUE NOTEN UND BÜCHER

Besprochen von Dr. Erich Steinhard.

A. TSCHEREPNIN: STREICHQUARTETT Op. 36. *Verlag Schott Söhne, Mainz.*

Ein kleines Meisterwerk der Proportion. Tscherepnin, ein klarer Kopf, der mit Grazie seine Einfälle anspruchslos hinskizziert. Die Komposition: Ein Satz, in drei Teilen, die plastisch vors Auge treten, ungezwungen, spielerisch, so gar nicht vertieft, ganz ohne Hintergründe, aber echte Musik. Der erste Teil, leicht imitatorisch — nach Clavecinistenart — gebaut; im dreisätzigen Mittelteil, als Mittelstück ein Kanon-Intermezzo; einleitend ein von symmetrischen Bewegungen umspielter, intensiv erfühlter Hauptgedanke, der den Teil auch abschließt; der Schlußabschnitt im $^{6}/_{16}$ Takt, aus dem Material des Mittelteils in durchsichtiger Polyphonie gebaut, ist ein leicht faßliches, fugenartig entfaltetes Gebilde. Warum die Komposition den Untertitel „Liebesopfer der heil. Therese vom Kinde Jesu" trägt, ist unerforschlich.

PAUL HINDEMITH: KLAVIERMUSIK, ERSTER TEIL, *Übung in drei Stücken op. 37. Verlag Schott Söhne, Mainz.*

Der bedeutende Kammerkomponist und Musikdramatiker Hindemith ist bisher kein rechter Klavier-Komponist. Nehmt eines seiner Konzerte, etwa das Klavierkonzert, dann habt ihr die Wurzel zu diesen „Übungen" im wahrsten Sinne. Die übliche Läufleintechnik, objektive seitenlange Nurbewegung zweier oder dreier rastlos horizontal dahineilender Stimmen, bei unperiodischer Themenbildung, wobei im ersten Stück taktweiser Wechsel zwischen $^{2}/_{16}$, $^{3}/_{8}$, $^{7}/_{16}$ vorkommt und $^{13}/_{16}$ und $^{5}/_{16}$ in einem einzigen Taktrahmen gesichtet werden. Nur die kontrapunktisch fließende Satzart interessiert ihn. Man darf aber nicht vorschnell urteilen, schon der „Klaviermusik zweiter Teil", von dem im nächsten Heft die Rede sein soll, trägt mehr eruptiven Charakter und zeigt ein ganz anderes Bild.

ERWIN SCHULHOFF: 1. STREICHQUARTETT, *Universaledition, Wien.*

Ein „brillantes" Stück, aus einem Guß geformt, ein Temperamentsausbruch hitzigster Art, mit viel Inspiration gesegnet. Womit noch nichts über die *Beschaffenheit* dieser Erfindung und die Art der Verarbeitung gesagt sei. Aber die Musikalität, der Geschwindschritt, die durchsichtige Homophonie des ersten Satzes gewinnt den Zuhörer. Eine einprägsame Melodie mit simpler Begleitung, die oft in stereotypen Figuren dahingleitet, kennzeichnet den nächsten Satz, während der dritte durch ein scherzhaftes slowakisches Thema rhythmisches Interesse erweckt und eine Kopie von Volksmusik darstellt. Erst der Schlußteil bringt gefühlsames Andantegepräge, in der Begleittechnik dem Alegretto-Melodienstück nachgeahmt, eine beschauliche Empfindsamkeit am Ende eines sonst kecken Musizierens.

ALBUM MODERNER TSCHECHISCHER KOMPONISTEN. Piano 2-händig. Hudební matice, Prag.

Eine Sammlung lyrischer Stücke, die fast alle durch Rasse und Eigenart auffallen. *A. Šin's „Ekloge"* weist durch ihren Titel auf Tomaschek hin, der als erster in diesem Lande Klavierlyrik dieser Gattung geschrieben hat, ein idyllisches Stück, beeinflußt vom französischen Impressionismus, eingeleitet von einer einfachen Stimmung über einem 21 Takte währenden Orgelpunkt, der im Schlußteil wiederkehrt, im Mittelteil Melodik und Rhythmik, stark erfüllt von slawischer Spannung. Jar. *Křičkas „Serenata"* eine volkstümliche Arbeit, zierlich und leidenschaftlich, mit einer Coda, in der sich plötzlich ein Tupfen von Jazzharmonik graziös bemerkbar macht. Alois *Hábas „Marcia"* sehr originell und vertrackt, trotz herbem Klangmaterial von lebendiger Wirkung. L. *Vycpáleks „Schlummerlied"* aus einfachem Tonstoff, innig empfunden, in den Mittelstimmen zart vertieft. K. B. *Jiráks „Gavotte,"* ein lieblicher, flüssig geschriebener Tanz, mit einer vom Dudelsack gestützten slawischen „Musette". B. *Vomáčka* hat ein skurriles *„Scherzo"* beigesteuert, das durch Abwechslungsreichtum besticht. *W. Petrželkas „Morgen"* ist eine rustikale Komposition mit programmatischem Einschlag, sehr wirksam, aber wohl älteren Ursprungs.

MAX BROD: VIER LIEDER. Gesang und Klavier. *Universal-Edition.*

Man muß einmal ganz objektiv sprechen. Nicht der *Romanschriftsteller* Brod hat diese Lieder komponiert, sondern der *Musiker* Brod. Wir haben es

tatsächlich mit einer Erscheinung zu tun, die ähnlich der E. T. A. Hoffmanns sich auf fast allen Gebieten der Kunst betätigt. Mir sind von früherher Kammermusiken dieses Künstlers bekannt, die mir gleich durch ihre freie Harmonik und ihren Ideenreichtum aufgefallen sind. Weiter kenne ich den Klaviervirtuosen Brod, der ein besonders feiner Regerspieler ist, den Opernübersetzer und den Janáček-Entdecker und Biographen. Auch diese Lieder zeigen nebst einer Vielfältigkeit des Ausdrucks, der sich mit den Jahren sehr verändert (sie sind während einer Zeit von 13 Jahren entstanden) einen Hang zur Vertiefung, zur Beschaulichkeit insbesondere, sind gut deklamiert und überraschen durch eine gar nicht einfache, ja raffiniert gesetzte Begleitung. Die Lieder werden Eingang in den Konzertsaal finden.

PAUL EISNER: VOLKSLIEDER DER SLAWEN. *Bibliographisches Institut, Leipzig.*

Gerhard v. *Keussler*, dem dieses Buch nicht grundlos gewidmet ist, schrieb einmal in seiner Betrachtung über das Volkslied: „Die Volkslieder stehen als eine res nullius, als ein herrenloses Gut da — gleich Licht, Luft und Wasser," man braucht Keußler nicht zu widersprechen, wenn man, angeregt durch das umfassende und tiefgründige Buch des bekannten Prager Forschers und Übersetzers Paul *Eisner*, wieder zur Ansicht gelangt, daß gerade die Volkslieder zu den jedes Volk am schärfsten charakterisierenden Denkmälern und Besitztümern gehören. Die slawischen Volkslieder, die sich schon als Ganzes von den germanischen und romanischen Liedern durch ihre färbige *Realistik* unterscheiden, haben in ihren Einzel-Gattungen die interessantesten Schattierungen des Gefühls, die wieder durch die völkerpsychologische Eigenart der Stämme: Großrussen, Kleinrussen, Weißrussen, Polen, Wenden, Tschechen, Slowaken, Slowenen, Kroaten, Serben, Bulgaren in nicht unbeträchtlicher Weise bedingt sind. Wer die musikalischen Beziehungen der slawischen Volksmusik zur Kunstmusik und deren starke Neigung zum Volksliedhaften kennt, wird mit besonderer Begierde nach diesem aus Tausenden von Liedern klassisch bearbeiteten Material greifen, das in meisterhafter Übersetzung dargeboten, in der einschlägigen Literatur an Perspektive und Intensität kein Gegenstück hat.

WILHELM ALTMANN: ORCHESTER-LITERATUR-KATALOG. *Zweite Auflage. F. E. C. Leuckart, Leipzig.*

Ein bibliographisch unbedingt notwendiges Hilfsbuch, das für jeden Musiker eine Fundgrube darstellt. Für jene mitteleuropäischen Dirigenten aber, die seit Jahr und Tag glauben, über ihr engbegrenztes Repertoire nicht hinauskommen zu dürfen, ist es unentbehrlich. Dieses Buch soll solchen Meistern den Horizont ein wenig erweitern helfen.

ALFRED EINSTEIN: GESCHICHTE DER MUSIK. *Dritte Auflage. B. G. Teubner, Leipzig.*

ALFRED EINSTEIN: BEISPIELSAMMLUNG ZUR MUSIKGESCHICHTE. *Dritte Auflage. B. G. Teubner, Leipzig.*

Zur neuen Auflage ist nur zu wiederholen, daß Einsteins Werk in seiner Präzision in der Literatur einzig dasteht. Es ist eine Kunst, überreiches Material auf wenigen Seiten so darzustellen, daß nicht nur Hauptbewegungen kenntlich bleiben, sondern auch schwerer sichtbare Gänge sich öffnen und neue Zusammenhänge in die Erscheinung treten lassen. Der Textband ist bis auf die jüngste Gegenwart ergänzt, auch die Beispiele sind vermehrt worden.

ERNST BÜCKEN: FÜHRER UND PROBLEME DER NEUEN MUSIK. *Verlag J. Tonger, Köln a. Rh.*

Eine feinsinnige Untersuchung vor allem der unmittelbaren *Voraussetzungen* der modernen Musik in technischer und stilistischer Hinsicht. Die *Grundlagen* der Arbeit sind entschieden stärker verankert als die *Probleme* der neuen Musik selbst. Trotzdem ist das Kapitel Reger durch Wissen und Geistesschärfe bedeutsam, der Artikel Impressionismus und Expressionismus durch Material und geistige Verknüpfung nicht nur anregend, sondern eine Bereicherung der einschlägigen Literatur.

CARL PIEPER: MUSIKALISCHE ANALYSE. Verlag P. J. Tonger.

Ein Buch, das klassische Tonstücke in Musteranalysen vorführt. Wer die Ungeschicklichkeit des normalen Musikstudenten im Definieren einer Form und die Schwierigkeit einer klaren Einkleidung der Definition in die Sprache kennt, wird die logische Gestaltung dieser Schrift, in der Anlage und im Detail als Muster, allen Konservatoristen als Vorbild empfehlen. Da nur bekannte

Musikwerke als Stoff benützt werden, kann die lehrreiche Schrift auch von Laien und Liebhabern als Leitfaden benützt werden.

HERMANN MATZKE: MUSIKÖKONOMIK UND MUSIKPOLITIK. GRUNDZÜGE EINER MUSIKWIRTSCHAFTSLEHRE.

Ein stark theoretisierendes Buch, das immerhin das Verdienst für sich in Anspruch nimmt, zum erstenmal in allerdings allzu aphoristischer Weise zusammenfassend über musikalische Organisationsformen: Musikerkammern, Rundfunk, Jugendbewegung, Musikerziehung etc. zu schreiben. Wertvoll sind die Quellennachweise.

PAUL BERNHARD: JAZZ. *Delphin-Verlag, München.*

Ein wundervoll gedrucktes, glänzend ausgestattetes Büchlein, ästhetisierend und kulturhistorisch nicht ungeschickt gearbeitet. Das Musikalische ist zwar recht anschaulich geschildert, aber eine größere Eindringlichkeit hätte die Grazie der reizenden Broschüre sicher nicht beeinträchtigt. Freunden der Tanzkunst und Musikern empfohlen.

GIUSEPPE VERDI, BRIEFE. Herausgegeben *und eingeleitet von Franz Werfel. Übersetzt von Paul Stefan.* Paul Zsolnay Verlag Berlin-Wien-Leipzig.

Der Verdipropagator Franz *Werfel*, der schon während des Krieges daran dachte, Verdiopern auszugraben, der gleiche Dichter, der uns einen Verdiroman von besonderen literarischen Qualitäten geschenkt hat, hat die Dokumente dieses Künstlerlebens — in einer trefflichen Übersetzung Paul *Stefans*, herausgegeben, die uns eine Fülle neuer Wesenszüge des Komponisten offenbaren. Beim Einblick in die Schattenseiten des Daseins dieses zu den Größten des XIX. Jahrhunderts gehörenden Meisters erkennt man einen Idealismus von seltener Größe und die Dramatik eines Lebens, das in der Eigenschilderung des Betroffenen mit besonderer Kraßheit vor Augen tritt. Fesselnd und ganz persönlich gesehen ist die Einleitung Franz Werfels, ein kulturhistorischer Beitrag von philosophischer Prägung.

TAGEBUCH

Das „*Tagebuch*" der letztvergangenen Monate bespricht besondere *Prager Ereignisse* und erscheint im nächsten Heft (Festheft).

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

Die Reihe seiner satzungsmäßigen Veranstaltungen bereicherte der Singverein mit einem außerordentlichen Konzerte, das vom Dirigenten Hermann Schmeidel ausschließlich dem a capella-Gesang gewidmet war. Schmeidel hat den Singverein diesem seinem ureigenen Beruf ordentlich wiedergegeben, und wird nicht müde, für den a capella Gesang immer neue Freunde zu werben und das Interesse für diesen wichtigen Zweig des Chorgesanges immer stärker anzufachen. Der Erfolg äußert sich bereits in der Reinheit der Intonation wie auch in der rhythmischen Sicherheit. Von Chorkompositionen brachte der Verein einen Psalm von Kaminski, je eine Motette von Bach und Reger nebst zwei Volksliederbearbeitungen Regers. Instrumentalkompositionen (Händels Concerto grosso in D-moll No. 10 und Mozarts Klavierkonzert No. 9 in Es-dur, letzteres mit der Hamburger Pianistin Nina Hamson als Solistin) ergänzten das anziehende Programm.

Im philharmonischen Konzert erschien nach einer Reihe von Jahren wiederum Mahlers Siebente, diejenige unter den Mahler-Symphonien, die vor etwa zwei Dezennien in der Tonhalle der Prager Ausstellung ihre Uraufführung gefeiert und von da aus ihren Weg in die Welt genommen hat. Wie viel von dem, was in diesem Werke damals als kühn und verstiegen galt, ist heute schon übertrumpft! Zemlinsky, der das letzte der

philharmonischen Konzerte während seiner Prager Wirksamkeit leitete, hat sich gerade um diese Symphonie große Verdienste erworben, da er sie in ihrem ganzen Wesen dem allgemeinen Verständnisse wieder erschlossen und vor allem manche Härte gemildert hat.

Philharmonische Konzerte in des Wortes wahrer Bedeutung bereiteten die Berliner Philharmoniker, die unter ihrem ausgezeichneten Dirigenten W. Furtwängler wiederum in Prag Einkehr hielten. Es scheint, als wollten sich die Konzerte der Berliner bei uns zu einer ständigen Institution herausgestalten. Was nur vom Standpunkt des Prager Konzertwesens wärmstens zu begrüßen ist. Nur wäre der Zeitpunkt der Konzerte doch etwas früher anzusetzen und nicht ans äußerste Ende der Saison zu verlegen! Auch hinsichtlich des Programmes wäre eine größere Einheitlichkeit wünschenswert, denn namentlich der erste Abend bot ein gar zu buntes Allerlei: Webers Euryanthe-Ouverture, Straussens Don Juan, zwei Stücke von Debussy und Beethovens Fünfte. Am zweiten Abend hörte man die Egmontouverture sowie die Vierte von Beethoven und die F-moll Symphonie von Tschaikowski.

An einem Festival polnischer Musik, das durch mehrere Tage währte und repräsentative Werke polnischer Herkunft vermittelte, erschien auch Huberman, um das Violin-Konzert seines Landsmanns Szymanowski zu spielen. Der Zufall wollte es, daß der berühmte Geiger kurz darauf in anderer Eigenschaft zu uns kam, nicht etwa um als Künstler zu wirken, sondern vielmehr um als Redner für seine Lieblingsidee, die Gründung Paneuropas, Stimmung zu machen; wie verlautet, soll Huberman als politischer Redner nicht weniger Glück gehabt haben, wie als unpolitischer Geiger.

Zugunsten des Böhmerwaldbundes spielte das *Prager Trio* — diese in jeder Hinsicht bedeutende Vereinigung — Brahmsens op. 101 in C-moll, Dvořáks F-moll Trio op. 61 und Beethovens op. 1 No. 2. Unter den Prager Pianistinnen war es der Finkeschülerin — Friderike Schwarz — beschieden, in einem gutbesuchten Konzerte, dessen Programm den unterschiedlichen Richtungen der Klavierliteratur gerecht wurde, zu zeigen, wie ihr starkes pianistisches Talent einen steten Aufstieg nimmt. Eine zweite Pianistin heimischer Provenienz — Gerta Korff — hat in einem Wohltätigkeitskonzerte mit ihrer hochentwickelten Technik Staat gemacht. Der zur Meisterschaft herangereifte *Franz Langer* gab einen vollständigen Klavierabend. Im Kammermusikverein, der sein erstes Halbjahr beschloß, brachte das Berliner Havemann-Quartett als Neuheit ein Streichquartett aus der Feder Phil. Jarnachs. Über diese Konzerte und eine Anzahl anderer Aufführungen berichtet das „*Tagebuch*" des nächsten Heftes.

Im Theater sind die angekündigten Maifestspiele nunmehr herangebrochen. Ältere Theaterbesucher erinnern sich der Maifestspiele aus der Ära Neumann; mit diesen haben die gegenwärtigen Vorstellungen nur den Namen gemein. Die auf dem Umweg über Berlin aus Italien zu uns gekommenen Sänger und Sängerinnen waren zum größten Teile nur mittelmäßig, und auf italienisches Feuer und stimmlichen Glanz mußte man im allgemeinen verzichten. Neben den Italienern zieht noch ein Wagner-Zyklus einher, der mehr den Zweck verfolgt, Debutanten für die erledigten Fächer Gelegenheit zu Anstellungsgastspielen zu bieten

als mustergültige Wagnervorstellungen auf die Bühne zu bringen. Im fliegenden Holländer debutierte mit ausgesprochenem Erfolge der ehemalige Zemlinskyschüler Hermann Adler, der sich um die Stelle eines zweiten Kapellmeisters an unserem Theater bewirbt. Was aber nicht hinderte, daß eine Woche später ein Wiener junger Musiker namens Rosé als Gast auf Anstellung den Freischütz dirigierte. Eine Carmenaufführung mit einer echten Spanierin in der Titelrolle hielt nicht alles, was die überschwänglich anpreisenden Vorberichte versprochen haben. Als Tosca versuchte sich die junge dramatische Sängerin Hella Toros.

V. P.

VARIA

DIE INTERNATIONALE MUSIKAUSSTELLUNG IN *FRANKFURT AM MAIN.*

Anlage und Umfang der Ausstellung gehören zum Bedeutendsten, was bisher in Europa zu sehen war. Sie führt den Titel „Musik *im Leben der Völker*" und soll die Entwicklung der Musik aller Völker darstellen. Die Idee, die Ausstellung zu veranstalten, ging von der „*Internationalen Gesellschaft für neue Musik*" aus (gelegentlich ihres Musikfestes in Venedig). Das Budget erreichte bis jetzt 3 Millionen Goldmark. Vierzehn Staaten werden ausstellen. Eine Anzahl von Abteilungen: Musikhistorische Gruppe, Ethnographische Gruppe, Außerdeutsche Staaten, Musikpflege der Gegenwart, Opernwerk der Gegenwart, Instrumentenbau, Musikliteratur. — Zweihundert Konzerte werden während der Dauer der Ausstellung (11. Juni bis 28. August) stattfinden, darunter die Abende der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik" (29. Juni bis 5. Juli). Einige Tage wird *chinesische Musik* zu hören sein, gegen Ende Juli „*Mechanische Musik*" unter Leitung von Paul *Hindemith.*

GEORGE ANTHEILS PROGRAMM FÜR NEW YORK.: u. a. das mechanische Ballett, das nach der Erklärung des Komponisten drei Begriffe zum Ausdruck bringen soll, nämlich Amerika, Afrika und Stahl. An der Aufführung diese Musikstückes sind u. a. 16 mechanische Klaviere beteiligt, die zusammen gespielt werden können oder auch jedes für sich allein. Im übrigen erfordert die Aufführung des Stückes acht Xylophone, vier Trommeln, zwei besonders gebaute elektrische Motoren mit summenden Propellern, eine Sirene, je zwei große Zinn- und Stahlplatten, die mit Hämmern bearbeitet werden, und zwei Oktaven elektrischer Klingeln, die mit einer Klaviatur verbunden sind. Auf dem Programm steht weiter eine Flugzeug-Sonate für Klaviere, Violine und Trommeln.

DAS NOVÁK-FRANKQUARTETT, eine der hervorragendsten Quartettvereinigungen mit modernem Programm, veranstaltete mit besonderem Erfolge einen „*Abend Prager Komponisten,*" über den im nächsten Heft berichtet wird.

EINE „MOZARTGEMEINDE FÜR DIE TSCHECHOSLOWAKISCHE REPUBLIK" ist in Prag gegründet worden. Zweck: Erhaltung und Erwerbung der „Bertramka," der Stätte, an der der „*Don Juan*" entstanden ist. Vorsitzender der „Gemeinde" ist Ministerialrat Dr. J. *Branberger;* von weiteren Musikern des Vorstandes sind zu nennen: Konservatoriumsarchivar Dr. *Blažek,* Prof. *Hoffmeister,* Dr. Ernst *Rychnovsky,* Dr. Erich *Steinhard* und als Archivar Prof. Richard *Veselý.*

UNIV. PROF. Dr. HEINRICH RIETSCH, der bekannte Musikhistoriker der *Prager Deutschen Universität,* wurde zum Rektor gewählt. Es dürfte der erste Fall sein, daß einem Musiker die höchste akademische Würde verliehen wurde.

ALEXANDER ZEMLINSKY verabschiedet sich mit *Mahlers achter Symphonie* von seinem Prager Wirkungskreis, dem er seit fünfzehn Jahren angehörte.

DIE TAUSENDSTE AUFFÜHRUNG VON SMETANAS „VERKAUFTE BRAUT" fand am *Tschechischen Nationaltheater in Prag* unter *Ot. Ostrčil* statt.

DAS 25JÄHRIGE JUBILÄUM ihres Bestandes feierte die „TSCHECHISCHE PHILHARMONIE." Wir kommen auf die Konzerte zurück.

BEI DER JAHRHUNDERTFEIER DER STADT LEITMERITZ, die zu Pfingsten in dem großen Heimatfest ihren Mittelpunkt hat, wird *die musikalische Vergangenheit der Stadt wieder lebendig werden.* Hat ja Leitmeritz so manchen ernsthaften und gediegenen Tonsetzer aufzuweisen. Aus der langen Reihe: Anton Rößler (Rosetti) (1750—1792), W. H. Veit (1806—64), J. D. Manzer (1808—82), Franz Marschner (geb. 1855), und den jüngst verstorbenen Reinhold Kühnel (1859—1922). Vorübergehend haben hier gewirkt: Die Domkapellmeister J. B. Molitor und E. S. Rauber, ferner Vinzenz Reifner, Max Springer u. a. Eine sehr interessante Veranstaltung bietet unter vielen anderen der Theaterbauverein mit dem Orchesterkonzert des Aussiger *Collegium musicum*, dessen Reiz vor allem in der Aufführung nordböhmischer älterer Komponisten wie *Gaßmann* und *Rößler* zu suchen ist.

VON FIDELIO FINKE sind in der Universal-Edition *10 Kinderstücke* erschienen, die im nächsten Heft besprochen werden.

JARMILA KRÖSCHL ist mit ihrer famosen Tanzgruppe für Prag ein Gewinn. Was man bei uns bislang noch nicht kennt, ist die Konzentration auf den ins Körperliche umgesetzten, rhythmisch organisierten Klangausdruck im Bewegungsminimum. Jarmila Kröschl bewies an ihrem letzten Abend, daß ihr die Dressur einer respektablen Tanzgruppe prächtig gelungen ist, namentlich in der gestaltenden Kombination von Hoch- und Tieftanz. In den mimischen (musiklosen) Tänzen besitzt Jarmila Kröschl ein großes Maß rhythmischer Ausdrucksdiziplin, die in allen Phasen zu fesseln vermag. Die Novität des Abends „*Zehn Kinderstücke*" von Felix *PETYREK* sind köstliche und geistvolle Grotesken, tänzerisch famos ausgelegt. „*Robinson und Freitag*" von Vitto.io *RIETI*, ein pantomimischer Einakter bietet wohl inhaltlich recht viel tänzerisches, die Musik entäuscht. —ff.

ERSTER DEUTSCHER KONGRESS FÜR SCHULMUSIK. Vom 7.—9. Juni wird in Berlin im Plenarsaale des Reichswirtschaftsrates vom *Bund deutscher Musikerzieher* der „erste deutsche Kongreß für Schulmusik" abgehalten.

DER DREI EULEN-VERLAG, München, Öttingenstr. 2 ersucht alle Komponisten musikdramatischer Werke oder deren Erben um Angabe ihrer Adressen, zwecks Aufnahme in dem in nächster Zeit erscheinenden musikwissenschaftlichen Werk „Die Oper" von Alfred Reifenberg.

GENF. Anlässlich der internationalen Musikausstellung in *Genf* stellte auch die Firma August Förster, Flügel- und Pianofortefabriken (Georgswalde, Č. S. R. — Löbau-Sa.) aus und es wurde ihr die goldene Medaille verliehen. Der von der Firma August Förster konstruierte *Vierteltonflügel* erregte das berechtigte Aufsehen der Besucher. Ein Konzert für Vierteltonmusik von Prof. *Hába* und dem Pianisten Erwin *Schulhoff* fand am 19. Mai in Genf statt.

L. G. V. „SILCHER", REICHENBERG: In einem Festkonzert zum 25jährigen Bestande wurde Händels „*Jephta*", (Bearbeitung Stephani) gegeben. Solisten: Grete Zenker-Nadelfest, Rosa Prade-Kloss, Julius Patzak, Dr. Josef Johne. Leitung: Chormeister Otto *Feix*.

IM RAHMEN DER INTERNATIONALEN GES. F. NEUE MUSIK fand in Wien die (erfolgreiche) Uraufführung einer Sonatine von Otto *Jokl* durch Rita Kurzmann (Klavier) u. Fritz Sedlak (Violine) statt."

ZUM „MUSIKFEST DER INTERNAT. GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK" *in Frankfurt a. M.* haben *Mitglieder des „Deutschen Literar.-Künstlerischen Vereins"* (Prager Deutsche Subsektion der J G f N M) freien Zutritt.

AUFTAKT-HEFT Nr. 7 erscheint als *Festheft* für *Frankfurt* und *Baden-Baden.*

Redaktionsschluss am 22. Mai 1927.

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VII. JAHRGANG 1927 HEFT 7-8

ZUG AUS DER MUSIKPHYSIOGNOMIE DER ZEIT

VON DR. ERICH STEINHARD

Im musikalischen Bild von Heute ist ein Moment erfreulich: daß Busonis Verkündigung von einem „*Neuen Optimismus*" endlich auch in Mitteleuropa sich zu erfüllen beginnt. Natürlich läßt sich mit einem Schlagwort nicht die Vielfältigkeit der Bestrebungen in der zeitgenössischen Musik umreißen, immerhin ist unter den Fahnenträgern und im Kreise der Jugend die Abkehr vom leidenden, verkrampften und zer-, grübelten Zug der Nachkriegszeit überall festzustellen. Es ist auch das Abrücken von der *Konzentration* Schönbergscher Art zu bemerken, wie auch insbesondere von der *Ökonomie* in Umfang und Besetzung der Werke eine Zurückhaltung, die psychologisch aus den bekannten sozialen und finanziellen Gegebenheiten der Jahre nach 1918 zu erklären war. Sicher sind die Früchte der überaus gesunden harmonischen Kur, der irrtümlich „Atonalismus" genannten Revolution in der heutigen Musik, wenn auch gemildert, deutlich sichtbar und können als selbstverständliche musikalische Erscheinungen kaum mehr auffallen. Durch den Ausdrucksstil gelangte man heute zu einer überaus kräftigen und in der Musik früherer Jahrhunderte nie dagewesenen *Plastik* und im Zusammenhange damit zu einem zu Zeiten des Impressionismus kaum für möglich gehaltenen Interesse für die reine ausgeprägte *Form*. Es hat ja auch in den Jahren des abstrakten Konstruktivismus (Destruktivismus), den als einziger heute noch Schönberg pflegt, eine Gegenbewegung eingesetzt, die nicht bloß in den Westländern enthusiastischen Beifall fand, sondern im Gegensatz zum deutschen Behagen an der plastischen Polyphonie des Suitengeistes — die Bewunderung für den brutalen Klang und die wilden Rhythmen von Naturvölkermusik und amerikanischen Tänzen aufs Panier schrieb. Nun,

auch diese Richtung hatte ihren nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Kunstmusik insoferne gehabt, als sie eine Belebung, Rhythmisierung und Auflockerung der überlieferten Gefüge anbahnte. Und nicht nur in der Instrumentalmusik. Die Oper hat in ihren heutigen erfolgreichsten Stücken, die leider keine Höhepunkte der Gattung darstellen, viel vom Tanz, von Pantomime und Revue gelernt. Auch hier ist die Wegwendung von der nicht mehr zu überbietenden, konzentriertesten Überdramatik, wie sie etwa Bergs „Wozzeck" oder Schönbergs „Erwartung" zeigen, schon zu sehen. Im „Cardillac", trotz des grausamen Motivs: das Gegenteil einer musikalischen Dramatik, ein geruhsames Übertragen von Formen der Instrumentalmusik auf die Opernmusik — also ein gesteigertes Überordnen der Musik über das Drama. Stramm und Kokoschka werden auf der Opernbühne, falls sie beim Krassen bleiben, keine Triumphe mehr feiern, wenn Händelrenaissance, anderseits Pantomime und Puppenspiel das Publikum vom Neo-Verismo wegführen (was nicht hindert, daß diese Libretti in Tempo und Bildfolge filmähnlicher geworden sind).

Der Tanz, jetzt Basis der modernen Erziehung, war auch praedestiniert, auf das künstlerische Schaffen in jeder Form, auf Bühne und Musik einzuwirken. Daß diese Richtung zum Optimismus nicht nur Modesache ist, sondern, (trotz Maschinenmusik) integrierender Bestandteil des gegenwärtigen Lebens, beweist eine aus anderen urtümlichen Quellen gespeiste Riesengemeinschaftsbewegung der Jugend: die der Musikantengilden in Deutschland.

MOTIVE

„Wer die Kunst an den Anfang seines Glaubensbekenntnisses stellt, wird nach meiner bescheidenen Erfahrung zu nichts gelangen. Vivsere necesse est, artem facere non, will ich sagen. Wir wollen leben und dem Leben in die Augen sehen und mit heißem Herzen „ja" dazu sagen.

Ernst Křenek (Aus einem Vortrag in Karlsruhe.)

*

„Ein Drittes . . . ist die Wiedereroberung der Heiterkeit (Serenita): nicht die Mundwinkel Beethovens und auch nicht das „befreiende Lachen" Zarathustras, sondern das Lächeln des Weisen, der Gottheit."

Ferruccio Busoni (Brief an Bekker.)

HINDEMITH

VON DR. HEINRICH STROBEL

Seine führende Stellung unter den jungen deutschen Musikern ist unbestritten. Dem Zweiunddreißigjährigen wurde eine Hochschulprofessur übertragen, er wirkt neben den um eine Generation älteren Schönberg und Pfitzner als Mitglied der preußischen Akademie: das sind äußere Zeichen für einen beispiellosen Aufstieg.

Dieser Aufstieg verläuft, soweit er heute zu übersehen ist, in zwei ineinandergreifenden Entwicklungswellen. Man könnte sie etwa in folgender Weise formulieren: die erste als Ausbruch der elementaren Kräfte, die zweite als Bändigung dieser Kräfte durch einen langsam erstarkenden Form- und Stilwillen. Das Musikantische, das in früheren Werken mit naturhafter Gewalt herausdrängt, brachte die ersten Erfolge. Strauß, Bizet, die Impressionisten, Strawinsky klangen auf. Aber das alles war durch ein jugendlich überschäumendes Temperament neu gebunden. Das war ein ganz und gar unliterarisches Musizieren — auch da, gerade da, wo es (wie in den drei Einaktern) durch literatenhafte Texte angeregt war, — das war eine in ihrer Asymmetrie atembeklemmende, hinreißende Rhythmik, eine ungeheuer weitgespannte tanzhafte Melodik. An den Arbeiten vom f-moll-Streichquartett bis zur ersten kleinen Kammermusik läßt sich im einzelnen verfolgen wie Hindemith alles begierig aufnimmt, was die Gegenwart, zu der er sich mit seinem ganzen Ungestüm, mit seiner ganzen Unbelastetheit bekennt, ihm bietet: unkritisch, vom augenblicklichen Eindruck gefesselt. Er stürzt sich, im Theater groß geworden, auf Kokoschkas verworrene Symbolik, auf Franz Bleis pretiöse Erotik, er spürt das Elementare in August Stramms „Sancta Susanna," er spürt das Lebendige in der Gebrauchsmusik, im Jazz. Was er anpackt, erfüllt er mit seiner schöpferischen Vitalität. Man war verblüfft genug über die kühnen Akkordhäufungen dieser Musik, über die revolutionäre Geste, mit der sie sich gab. Schließlich bot ja auch das Harmonische oder vielmehr die angebliche Negation unumstößlicher Gesetze der Akkordreihung die meisten Angriffsflächen.

Hindemiths Entwicklung beweist die ganze Sinnlosigkeit des Schlagwortes von der „Neutönerei." Enge Bindungen bestehen noch zwischen dem spätromantischen Musikdrama und dem reifsten Werk dieser Periode, der „Sancta Susanna." Bestehen auch zwischen Reger, namentlich dem mittleren Reger und der früheren Kammermusik. Wir dürfen es ruhig zugeben: in anderen Werken rückt Hindemith dem abgegriffenen Gefühlspathos mit allem Übermut, mit aller Ironie der Jugend zu Leibe. Die erfrischende Frechheit der kleinen Kammermusik op. 24 möchten wir nicht missen. Das mußte kommen, das wirkte reinigend. Das führte ganz von selber zu jener völlig neuen solistischen Behandlung der Orchesterinstrumente, zu jener scharfen Klanggebung, die wohl entscheidend durch Strawinsky beeinflußt wurde. Das ließ freilich auch jene Mißverständnisse aufkommen, die gerade für einen im Innersten so ernsten Musiker wie Hindemith verhängnisvoll werden konnten. Man glaubte überall Parodistisches zu finden, auch in späteren Kompositionen, die längst dieser Sphäre entwachsen waren. Mittelmäßige Dirigenten — und das ist notwendigerweise die Mehrzahl — bewirken durch

entstellende Interpretationen Unheil genug. (Das beste Beispiel: die derbe Verzerrung, die sich das „Konzert für Orchester" allenthalben gefallen lassen muß).

Es war das Entscheidende, daß diese Dinge für Hindemith nur Übergänge bedeuteten. Er mußte die Kräfte in ihrer ganzen Auswirkung erkannt haben, bevor er sie zur höheren Einheit binden konnte. Der neue Stilwille ist schon früh spürbar, in der Nummernoper „Nusch-Nuschi, im merkwürdig stillen dritten Streichquartett. Es boten sich Anknüpfungsmöglichkeiten an die Musik früherer Zeiten. Über die expansive, gefühlsüberströmende, klangschwelgerische romantische Musik hinweg, gegen die man in schroffer Kampfstellung stand, schweifte der Blick zurück in das 18. Jahrhundert, das seine Erfüllung in Bach fand, und weiter noch in die Zeit der Niederländer. Die entscheidende Wendung bringt das „Marienleben." Hier bricht das Polyphone zum ersten Mal durch. Es wird nun zum ordnenden Prinzip des musikalischen Kräftespiels. Das Handwerkliche beschäftigt Hindemith von nun an in steigendem Maße. In kurzer Zeit gelangt er zu einer satztechnischen Meisterschaft, die jedem anderen Musiker zur Gefahr werden könnte. Aber er gewinnt noch weit mehr: einen individualen Stil. Man kann ihn, obschon die Horizontale dominiert, doch nicht als streng polyphon bezeichnen. Es findet vielmehr ein bis zur völligen Verschmelzung gelangender Ausgleich zwischen den konstruktiven und elementaren Kräften statt. An den Höhepunkten des Spannungsablaufes drängen rhythmische und klangliche Elemente immer wieder hervor, die sonst durch die melodische Linie gebunden sind. Mit einer unbeirrbaren Zielbewußtheit geht Hindemith in den Werken seit dem „Marienleben" dem Problem der *Form* nach, das für ihn zum zentralen Problem wird. Wieder wird der Ausgleich zwischen dem nach ungehemmter Entfaltung strebenden musikalischen Spieltrieb und dem formalen Gestaltungswillen versucht und schließlich auch erreicht. Das geschieht ebenso im vierten Streichquartett, in dem unerhört konzentrierten Streichtrio, wie in den verschiedenen Konzerten für Soloinstrumente für Kammerorchester und den beiden Konzerten für großes Orchester und für Militärmusik. Die aus dem Handwerklichen entspringende, spielerische Musik erscheint bis jetzt am reinsten verkörpert in der Oper „Cardillac." Dem romantischen Musikdrama wird ein neuer Typ der Musikoper etwa im Sinne Händels gegenübergestellt. Hindemith überträgt die Stilprinzipien seiner Kammermusiken auf die Oper. Alle szenischen Vorgänge werden im musikalischen Formorganismus stilisiert. Es offenbart sich eine Fülle der Gestaltung, die den weiten Bereich vom thematisch lose gebundenem Arioso bis zum Fugato oder zur Passacaglia umfaßt. Musikdramatische Bewegtheit und Koloristik muß naturgemäß vermieden werden. Die konstruktiven Elemente treten so stark hervor, daß es den an das farbenreiche musikdramatische Geschehen gewohnten Hörer überraschen wird. Aber — und das muß einmal mit aller Deutlichkeit ausgesprochen werden — nirgends ist in dieser Partitur der konstruktive Selbstzweck. Das Musikantische, Hindemiths schönster und reifster Besitz, tönt aus jedem Takt des Cardillac hier schwächer, dort stärker, je nach der Inspiriertheit der einzelnen Stücke, aber es tönt überall. Nur eine Zeit, die so einseitig auf die sinnlich wahrnehmbare Ausdruckslinie reagiert und die das Verständnis für das Schöpfe-

rische der Formgebung und strengen Formgestaltung, als dem Urprozeß aller Musik, völlig verloren hat wie die unsrige, konnte dieses Werk mißverstehen, es als undramatisch und erklügelt bezeichnen. Es ist die erste vollgültige und damit kompromißlose Kundgebung eines neuen Stilwillens. Es stößt vielleicht zu weit in Zukünftiges vor, als daß es heute schon überall unbedingte Anerkennung finden könnnte. Es bezeichnet eine Höhe und Reife des Künstlertums, die wir sonst nirgends in der modernen deutschen Musik finden.

Im Cardillac gipfelt zunächst jene oben gekennzeichnete zweite Entwicklungswelle. Aber schon beschäftigen den allem Lebendigen mit äußerster Sorgfalt nachspürenden Hindemith neue Probleme. Als Ausübender, vielleicht auch durch die Erfahrungen mit Cardillac belehrt, kennt er die ganze Oberflächlichkeit unseres von Gewohnheit, Snobismus und Sensation getragenen Musikbetriebes. Er kennt auch die sachliche Gleichgültigkeit und Verständnislosigkeit der meist zu einer ganz bestimmten bürgerlichen Schicht zählenden Hörer. Die Arbeit an der musikalischen Jugenderziehung, die seit Jahren der Kreis um *Jöde* treibt, muß einen Künstler interessieren, der sich so tief mit Geist und Technik der alten Musik verbunden fühlt. Es könnte sein, daß jene Bewegung, die bisher nur einen ganz kleinen Kreis erfaßt hat, an Bedeutung und Aktivität gewinnt, wenn eine so genau um die Zeit Bescheid wissende Persönlichkeit wie Paul Hindemith sie entscheidend beeinflußt.

ZEITGENÖSSISCHE OPER IN IHREN HAUPTSTRÖMUNGEN

VON Dr. ADOLF ABER, LEIPZIG

Wer in unseren Tagen, sei es nun „amtlich" als vielgeplagter Musikkritiker oder sei es aus persönlicher Anteilnahme am Zeitgeschehen, von Première zu Première reist und die Entwicklung des zeitgenössischen Opernschaffens aus nächster Nähe verfolgt, der kommt mehr und mehr zu der Überzeugung, daß wir mitten in einer Zeit *des Experiments* stehen, daß von einer einheitlichen Entwicklung der Operngattung überhaupt nicht mehr gesprochen werden kann, sondern daß diese Entwicklung sich zur Zeit in einer ganzen Reihe von *Strömungen* vollzieht, die sich mühsam ihr eigenes Flußbett erarbeiten und von denen heute niemand sagen kann, ob sie einmal in das freie Meer münden oder in steinigem Geröll versiegen.

Ihren letzten Grund hat diese Entwicklung in der Tatsache, daß die Generation nach Wagner nicht in der Lage gewesen ist, das Erbe des größten Musikdramatikers des 19. Jahrhunderts so zu verwalten, daß sich an dieses *Kunstwerk Richard Wagners* eine starke, lebensfähige Schule anknüpfte. Die meisten der Opernwerke, mit denen ihre Schöpfer eine Fortsetzung von Richard Wagners Lebenswerk beabsichtigten, haben dasselbe Schicksal gehabt, wie es *Richard Strauß* in so launiger Form seinem dramatischen Frühwerk „Guntram" zuteil werden ließ. Man weiß, daß Richard Strauß diesen Helden Guntram im Park seiner Villa zu Garmisch in aller Form beigesetzt hat, mit dem Vermerk auf dem Leichenstein, daß der hier ruhende Guntram „von dem sinfonischen Orchester seines eigenen Vaters erschlagen" wurde. So ist es schließlich allen Werken

der Wagnerepigonen ergangen. Wenn sie nicht in dem Wust ihres Orchesters untergegangen sind, so ist ihr schließlicher Mißerfolg durch das rein mechanische Nachahmen von Richard Wagners Erneuerung der alten germanischen Heldensagen oder auch durch das nicht minder mechanische Arbeiten mit der Technik des Leitmotivs verursacht worden.

Es blieb also der Generation nach Wagner nichts anderes übrig, als sich bewußt von Wagner abzuwenden, wenn sie überhaupt zu eigenem, lebensfähigem Schaffen auf dem Gebiete der Oper gelangen wollte. Wo aber war der Punkt, von dem eine neue Entwicklung sich hätte vollziehen können? Ein Zurückgehen auf die Formen der großen Oper vor Wagner erschien ausgeschlossen. Weder die sogenannte „große Oper" Frankreichs, noch die italienische oder französische „Spieloper" waren nach Wagner lebensfähig; und die Oper Verdis stand für Italien ebenso wie für die ganze übrige Welt auf der gleichen einsamen Höhe wie das Musikdrama Richard Wagners. Eine Zeitlang hat es wohl den Anschein gehabt, als ob die Richtung des italienischen *Verismus* den Sieg davontragen könnte. Das Opernschaffen Mascagnis, Leoncavallos und Puccinis in Italien, die Erfolge d'Alberts in Deutschland konnten eine Zeit hindurch an eine solche Entwicklung glauben machen. Heute wissen wir bereits, daß der Verismus, wie groß auch noch immer der Erfolg einzelner seiner Hauptwerke sein möge, der Geschichte angehört. Man fühlt heute doch schon, daß zwischen Oper und Kino die Grenzen schärfer gewahrt bleiben müssen, als das in der handfesten, zuweilen sogar brutalen Bühnendramatik des Verismus der Fall ist.

So suchen denn unsere zeitgenössischen Opernkomponisten nach einem Ausweg, und es zeugt für das große Interesse, daß die Oper nach wie vor bei Schaffenden und Empfangenden besitzt, wie mannigfaltig die Versuche sind, neuen Nährboden für eine kräftige Aufwärtsentwicklung der Operngattung zu entdecken. Mit erstaunlicher Wandlungsfähigkeit hat sich an diesem Suchen der Führer der zeitgenössischen Tonkunst *Richard Strauß* beteiligt. Seine überragende musikalische Potenz gestattete es ihm, sich überall die Stoffe für seine Oper auszuwählen. Seine stilistische Meisterschaft bewährte sich ebenso auf dem Gebiete des großen pathetischen Musikdramas in „Salome" und „Elektra", wie auf dem Gebiete des musikalischen Lustspiels im „Rosenkavalier" und „Intermezzo", bewältigte auch eine so schwierige Aufgabe wie die Wiedererweckung eines Rokokowerkes, des Zwischenspiels „Ariadne auf Naxos" zu Molières „Bürger als Edelmann," und folgte schließlich auch, ohne zu scheitern, den reichlich krausen Pfaden Hugo von Hofmannsthals in der „Frau ohne Schatten," dem in der Fülle von Symbolen fast erstickenden, typischen Literatenwerk unserer Tage.

Konsequenter ist *Hans Pfitzner* in seinem Opernschaffen zu Werke gegangen, ohne freilich die beglückende musikalische Fülle eines Richard Strauß zu besitzen. Seine Bühnenwerke stellen samt und sonders den Versuch dar, die Romantik auch in unseren Tagen des härtesten Realismus nicht untergehen zu lassen. Für dieses ernstgerichtete Wollen ist Pfitzner die Anerkennung der Zeit auch nicht versagt geblieben. Die einzelnen Werke aber, die er der deutschen Opernbühne schenkte, erwiesen sich nicht als lebensfähig.

Es muß auch bezweifelt werden, ob eine so nach rückwärts gerichtete Sehnsucht wie die Hans Pfitzners sich einem ganzen Zeitalter mitteilen könnte, und ob insbesondere die Jüngsten unserer Komponisten ein solches Sehnen nach vergangenen Zeiten jemals teilen wollen. Immerhin ist es von besonderem Reiz, zu erkennen, wie eine gewisse *Renaissance-Bewegung*, wenn auch in einem anderen als dem von Pfitzner beabsichtigten Sinne, eine gewichtige Strömung im zeitgenössischen Opernschaffen darstellt. Es handelt sich dabei um die Bestrebung, dem *Gesang* in der Oper wieder zu seinem Rechte zu verhelfen, das Mißverhältnis zwischen Singstimme und Orchester, das sich bei dem immer wachsenden Orchesterapparat der nachwagnerischen Oper herausgebildet hatte, wieder zu beseitigen. Und in Verbindung damit besteht auch eine zweite, gleichfalls Renaissancecharakter tragende Bewegung, von dem dauernden Fluß des Musikdramas im Wagnerschen Sinne wieder zu den festen Formen der alten „*Nummernoper*" zurückzugelangen.

Ferruccio Busoni

ist es, der in der Vorrede zu seiner „Faust"-Oper die Forderung nach Wiedereinführung der Formen der „absoluten Musik" in die zeitgenössische Oper in klarster Weise erhoben hat. Und er selbst hat diese Forderung nicht nur in seiner „Faust"-Oper, sondern auch in seinen Beiträgen zur alten „Comedia dell'arte," in seiner „Turandot" und seinem „Arlecchino" zu erfüllen versucht. Daß solche Forderungen im gesamten Musikempfinden unserer Zeit begründet sind, bedarf kaum eines ausführlichen Beweises. Man braucht nur auf die Erfolge der von Göttingen aus in die Wege geleiteten *Händel-Renaissance* auf der Opernbühne zu achten, um zu erkennen, wie sehr unsere Zeit sich wieder nach festen Formen und nach echter Gesangskunst in der Oper sehnt. Wesentlich ist aber, daß die Schöpfer von Opernwerken in diesem Stile nicht die Tatsache aus den Augen verlieren, daß unsere Zeit nichtsdestoweniger die Forderung nach *dramatischer Wahrheit*, das größte Vermächtnis Richard Wagners, nicht aus dem Auge zu verlieren gewillt ist. Das hat in jüngster Zeit einer der begabtesten unter unseren zeitgenössischen jüngeren Komponisten, *Paul Hindemith*, erkennen müssen, als man seinen „Cardillac" bei der Uraufführung mit ziemlicher Zurückhaltung aufnahm. In dieser Partitur ist zwar Busonis Forderung nach „absoluter Musik in der Oper" restlos erfüllt, aber dem Komponisten ging die Fühlung mit der Dramatik seines Stoffes verloren, und so blieb der Gesamteindruck, bei aller Bewunderung für das technische Können, doch matt.

Es wäre möglich, daß dieser „Cardillac" gerettet werden könnte, wenn es gelänge, einen ganz neuen, der musikalischen Besonderheit des Werkes angemessenen *Darstellungsstil* zu finden. Es müßte ein Stil sein, der alles Theatermäßige fern hält, die ganze Aufmerksamkeit des Hörers auf den Sänger allein zu lenken wüßte. In Moskau hat man den „Lohengrin" mit einem Sängerpodium (!) gegeben, auf das der jeweils singende Darsteller zu treten hat. So ungefähr könnte man auch den „Cardillac" in das konzertmäßige Gewand kleiden, das seine Musik fordert.

Gewissermaßen als Reaktion gegen diese zur alten Form der Nummernoper drängende Bewegung ist eine andere Strömung im zeitgenössischen Opernschaffen aufzufassen, die wiederum *das Drama*, und zwar in seiner reinsten *schauspielmäßigen Form*, in den Mittelpunkt auch des mu-

sikalischen Bühnenwerkes gestellt wissen will und so also in der Verfechtung des dramatischen Standpunktes noch weit über Wagner hinausgeht. Die dieser Richtung angehörenden Werke heben sich schon dadurch aus der Reihe der übrigen zeitgenössischen Opern hervor, daß ihnen meistens Werke der dramatischen Dichtkunst zugrunde liegen, deren literarischer Wert unbestritten ist, und die also ihrer Wirkung als Theaterstück an sich sicher sein können. In die Gruppe dieser Werke gehören Stücke wie *Max Ettingers* „Judith" und „Clavigo", *Rezniczeks* „Holofernes," *Othmar Schoecks* „Penthesilea" und *Alban Bergs* „Wozzek," das bei weitem stärkste Werk dieser Richtung. Bei allen diesen Werken handelt es sich weniger darum, bedeutende *musikalische* Kunstwerke im Sinne der alten Oper zu schaffen, als vielmehr die Wirkung der Schauspiele als solche mit musikalischen Mitteln so zu verstärken und zu vertiefen, wie es eine rein schauspielmäßige Aufführung der betreffenden Werke kaum jemals könnte. Man würde also diese Schöpfung mit dem gleichen Recht, wie man sie zur Oper zählt, auch zur Gattung der Schauspielmusik rechnen dürfen, wobei man freilich den Begriff Schauspielmusik viel weiter zu fassen hätte, als man das bisher gewohnt war. Daß man von dieser Seite, nämlich vom Schauspiel her, sowohl zu einer neuen Form eines Gesamtkunstwerkes, insbesondere einer sehr innigen Verbindung von dramatischer Dichtkunst und Musik kommen könnte, habe ich bereits an anderer Stelle (in meinem Buch „Die Musik im Schauspiel" Max Beck Verlag) ausgeführt. Die Häufung der Fälle, in denen in letzter Zeit Dramen der klassischen und modernen Literatur in dieser Art vertont wurden — auch die Bühnenwerke *Arnold Schönbergs* zählen im wesentlichen zu dieser Richtung —, läßt die Vermutung zu, daß die hier angebahnte Entwicklung schon in absehbarer Zeit zu wichtigen Ergebnissen führen wird.

Wenn hier Alban *Bergs* „Wozzek" als das stärkste der vom reinen Schauspiel her kommenden musikdramatischen Werke unserer Zeit gekennzeichnet wird, so gründet sich diese Ansicht auf folgende Erkenntnis: Nirgendwo sonst ist in jedem Augenblick so ganz allein die Handlung das dem Hörer ins Bewußtsein Tretende, und nirgendwo sonst ist dabei die musikalische Form als solche in absoluter Reinheit erhalten. Die Meisterschaft, mit der Berg strengste konzertante Formen der jeweiligen dramatischen Situation unterzuordnen weiß, ohne auch nur einen Augenblick die Schärfe der Charakterisierung aus dem Auge zu verlieren, das ist in der zeitgenössischen Literatur absolut einmalig, unerreicht und unübertroffen. Daß dieses Werk nicht seinen Weg über eine größere Zahl von Opernbühnen genommen hat, ist eines der betrüblichsten Zeichen unserer bequemen, oberflächlichen Zeit.

Diese Entwicklung der Oper zum Schauspiel hin unterstützt auch gleichzeitig eine andere, die sich in unseren Tagen im zeitgenössischen Opernschaffen vollzieht: die immer wachsende Bedeutung *melodramatischer* und *pantomimischer Elemente* in der Oper. Auch dem *Ballett* wird, seit den großen Schöpfungen von *Richard Strauß*, *Emil N. von Rezniczek*, den radikalen Werken *Béla Bartóks* und dem liebenswürdigen Puppenspiel *Manuel de Fallas* in jüngerer Zeit wieder größere Aufmerksamkeit zugewandt. Ein Werk jener Richtung, die pantomimische und opernhafte Elemente zu vereinigen strebt, darf man bereits als ein durchaus geglücktes, in sich gerundetes Bühnenwerk ansehen. Es ist der „Protagonist" *Kurt Weills*, der

bei seiner Uraufführung in Dresden einen ungewöhnlich tiefen Eindruck hinterließ.

Die ganze Wirkung dieses Stückes beruht nur zum kleinen Teil auf den Gesangsszenen. Das Entscheidende ist die im Mittelpunkt stehende Pantomime, in deren Verlauf der Knoten der Handlung geschürzt wird, die mit letzter Verfeinerung seelischen Wandlungen nachspürt.

Eine kleinere Gruppe von Opernwerken unserer Tage wird ihren Wert später wohl nur als *Zeitdokument* behalten. Es sind das jene Stücke, die Vorwürfe des *literarischen Expressionismus* für die Opernbühne zu gewinnen streben. Es hat sich aber gezeigt, daß diese sprachlichen Experimente, die unsere expressionistischen Dichter anzustellen belieben, der Musik auch nicht den leisesten Nährboden bieten. So werden *Paul Hindemiths* Vertonung von *Kokoschkas* „Mörder, Hoffnung der Frau" und ebenso auch *Ernst Křeneks* Vertonung des „Orpheus" des gleichen Dichters weder jetzt noch in Zukunft mit einem längeren Bühnendasein zu rechnen haben.

Bei *Křeneks* „Orpheus" ist es die fast brutal zu nennende Umdeutung des antiken Stoffes, die gegen das Werk einnimmt. Es gibt nun einmal Begriffe, die für alle Zeiten feststehen; und deren einer ist für uns die Antike als Inbegriff formvollendeten Ebenmaßes, innerer Abklärung und eindeutiger Menschen. Dieser Welt der Antike wünschen wir alles ferngehalten zu sehen, was uns als nervös, pervers, zersplittert und — was das wesentliche ist — innerlich klein erscheint. Und alle diese Merkmale sind den Gestalten in diesem modernen „Orpheus" in erschreckendem Masse zu eigen! Křenek selbst ist inzwischen zu Schöpfungen gelangt, die ungleich mehr dem Ziel näherkommen, das Tempo unserer Zeit in einer Opernpartitur einzufangen. „Der Sprung über den Schatten" leidet noch an einem verstiegen expressionistischen Textbuch, bleibt in Ansätzen stecken; aber das jüngst aufgeführte letzte Bühnenwerk Křeneks, sein „Jonny spielt auf", bedeutet einen entscheidenden Schritt vorwärts auf dem Wege zu einer wirklich unserer Zeit gehörenden Oper. Das ist Tempo und Rhythmus der wilden Nachkriegszeit, musikalisch erfaßt. Nicht so sinnfällig ist das in der dem „Jonny" folgenden Jazz-Oper Kurt *Weills* „Royal Palace" der Fall, die mit ihren mystischen Hintergründen eher dem überholten „Sprung über den Schatten" näher steht. —

Den stärksten Auftrieb erhält die zeitgenössische Oper zweifelsohne durch die immer wachsende Bedeutung der *nationalen Schulen* in der Musik. Seit sich *Mussorgskis* „Boris Godunow" die Bühnen erobert hat, seit *Rimsky-Korssakow* mit seinen national-russischen Bühnenwerken auch über Rußlands Grenzen hinaus bekannt geworden ist, ist das Ohr unserer Opernbesucher für nationale Elemente in der Musik, auch solche fremdländischer Herkunft, außerordentlich geschärft. Letzten Endes geht eben der Erfolg eines musikalischen Bühnenwerkes doch von der Kraft seiner Melodik und der zwingenden Gewalt seiner Rhythmen aus, und gerade nach dieser Seite hin bilden die Werke der verschiedenen nationalen Richtungen eine wahre Fundgrube für den heutigen Opernfreund.

Es ist mißlich, in einer Zeit des Übergangs den Propheten zu spielen. Welche der zahlreichen Strömungen im zeitgenössischen Opernschaffen schließlich den Sieg behaupten wird, ob diejenige, die sich der Wieder-

erweckung der alten Gesangsoper zum Ziele setzt, oder diejenige, die das Drama als solches auch im musikalischen Kunstwerk in aller Reinheit erhalten wissen will, oder die Anhänger des Balletts und der Pantomime oder schließlich die unbekümmert um die Formen im einzelnen aus dem vollen ihres nationalen musikalischen Volksgutes musizierenden Komponisten, das muß die Zukunft lehren. Die schöpferische Kraft eines einzelnen Genies allein wird diesen idealen Wettstreit entscheiden.

MASCHINENMUSIK

VON H. H. STUCKENSCHMIDT

Der Individualismus eines nun endgültig überwundenen Zeitalters, das die Allgemeinheit zu Gunsten der Persönlichkeit vernachlässigte, hat einer mehr kollektiven Anschauung Raum gegeben. Vor Jahren waren unsere Literatur und die graphischen Künste einer geradezu hysterischen Glorifizierung des eigenen Ich geweiht. Jetzt bricht für uns eine neue Kunst an. In der Literatur wird sie zu den sozialen Fragen, in der Malerei zu einem reinen, fast photographischen Realismus hinneigen. Das Individuum mit seinen Impulsen, Wünschen und Leidenschaften muß unterdrückt werden, denn uneingeschränkter Individualismus hat immer schlechte und nutzlose Kunst hervorgebracht. Er gefährdet die Phantasie, die Form und Reinheit des Schaffens.

Von allen Künsten unterliegt keine der egozentrischen Gefahr so sehr wie die Musik. Malerei und Literatur, von Natur deskriptiv, sind auf Objektivität angewiesen. Die Musik hingegen bleibt trotz der fruchtlosen Experimente der „Programmatiker" auf die Abenteuer des Geistes beschränkt.

Doch das ist nicht alles: für ihre Materialisation bedarf die Musik eines Mittlers, des Interpreten. Bei der Gestaltung eines Musikstückes erfolgt ein doppelter Individualisierungsprozeß; der erste bei der Komposition, der zweite bei der Wiedergabe. Da sind nun zwei Resultate möglich: die Psychologie des Interpreten kann mit der des Tondichters identisch sein; dann stimmen beide Auffassungen überein und das Werk leidet keinen Schaden. Gewöhnlich aber weicht die Auffassung des Vermittlers von den Intentionen des Schaffenden wesentlich ab, und dann kann eine Umwertung platzgreifen, die das Werk bis zur Unkenntlichkeit entstellt.

Der gewissenhafteste Spieler, dessen Absicht es ist, sich streng objektiv an die Vorlage zu halten, kann gewisse Abweichungen von den Noten, den Zeitmaßen und den dynamischen Vorschriften nicht vermeiden. Unser Notationssystem ist kindlich unzulänglich. Keiner von uns vermag die Klangwirkung genau abzuschätzen, noch sie mit einem bestimmten Grad von Zuverlässigkeit zu treffen. Meist sind die Reproduktionen durchaus schlecht, d. h. falsch. Doch das Publikum, das daran gewöhnt ist, klatscht einem subjektiven und „originellen" Interpreten Beifall und spricht von einer guten Wiedergabe, obgleich es sich oft um eine solche voll pseudo-origineller Übertreibungen handelt. Man könnte hier einwenden, daß das Drama gleichfalls Interpreten benötigt. Doch das Drama verwendet Worte, konkrete Situationen, die durch den In-

tellekt erfaßt und dargestellt werden können; hier gibt es Schranken, die der eigensinnigste Darsteller nicht überschreiten wird.

*

Während der letzten hundert Jahre ist die Wiedergabe der Orchester- und Kammermusik zusehends schwieriger geworden. Seit Wagners Zeit haben die Anforderungen des Komponisten an den Interpreten eine ungeheuere Steigerung erfahren. Die Schwierigkeiten sind nicht bloß relativ; Stilgattungen und Formen sind zusehends komplizierter geworden. So kann die logische Entwicklung vorausgesehen werden: in wenigen Jahren werden wir eine Musik haben, die nur wenige Virtuosen werden spielen können. Schon heute finden sich in zeitgenössischen Werken Passagen, die gute Durchschnittsspieler nicht auszuführen vermögen.

Der Schöpfergeist, der lange Zeit durch die Notwendigkeit, instrumental zu denken, beengt war, weil er fürchten mußte, Unspielbares zu schaffen, begann nun diese Grenzen zu durchbrechen. Der Komponist gibt sich nicht mehr damit zufrieden, bloß das, was instrumental möglich ist, zum Ausdruck zu bringen, er läßt die Rücksicht auf den Interpreten fallen und schreibt nun, vorerst schüchtern und zaghaft, eine Musik von überinstrumentaler Konzeption.

Das läßt zweifellos neue Entwicklungen ahnen. Die Phantasie des Komponisten, der im Unterbewußtsein auf den Ausübenden Rücksicht nahm, war auf gewisse Zeitmaße, Steigerungen und Tonformen beschränkt. Diese Beschränkung fiel, die Musik will von neuen Ausdrucksformen und neuen Tonkombinationen Gebrauch machen. Geschwindigkeit und Kraft, bisher durch die relative Unbiegsamkeit und begrenzte Stärke der menschlichen Hand gehemmt, werden nun beträchtlich gesteigert.

Für solche Musik gibt es keine Spieler — nur mechanische Instrumente. Die Maschine kennt keine Schranken, ihre Kraft und Geschwindigkeit sind unbegrenzt, ihre Wiedergabe ist von unfehlbarer Genauigkeit und einheitlicher Objektivität. Sie kann nicht nur den Menschen ersetzen, sondern übertrifft ihn noch, denn sie verstümmelt nicht, sie ist unpersönlich.

*

Eine Maschine war schon vor vielen Jahren bei den Musikern in Gebrauch: die Unzulänglichkeit von Tempobezeichnungen, wie *andante*, *allegro*, *presto*, die es unmöglich machte, die Geschwindigkeit nur annähernd genau anzuzeigen und darum der Willkür der einzelnen Interpreten Tür und Tor öffnete, führte zur Konstruktion von Maelzels Metronom. Das Metronom bildet den Beginn dessen, was wir die Mechanisation der Musik nennen. Es wurde dadurch möglich, das Hauptzeitmaß eines Stückes exakt zu bestimmen. *Ritardandi* und *accelerandi* können mit dem Metronom nicht registriert werden. Jüngst wurde ein Instrument erfunden, das die Tonstärke zu messen vermag, und damit wird es möglich sein, die dynamischen Grade eines Musikstückes genau anzugeben. Obgleich es schon seit vielen Jahren Orchestrions und mechanische Orgeln gibt, waren diese doch nicht für die Zwecke der Kunst gebaut und blieben in einem so primitiven Zustande, daß sie den Wettstreit der mechanischen Musik nicht günstig demonstrieren könnten. Sehen wir uns darum die vollkommeneren Instrumente an, die heute erzeugt werden:

Man kennt zwei verschiedene Arten: einerseits solche, wie das Orchestrion, die Handorgel und das mechanische Klavier, die, wiewohl sie den Spieler durch mechanische Kraft ersetzen, doch das akustische Material, d. i. das Instrument selbst beibehalten, und anderseits solche, die auf dem Prinzip des Edison'schen Phonographen und dem optophonetischen Film beruhen, die also direkt mit Klangwellen und Luftschwingungen arbeiten. Beim Phonographen werden diese Schwingungen in Form von krummen Linien auf die Fixierscheibe eingegraben; beim optophonetischen Film wird die elektrische Kraft in Lichteindrücke umgesetzt.

Bis heute erfolgte diese Prozedur mittels einer „Interpretation", die wir mechanisch auf einer Reproduktionsscheibe fixierten, ein Vorgang, der uns wenig Gewinn brachte, da alle Fehler und Mängel des Interpreten automatisch wiedergegeben wurden. Mit den Orchestrions und Handorgeln fanden wir indessen den rechten Weg; die Komposition, die unmittelbar in den Fixator gestanzt wird, erfährt eine Wiedergabe voll idealer Zuverlässigkeit und ohne die Nachteile einer individuellen Interpretation.

Die Papierrollen des elektrischen Klaviers bieten ein genaues, lesbares Notationssystem. Die Breite der Rollen entspricht der Länge der Klaviatur, jede Note hat ihren bestimmten Raum, ihre genaue Lage kann leicht ermittelt werden. Meine eigenen Versuche, direkt auf die Rolle zu komponieren, sind sehr befriedigend ausgefallen.

Das gegenwärtige Problem besteht darin, ein adaequates System für die Instrumente des Phonographentyps zu finden. Hier wird der Ton nicht zu leicht erkennbaren graphischen Zeichen umgestaltet, sondern zu kurzen Wellenlinien, die so winzig sind, daß sie sich außerordenhlich schwer untersuchen lassen. Dieses Hindernis kann indes mit Hilfe eines Mikroskops überwunden werden; man teilt die Linien in bestimmte Rubriken und stellt ein festes Schema auf, das alle Abstufungen der Klangfarbe, des Anschlages und der Dynamik umfaßt. Mit dieser neuen Schrift könnten bestimmte Klänge übertragen werden. Die Tonwellenlinien würden wesentlich vergrößert erscheinen und müßten behufs Übertragung auf den Fixator mittels eines photomechanischen Prozesses entsprechend reduziert werden.

Experimente in dieser Richtung sind bisher nicht günstig ausgefallen. Genaue Abstufungen in der Tonfärbung haben sich als illusorisch erwiesen, und es tauchten tausend andere Schwierigkeiten auf, deren Überwindung erst nach vielen Jahren gelingen wird. Überdies sind die Versuche kostspielig, und da die verfügbaren Mittel nicht hinreichen, wird der Fortschritt zweifellos langsam erfolgen.

Doch die Vorteile solch authentischer Fixierungen sind unmittelbar einleuchtend. Der Komponist kann alle gewünschten Tonfarben verwenden, selbst jene, die ihm in unseren modernen Orchestern nicht zu Gebote stehen. Er kann ebenso phantastische Zeitmaße und Stärkegrade wie die kompliziertesten Rhythmenkombinationen verlangen und braucht keine ärmliche Ausführung zu befürchten. Alles geschieht mit mathematischer Genauigkeit. Der Komponist wird zu seinem eigenen Interpreten. Angesichts des Aufschwunges, den die Phonographen-Industrie jüngst genommen, darf man wohl hoffen, daß wir in fünf, spätestens zehn

Jahren Instrumente mit untadeliger Tonreinheit und lückenloser dynamischer Skala haben werden. Inzwischen dürfte die Musik eine Entwicklungskrise durchmachen, die zur Abschaffung aller unserer üblichen Instrumente und zum Bau völlig neuer führen wird.

*

Der Stil war immer von den Mitteln, die dem Künstler zu Gebote standen, abhängig. Wir wissen, daß die Reinheit eines Kunstwerkes mit dem Zweck des Schaffenden und einer geeigneten Materialverwendung unlösbar verbunden ist. Der Bildhauer wird mit Holz anders als mit Ton arbeiten. Die Komponisten unterscheiden zwischen Vokal-, Orchester- und Kammermusik-Stil. Der Gedanke wächst aus den Mitteln selbst hervor und ist dann demgemäß lyrisch, harmonisch oder polyphon. Der Orchesterstil hat sich durch die Einführung der Klarinette und des Horns ungeheuer gewandelt, und das Saxophon des Jazz hat in den jüngsten Jahren ein anderes, völlig neues Idiom beigesteuert.

Wenn schon die Heranziehung einzelner neuer Instrumente solche revolutionäre Veränderungen hervorrufen konnte, was dürfen wir dann von einer Reform erwaretn, die sich mit den grundlegenden Prinzipien der Instrumente befaßt? Das Unmögliche gelangt in den Bereich der Realität: keine technischen Schwierigkeiten mehr, keine Mißverständnisse, keine Indispositionen des Interpreten — ein unbegrenztes Feld für des Tondichters befreite Phantasie. Ohne Befürchtungen mag er nun seine verwegensten Träume verwirklichen. Die kühnste Einbildungskraft könnte kaum die Fülle neuer Möglichkeiten ermessen.

Unser Sinn für verworrene rhythmische Kombinationen hat während der letzten zehn Jahre, besonders durch Strawinsky und den Jazz, eine ungeheuere Erweiterung erfahren. Da gibt es Polyrhythmen, für die unser primitives Notationssystem nicht mehr ausreicht. Ich habe rhythmische Gedanken ersonnen, die ich vor Ausarbeitung eines besonderen Systems einer Zahlen-Notation nicht niederzuschreiben vermochte. Und als diese Rhythmen übertragen waren, fand sich kein Spieler, der sie allein oder im Verein mit anderen präzis hätte ausführen können.

Die mechanischen Instrumente lösen die Probleme der Notation und Wiedergabe. Neue Rhythmen werden eine wichtige Rolle spielen, neue, außerordentlich langsame oder rasche Zeitmaße werden zur Verwendung gelangen. Neue Klangfarben, die keines unserer heutigen Instrumente hervorbringen kann, werden möglich sein — z. B. unmerkliche Übergänge vom Trompeten- zum Flötenton, oder von der Klarinette zum Cello. Die Skala der Instrumentalfarben wird eine außerordentliche Bereicherung erfahren; die Flöte wird im Baß, die Tuba im Diskant spielen. Es gibt bereits eine Anzahl von Werken für das mechanische Klavier, die sich einer, nicht auf die Fähigkeiten der menschlichen Hand beschränkten Technik bedienen: sie sehen *vibrato*-Passagen in raschem Tempo vor, Kombinationen von *vibrato*, *legato*, *staccato* und *martellato*, weitgespannte Akkorde, oder Simultantriller über einer unbegrenzten Anzahl von Noten, und eine neue Art von Triller, die die ganze Klaviatur in Anspruch nimmt.

Die meisten Konzerte decken nicht ihre Kosten; alle Symphonieorchester müssen, um bestehen zu können, reichlich unterstützt werden.

Die Zahl der Instrumentalkörper mußte reduziert werden, und die Musiker, die heute schlechter bezahlt sind, sahen sich genötigt, einen Nebenerwerb zu suchen. Die Folge davon ist, daß die Qualität ihrer Leistungen durch die Überanstrengung leidet.

Die Lage ist so akut, daß sie zur Überlegung verleitet, ob es in fünfzig Jahren überhaupt noch ständige Orchester geben wird. Ich komme zu dem Schlusse, daß wir in einem halben Jahrhundert nur mechanische Musik machen werden. Das mechanische Orchester wird, möge es welche Gestalt immer haben, billig sein. Die Anfangsauslagen werden im äußersten Falle den Kosten entsprechen, die zu einer fünfzigjährigen Erhaltung eines unserer heutigen Orchester erforderlich sind. Ein Mann am Schaltbrett wird imstande sein, den ganzen Apparat zu leiten. Bis dahin wird es hervorragende Solisten geben, die sich ihre Begleiter mitbringen werden — eine Grammophonplatte oder eine Pianola-Rolle. Die Auslagen für die Anschaffung musikalischen Materials werden nicht größer sein als heutzutage. Wohl würden die Platten mit einer Nebensteuer von etlichen hundert Prozent belastet sein, doch fiele diese direkt dem Komponisten zu, wodurch dessen Tantiemen eine beträchtliche Steigerung erfahren könnten; dasselbe gälte auch von den Liedern und Klavierstücken, die heute frei sind.

Als mein erster Artikel über dieses Thema in der Wiener Zeitschrift „Pult und Taktstock" (1924) erschien, erhob sich in Deutschland und Österreich eine literarische Fehde, die ein halbes Jahr währte: ein sehr bekannter Kritiker erklärte, ich wolle die Musik in den Abgrund führen. Doch ein Jahr später rechtfertigte die Geschichte meine Prophezeiungen, denn London war Zeuge einer Aufführung von Tonstücken, die ausdrücklich für die Phonola geschrieben waren. Im Sommer 1926 präsentierte George Antheil in Paris sein *Ballet Mécanique*, und kurz darnach fand beim Musikfest in Donaueschingen ein Konzert von Kompositionen für mechanische Instrumente statt. Ähnliche Projekte sind für Wien und Berlin unterwegs. Letzter Fall: Die Musikzeitschrift „*Der Auftakt*" und die „*Musikblätter des Anbruch*" veröffentlichten Sondernummern, die sich mit den vielen Problemen der mechanischen Musik beschäftigten. In zehn Jahren werden all diese Tatsachen als erste tastende Schritte einer natürlichen, historischen Entwicklung angesehen werden.

Wiewohl die Mehrzahl unserer bekanntesten Komponisten geneigt ist, die mechanische Musik mit scheelen Blicken zu betrachten, gibt es doch einzelne, die diesem Gegenstande schon vor Jahren ihre Aufmerksamkeit zuwandten. Busoni erwähnt in seinem *Entwurf einer neuen Musikästhetik*, die im Jahre 1904 erschien, ein von dem Amerikaner Thaddeus Cahill erfundenes mechanisches Instrument „Dynamaphone." Im Jahre 1912 beschäftigte sich Schönberg mit dem Projekte eines mechanischen Orchesters für die Wiedergabe eines seiner Werke, und 1920 arrangierte Igor Strawinsky die Kompositionen *Les Noces* und *Sacre du Printemps* für das mechanische Pleyela-Piano. Das erste große Stück, das direkt für mechanische Wiedergabe konzipiert wurde, ist das *Ballet Mécanique* von Antheil (vollendet 1925). Hier ist nicht der Ort für eine eingehende Würdigung dieses kühnen und bedeutsamen Werkes, doch soviel sei gesagt, daß der Komponist alle grundlegenden Prinzipien der mechanischen

Musik darin niedergelegt hat. Viele andere junge Komponisten — Hindemith und Toch zum Beispiel — experimentieren mit dieser Idee. Die nächsten Jahre schon werden uns interessante Enthüllungen bringen.

EMIL AXMAN.

VON Dr. B. VOMÁČKA.

Vor dem Kriege galt Axman mehr als Musikwissenschaftler und Schriftsteller. Diese Seite seines Wirkens fand ihren Ausdruck in den philosophischen Fachstudien, die ihm den Doktorgrad eintrugen, in den bisher noch nicht genügend gewürdigten wissenschaftlichen Arbeiten „Mähren in der böhmischen Musik des XIX. Jahrhunderts," „Mährische Opern im XVIII. Jahrhundert" und seiner fruchtbaren schriftstellerischen Tätigkeit, die er in verschiedenen Zeitschriften entfaltete. Axman selbst beschäftigte sich anfangs ernstlich mit dem Gedanken, sich der Musikwissenschaft zu widmen, wovon das reiche Material zeugt, das er als Archivar des Nationalmuseums in Prag aus den ergiebigen Sammlungen alter böhmischer Musik zum Zwecke wissenschaftlicher Bearbeitung zusammentrug. Seine ansehnliche kompositorische Tätigkeit beschränkte sich auf die Vokalmusik und innerhalb dieser wieder auf den Chorsatz; wiewohl indes viele seiner Werke noch heute zum Repertoire der ersten Chorvereinigungen gehören, wurde dieser Zweig seines Schaffens anfangs nicht nach Gebühr gewürdigt, sondern vielmehr als bloße Begleiterscheinung seiner Hauptbeschäftigung als Musikgelehrter und Schriftsteller gewertet.

Der Krieg änderte Axmans Leben mit einem Schlage. Er rückte ein, kam an die Front, und dort eröffnete sich ihm eine völlig neue Welt: neue, große Erfahrungen brachten auch neue und weite Ausblicke auf das Leben und die Kunst. „Als im August 1914 die Pauken der Geschütze erdröhnten, als die Maschinengewehre ihr rhythmisches Gelächter anstimmten und die Flöten der Gewehrkugeln zu pfeifen begannen, da gewann der Soldat im Schützengraben die Überzeugung, daß das Leben bei weitem furchtbarer und zugleich auch schöner sei als die nebelhafte Schilderung impressionistischer Stimmungen und flüchtige Liebesträume, daß der Künstler sich nicht zum Mittelpunkt der Welt machen könne, sondern daß er die Welt in sein Inneres verpflanzen müsse." Er erinnerte sich, daß „die Musik die Sprache des *Gefühls*" sei, und erkannte, daß das Piepsen des Vögleins, das Veilchen am Ufer des Bachs — der natürliche einfache Ausdruck des Lebens und seiner Schönheiten — wertvoller sein als ein Gott weiß wie komplizierter Ausdruck modischer Technik. So ungefähr, um mit Axmans*) eigenen Worten zu sprechen, und sicher auch anders gestaltete sich zu jener Zeit sein Denken über Sinn und Wesen der Musik, wodurch auch seine eigenen künstlerischen und schöpferischen Anschauungen und Überzeugungen zur Reife kamen.

Um ihn herum das Heer der Soldaten, Brüder, die auf den Menschenschultern die wuchtende Kriegslast trugen, weit von hier wieder die

*) Dr. E. Axman. Die tschechoslowakische Musik von heute. Musikalmanach für die Tschechosl. Republik 1922 Jahrg. I. Joh. Hoffmans Wwe., Prag.

Masse des unseligen Volkes, voll Angst einer ungewissen Zukunft entgegenblickend, die heiße Atmosphäre der Zeit, die in Herz und Seele die höchste Spannung erzeugte — konnte all das Seele und Herz just eines so fein empfindenden, empfänglichen Menschen wie Axman unberührt lassen? *Medynia Glogowska*, das treffliche Gedicht Peter Křičkas, das gleich nach seinem Erscheinen als ein erster Frühlingsgruß, als ein Zeichen neuen Lebens an alle Fronten weit hinausflatterte und die Herzen so vieler Leser ergriff, mußte doch gerade einen Musiker stark anregen. In Czieklise und Przemysl vertonte Axman diesen markerschütternden Aufschrei des Menschen und legte damit den Grundstein zu seinem neuen Kunstschaffen, zu neuem künstlerischen Ausdruck.

Der mächtigen Kriegseindrücke voll, kehrte er nach Prag zu seinem Berufe im Nationalmuseum und damit zu einer ruhigeren Arbeit im Frieden und im Vaterlande zurück. Doch auch hier wurde anfangs seine Charakterstärke auf eine harte Probe gestellt: nach den Erfahrungen der Kriegsleiden kamen die der sozialen Nachkriegsnot, die er einige Jahre lang als schlechtbesoldeter, damals schon verehelichter Beamte und Vater eines kleinen Kindes, ohne ordentliche Wohnung, ohne Klavier und alle Vorbedingungen für geistige Arbeit durchzumachen hatte. Auf einem kahlen Hügel der Wrschowitzer Peripherie saß er täglich, ein Notenblatt auf den Knien, und dort schuf er in mühsamer Arbeit und mit aufgepeitschter Einbildungskraft ohne Kontrolle des Klaviers die Partitur seiner ersten symphonischen Dichtung „Trauer und Hoffnung." Das ärgste Stück seines Lebens ist in dieser Komposition eingefangen, sie enthält aber auch die Grundlagen seiner späteren Kunst. Durch diese harte Prüfung eröffnete sich dem Tondichter die Welt der musikalischen Vorstellungen in ungeahntem Maße, so daß er kaum die Zeit fand, den Reichtum seiner schöpferischen Potenz auf das Papier zu übertragen. In raschem Tempo folgen nun immer neue Kompositionen großen Formats: Chöre, Sonaten, Quartette, symphonische Dichtungen, eine Kantate und Symphonien. Ein direkt unglaublicher Schaffensborn, ein wunderbares Beispiel für gierigen Gestaltungseifer, ein ganz ungewöhnliches Zeugnis yon Arbeitskraft und Arbeitswillen. Ferner ist es interessant zu verfolgen, auf welchen Wegen und aus welchen Antrieben Axmans Gesamtwerk erwuchs.

Zunächst tragen seine Chorwerke, wie „Weihnachten der Armen," und „Dem Ungeborenen," im Einklang mit der von sozialen Problemen erfüllten Zeit, sowie in Übereinstimmung mit seinem eigenen Innern, dem das bittere Gefühl sozialer Ungleichheit und Ungerechtigkeit nicht erspart geblieben war, diese spezifische soziale Note.

Wie „Medynia Glogowska" und „Rapport" Aufschreie der Empörung gegen den Kriegsmord bilden, so sind die Chöre wieder Stimmen des Protestes gegen die sozialen Ungerechtigkeiten der Menschheit. In diesen Kompositionen setzt sich Axman gewissermaßen ostentativ, weil eben auch schon durch des Dichters Worte, mit den brennenden Fragen seiner Zeit auseinander. Sodann aber betritt er den Weg streng absoluten Schaffens, aus dem uns nur die Töne seines Lebenswillens entgegenklingen. Vor allem setzt er einen lichteren Akkord in dem symphonischen Gedicht „Helle" auf, das sicher auch den Ausgleich und die Aufheiterung in seinen Lebensverhältnissen zum Ausdruck bringt. In der hymnischen

Schlußsteigerung bekräftigt er sein Bekenntnis zum Leben, zur eigenen Kraft und Tatbereitschaft. Hierauf folgen zwei Klaviersonaten, die „charakteristische Sonatine" für Klavier, eine Violinsonate, durchwegs technisch abgerundete Werke von fein abgestimmtem Gehalt. Gewitterstürme und sonniges Wetter halten einander die Wage, Licht und Schatten sind gleichmäßig verteilt. Die Grundlage des Werkes bildet immer ein breiter, gewichtiger musikalischer Gedanke, der sich in mächtigem Strome reich entwickelt und immer den Weg zu bedeutender Höhe findet. Kraft und Trotz finden hier ihren Kontrast in Milde und Verzeihung, wie sich denn überhaupt der Kampf zwischen Licht und Finsternis durch sein ganzes Werk zieht. Die Erinnerungen aus Jugend und Leben bilden hier den mächtigen schöpferischen Anreiz. Die Erscheinung des Vaters, Lehrers und Organisten, wie dieser daheim in Sexten die Geige streicht, findet in der Violinsonate ihren musikalischen Widerschein. Und der Besuch der Grabstätte des angesehenen Mährers Franz Bartoš inspiriert Axman zur Klaviersonate „Dem Gedächtnis eines großen Menschen." In ihrem freien Satze wollte er gleichsam die Sangesfreudigkeit des Landes und Volkes, dem dieser Mann entstammte, zum Ausdruck bringen. In der „Symphonietta" und „Suite" für großes Orchester zeigt Axman bereits seine Reife für die größten symphonischen Aufgaben, die er später in zwei ausgesponnenen Werken dieser Gattung betätigte. Vorher schrieb er zwei Streichquartette, ein Klaviertrio, ferner eine Klavier- und eine Cellosonate, den Liederzyklus „Nacht" für Tenor und Streichquartett, kleine Klavierkompositionen und Chöre. Das Hauptwerk jener Zeit, das einige Jahre in des Musikers Seele reifte, ist die Kantate für Soli, Chor und Orchester „Meine Mutter," nach einem Gedichte Ot. Březinas. Hier gewinnt Axmans unauslöschliche Erinnerung an das Heiligste, das ihm plötzlich entrissen ward und zu dem ihn die Sehnsucht unablässig hinzog, überzeugenden Ausdruck. Den mächtigsten Antrieb aber, der sein Schaffen stetig belebt und auffrischt, bildet seine Anhänglichkeit an den heimatlichen Boden und sein Glaube an die Sangeslust Mährens. Seine Themen atmen Natur und tragen den Charakter echten Volkstums; seine gesamte musikschöpferische Arbeit ist gesund und bodenständig, und die Breite seines Ausdrucks, sowie das Überwiegen freier Zeitmaße weisen auf seine Abstammung aus der weiten Hana hin.

Axmans eigentliche künstlerische Bedeutung war lange strittig. Hauptsächlich erfuhr die technische Seite, Form, Stil und Instrumentation, mannigfache Anfechtungen. Tatsache ist, daß er sich zu seiner heutigen Form erst durch die lange Reihe seiner Jugendkompositionen emporarbeitete, wie anderseits aber zugegeben werden muß, daß viele seiner technischen Sonderheiten auf Unverständnis stießen. Er ging von Anfang an seinen eigenen Weg, mied jede Konvention und strebte unablässig einen selbständigen Stil an. Darum ist seine Form, auch wenn er sich in den Grundlinien an Gegebenes hält, eine andere, darum ist die Entwicklung seiner musikalischen Gedanken in der thematischen Verarbeitung und in der Stimmführung neu. Für Axman besonders charakteristisch ist seine Instrumentation, die ganz im Gegensatz zu der landläufigen Art spezifische Züge aufweist und diese selbst auf die Gefahr der Klangarmut hin wahrt. Man kann deshalb gegen Axman wohl vom Standpunkte der geltenden Ausdruckstechnik manchen Einwand erheben,

die Sonderzügigkeit seines Schaffens aber läßt sich nicht bestreiten. Mochte er somit in seinen Anfängen bisweilen noch den Eindruck eines Dilettanten machen, so ließ doch seine reiche schöpferische Entfaltung nach dem Kriege niemand mehr darüber im Zweifel, daß sich hier ein echter Künstler und Tondichter zum Worte meldet, der Gewichtiges zu sagen hat. Die Kraft seiner Musikalität, die Schönheit und der Ernst seiner Gedanken, sowie die starke Überzeugung, die aus seinen tondichterischen Kundgebungen spricht, haben seinen Werken Vertrauen und Liebe geworben. Axman steht auch in der vordersten Reihe jener, an die sich die Hoffnungen unserer modernen Tonkunst knüpfen — der jugendliche Elan und das wachsende Glück seiner strotzenden Schaffenskraft sind ein günstiges Zeichen für deren Erfüllung.

Aus dem Tschechischen von Dr. Viktor Joss.

FIDELIO FINKE

DER KLAVIERKOMPONIST

VON Dr. ERWIN FELBER, WIEN

Finke ist in seinen Kompositionen durchaus Gegenwartsmensch, mit den Vorzügen und Fehlern eines solchen. Er kommt von der Romantik her, er kämpft gegen sie an, ironisiert sie und sich, er belächelt in seiner „Reiterburleske" den Don Quixote in sich und allen. Er schreibt einfache Klavierminiaturen mit herzinnigen Überschriften in der Art der Schumann'schen „Kinderszenen," er sucht kindheitsliebe Erinnerungen, das Schaurige stößt ihn ab und zieht ihn doch in seinen „Gesichten" an. In seinem großen symphonischen Naturbild „Pan" belauscht er die Natur, die Landschaft mit ihren Tieren und Pflanzen, wie sie Gustav Mahler erschaut, mitten darin das Weib und über allem die Einsamkeit. Und seine unvollendete Oper „Die versunkene Glocke" langt nach einem Stoff, wie sich ihn selbst ein fanatischer Romantiker nicht romantischer wünschen kann. So fällt er immer wieder der Romantik anheim, trotz seines starken Intellektes, trotz seiner bewußten Selbstironie.

Im Anfang seines Schaffens stehen Klavierstücke. Schon mit 16 Jahren schrieb er, dessen vielseitiges Talent eine Zeitlang die Berufswahl zwischen Malerei, Dichtung und Musik erschwerte, Klavierstücke, welche — sie sind mir nicht bekannt — sicherlich irgendwelche Beziehungen zu der Tonwelt von Schumann, Brahms oder Reger aufzeigen. Auf die Verwandtschaft mit Brahms weisen auch noch die „*Vier Klavierstücke*" aus den Jahren 1910-11. Gleich im Präludium bewegt sich die Melodik über einem Orgelpunkt in parallelen Sexten, im dritten Stück, einer „*Rhapsodie*" in parallelen Terzen. Die zweite Piece, ein „Nachtstück", läßt Erinnerungen an Schumanns „Phantasiestücke" wach werden, es sind Schumann'sche in Nacht getauchte Gesichte mit einem Seitenblick nach E. T. A. Hoffmann hin. Würde er das Stück heute schreiben, so wäre es wohl gedrungener in der Form, rücksichtsloser im Klang, straffer gespannt im Ausdruck. Aus der gleichen Zeit stammt ein in einfacher Liedmelodik gehaltenes, frisches, ein wenig brahmselndes „*Intermezzo*," welches vom „Wiener Tonkünstlerverein" preisgekrönt wurde. Schon in diesen Stücken spürt man mitunter Finkes Neigung zu eigenwilliger Stimmführung, seinen Hang zur Polyphonie, — etwa in den verschiedenen embryonal linearen Führungen der Rhapsodie — welche ihn von

Schumann und Brahms zu Reger führt und von diesem weg Schönberg in die Arme treibt, dem er sein Streichquartett gewidmet hat. Es ist dies der Weg, welcher ihn zugleich von dem alten virtuosen Klaviersatz weg zur ausdrucksvertieften Gestaltung hindrängt. Die Klaviermusik allein vermag freilich kein geschlossenes Bild der Finke'schen Entwicklung zu geben. Die Sprunghaftigkeit, welche hier im Stilistischen zu herrschen scheint, wird vielmehr ausgeglichen durch seine Lied-, Kammer- und Orchestermusik, in der er — in seinen symphonischen Dichtungen „Pan" und „Abschied" — sein Bedeutendstes geschaffen hat. Übrigens darf auch sein *Klaviertrio* aus dem Jahre 1923, welches leider noch nicht die ihm gebührende Verbreitung gefunden hat, seinen besten Schöpfungen und zugleich der besten modernen Kammermusik zugerechnet werden. Hier spürt man das starke Erleben eines bereits gereiften Künstlers, dessen männliche Rhythmik kraftvoll dem Ziele eines starken Ausdruckes zustrebt, ohne auch nur einen Augenblick bei dankbar kitschigen Episoden zu verweilen. Unaufhaltsam eilt er weiter, von gebändigtem Temperament erfüllt, mit Ironie gewappnet, die ihn ständig begleitet und manchem eigenen schmerzhaften Erleben entsprungen sein mag. Hat doch der Tondichter so manche unverdiente Kränkung erfahren. So wurde etwa seine „Suite für Streichorchester" von Felix Weingartner für die Wiener philharmonischen Konzerte angenommen, von den Philharmonikern selbst jedoch abgelehnt...

„Eine sinfonische Dichtung für Klavier — gewidmet dem Don Quixote in mir und allen" ist der halbironische Untertitel seiner in den Jahren 1913-14 geschaffenen *„Reiter-Burleske."* In dieser weitausgesponnenen sonatenähnlichen Form mit ihren prägnanten Themen, mit ihrer weitverästelten und verzweigten Motivik, in welcher die dargestellten Gestalten scharf charakterisiert sind — wie köstlich ist der rhythmische Ausdruck des Don Quixote und seines lahmen Gaules mit seinen obstinaten Bässen und dagegen die melodische Kontrastierung des Sancho Pansa — mag Finke Programm-Musik geben, man mag hier an den Don Quixote von Richard Strauß denken, dessen bunt wechselnde Farbtöne, dessen Hell und Dunkel hier in der Harmonik, ja auch in der Rhythmik irgendwie nachwirken. Indes ist die Musik auch ohne Programm, rein absolut betrachtet, durchaus verständlich, witzig und amüsant und führt ein gutes Stück weiter auf dem Wege zu Max Reger und über diesen hinaus in der Akkordik wie in den Ansätzen zur Polyphonie. Ich halte die „Reiterburleske" ebensowenig für reine Programm-Musik, wie Finkes sieben Klaviermusiken *„Gesichte,"* über deren in ihren Titeln schlummernde programmatische Möglichkeiten er sich selbst gelegentlich in dieser Zeitschrift geäußert hat: „Der Titel eines Kunstwerkes ist nichts anderes, als der Henkel am Krug. Der Henkel ist da, um den Krug leichter in die Hand fassen zu können. Aus ihm aber auf des Kruges Inhalt schließen zu wollen, hieße eine Nützlichkeit arg verkennen." Gleichwohl hat Finke seinen „Gesichten" nicht nur sprechende Überschriften gegeben — „Der rote Blumenstock," „Der Mord," „Das Lächeln," „Golgatha," „Pierrots Begräbnis," — sondern gelegentlich auch ein Programm, nicht ihres konkreten Inhaltes, wohl aber ihrer poetischen Stimmungen: „... Finstre, nächtig dunkle Schatten winden, wälzen sich heran. Stocken, ballen sich. Riesenfäuste zucken, recken furchtbar dräuend sich empor.

Gräßlich saust der Schlag hernieder... Wut des Irrsinns drischt mit Hammerschlägen im Sechsachteltakt der Hölle. Würgt mit Wollust an dem Opfer. Lauscht in himmlischem Entzücken auf den letzten Seufzer."

Hier ist eben alles Ausdruck, Farbe, Klang, Stimmung von anderen Planeten, schauerlich blutrote Groteske. In den aparten zerrissenen Klängen reichen sich förmlich Impressionismus und Expressionismus die Hände, hier nimmt er gleichsam Abschied von dem einst heiß geliebten Debussy. Er komponiert hier „Pierrots Begräbnis" und ein anderer Pierrot ragt vielleicht im Hintergrund dieser gespenstischen Gesichte empor, der „Pierrot lunaire" von Arnold Schönberg. Neben aller Farbe kommt auch der Rhythmus hier nicht zu kurz. Der namenlose Einleitungssatz und das namenlose Finale werden mit der gleichen Rhythmik und mit verwandter Akkordik eröffnet. So schließt sich der geheimnisvolle Kreis. Eine ähnliche hoffmanneske Welt des Unwirklichen tut sich in seinen „*Marionetten-Musiken*" auf, welche volkstümlicher, primitiver gehalten sind. Ein Vorspiel, vier Zwischenspiele und ein Nachspiel — etwa zu einem Maskenscherz oder zu einem Puppentheater, — zeugen wieder bei aller Einfachheit für die Skepsis des modernen, rhythmisch starken Musikers, der namentlich in den grotesken Zwischenspielen das Mechanische der Marionetten durchaus sinnfällig macht. Die Marionetten, welche zu einer Zeit vertont sind, da die mechanische Musik noch nicht große Mode war, verstehen den mechanischen Ton ebensogut anzugeben, wie Debussy's „Spielzeugschachtel," der sie vielleicht manches abgeguckt haben. Neben aller Skepsis fällt hier auch eine gewisse gesunde Naivetät auf, die Freude an der schlichten Melodik, die in Finkes Kinderstücken wiederkehrt. Es sind Stückchen für moderne Kinder, welche die Dissonanz mit der Muttermilch eingesogen und sich doch ihre melodische Sinnesfreude erhalten haben. (Wer weiß übrigens, wie Schumann seine Kinderstücke harmonisiert hätte, wenn er vom Schicksal ein Jahrhundert später in die Tonwelt gesetzt worden wäre!). Gleich im ersten Takt des ersten Stückes „Vogelhochzeit" seines ersten Zyklus „*Klaviermusiken für Kinder*" aus dem Jahre 1921 versucht Finke eine Dissonanz im Wege der Durchgangsnote einzuschmuggeln. Ganz reizend ist das Gesurre des „Brummkäfers" oder die malerische Gegenüberstellung von „Trüber Tag" und „Blauer Himmel". Manches traute alte Volkslied gewinnt hier neue zeitgemäße Erscheinungsform. Noch ungeschminkter im Ausdruck scheinen mir die „*Zehn Kinderstücke*" aus dem Jahre 1926 zu sein. Es sind dies Piecen für Kinder eines technischen, eines Maschinenzeitalters. Schon das in mechanischer Gleichförmigkeit abrollende „Präludium" trägt den Beisatz „in maschinenartiger Gleichförmigkeit." Am Ende des Zyklus steht ein recht manierlicher Shimmy, der wohl mehr für die moderne Kinderstube, als für den Tanzsaal bestimmt ist. Wo alles den Shimmy liebt, kann Finke allein ihn nicht hassen. Auch ein modernes „Tanzlied" liebäugelt mit dem Shimmy-Rhythmus. Doch Finke versteht sich im gleichen Zyklus auch auf eine zwischen Einst und Jetzt vermittelnde gravitätische „Sarabande," auf eine „Barcarole," deren sanft schaukelnde Melodik in launiger Mehrstimmigkeit auf- und niedergleitet und auf einen lustigen Marsch, welcher grotesk, ein wenig überspitzt, von den „neun mal neunzig Schneidern" erzählt. Diese Kinderstücke, bisher Finkes letzte Klavierkom-

position, zeigen so recht des Tondichters inneren Gegensatz von Gemüt und Sarkasmus, von Naivetät und Intellekt, welche sich zu einer höheren Einheit verbinden im Dienste eines einfachen, ausdrucksstarken Klaviersatzes, welcher alles rein Virtuose, Äußerliche, Unwesentliche über Bord geworfen hat. Es erübrigt nur noch, kurz auf Finkes „*Romantische Suite*" zu verweisen, vier, mehr als ein Jahrzehnt alte Klavierstücke, welche noch dem virtuosen Klaviersatz huldigen, sich noch freimütig zu Brahms und Reger, gelegentlich auch zu Debussys Klangwelt bekennen und in ihrem Gefühlsleben durchaus romantisch sind. Dies verkünden schon die Titel, welche auch hier „Henkel am Kruge" sind. Ein zart dahinflimmerndes „Walderlebnis", ein empfindsames „Ständchen," ein sinniges „Märchen," welches in sanfter Feierlichkeit in lichtem E-dur in das Lob der guten alten Zeit der Diatonik ausklingt und eine „Ballade," in deren virtuosem Klaviersatz sich ein kleines Drama zusammenballt, sind die Teile dieses Übergangswerkes, in welchem Finke als Klavierkomponist von allen Äußerlichkeiten der Romantik anscheinend Abschied nimmt. Im Innersten ist er ja Romantiker geblieben, so sehr er auch sich und die Mitwelt ironisiert, so gerne er sich selbst über deren Sentimentalität und Überschwang, über den Don Quixote in sich und uns allen lustig macht. Und wenn er auch in seinen letzten Klavierwerken alles auf die kürzeste Formel bringt und die gemütvolle Melodik mit Dissonanzen pfeffert, sein Kindergemüt schlägt ebenso durch wie sein starker Klangsinn und seine elementare Rhythmik. Seine Modernität bleibt immer irgendwie gemäßigt. Er blickt von Schönberg auf seine romantische Vergangenheit zurück und wird sich wohl niemals der umstürzlerischen Klangwelt eines Henry Cowell oder George Antheil verschreiben und an den Klavierexperimenten mit Faust und Handballen und an Tonstücken, welche unmittelbar auf den durch Handauflegen gedämpften Klaviersaiten spielen, Gefallen finden.

In Finkes Schaffen* zeigt sich, so jung er auch noch ist, deutlich der wiederholte Wechsel zwischen Ausdruck und Technik, wie er sich im großen im Stilwandel der Musikgeschichte, im kleinen im Schaffen jedes einzelnen gesunden Künstlers offenbart. Und Finke ist eben ein durchaus gesunder Künstler, er bleibt bei allem Intellekt und Skeptizismus doch ein naiver Dichter in Tönen, welcher in dem Auf und Ab seiner Entwicklung immer wieder ein Stück vorwärts gekommen ist.

DIE KOMPOSITIONSKLASSE DER VIERTELTONMUSIK IN PRAG

VON ALOIS HÁBA, PRAG

Der ehemalige Kultusminister R. Bechyně sagte mir, als er die Klasse am Konservatorium bewilligt hatte, Folgendes: „Ich verstehe fachmännisch nichts davon, was Sie wollen. Ich habe jedoch den Eindruck, daß Sie etwas Bestimmtes wollen. Gut. Wir geben Ihnen die Arbeitsmöglichkeit. Zeigen Sie, was Sie können!" Dieses Vertrauen ist mir zum freudigen Arbeitsantrieb geworden.

*) Die Klavierkompositionen sind teils bei J. Hoffmanns Witwe ‹Prag›, teils in der Universal-Edition erschienen.

Der Besuch der Kompositionsklasse für Vierteltonmusik ist dem freien Entschluß der Schüler des Staats-Konservatoriums überlassen worden. So kamen zu mir junge Menschen aus eigenem Interesse. Zuerst mein Bruder *Karl*, Miroslav *Ponc* und Rud. *Kubin*. Im dritten Jahre (1926—27) habe ich 15 Schüler gehabt (davon 1 Bulgaren, 1 Deutschen. 2 Jugoslawen, 1 Polen, 1 Ukrainer).

Weil nun jeder von meinen Schülern sich auf einer völlig anderen Entwicklungsstufe befand, besonders was das Beherrschen der bisherigen Musikkultur und die Kompositionstechnik betrifft, mußte ich den Unterricht individuell gestalten. Außerdem sind unter den Schülern einige, die Musikwissenschaft studieren und mehr wissenschaftliches als praktisch-schöpferisches Interesse an der Vierteltonmusik haben. Das mußte auch berücksichtigt werden.

Vor allem war es da durchaus notwendig, die harmonischen Begriffe im Sinne der jüngeren Musikentwicklung zu erweitern und den logischen Sinn der Stimmführung im modernen Satz bewußt zu machen. Die konkreten Grundlagen sind in dem Buche „*Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltonsystems*" enthalten. (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig). Diese Vorbereitung ermöglichte dann die technisch kompositorische Schulung im Vierteltonsystem, wo die Gesetze der harmonischen Logik und der Stimmführung sich in neuer Klangart auswirken. Den Übergang zum Vierteltonsystem haben auch die Vorführungen der phonographischen Aufnahmen der slovakischen Volkslieder erleichtert und verständlich gemacht. Bei den Schülern die, wie ich erwähnt habe, anderen slawischen Stämmen angehören, meldeten sich Erinnerungen an die Mannigfaltigkeit der Intervallbildung in den Volksliedern, die sich im Halbtonsystem nicht ausdrücken läßt.

Hinsichtlich der Schwierigkeiten ist das wesentliche am Anfang der Schulung im Vierteltonsystem die Übung im Wahrnehmen der neuen Tonstufen, der Intervalle und das Singen derselben. Dies ist der Weg zum Erleben des neuen Tonmaterials und zur Ausbildung der Tonvorstellung. Dann versuchten die Schüler Melodien zn bilden, d. h. zu singen und zwar Melodien auf Grund der neuen Tonstufen und Intervalle. Später haben sie versucht, Melodien zu schreiben — aus der Vorstellung, ohne Vermittlung des Singens. Dies führt zur Unabhängigkeit der Tonvorstellung. Im weiteren Verlauf wurde zweistimmiger Satz gestaltet, gesanglich, am Vierteltonklavier, später nur geschrieben ohne Beihilfe des Instrumentes. Ähnlich ging es mit dem Durcharbeiten der Dreiklänge, Vierklänge u. a.. Gehörsübungen, Singen, praktische Versuche der Harmoniebildung am Klavier, schriftliche Arbeit.

Der Erfolg war ansehnlich: In drei Jahren sind die früher genannten Karl *Hába*, *Ponc* und *Kubin* selbständig geworden als Komponisten der Vierteltonmusik. Ihre Klavierwerke hat Erwin *Schulhoff* in verschiedenen Städten der Tschechoslowakei, Deutschlands, zuletzt auch in Paris und Genf gespielt (am Vierteltonkonzertflügel der Firma Aug. Förster Georgswalde-Löbau). (Dieselbe Firma baut auch Vierteltonharmoniums). Es ist durch die bisherigen Leistungen auch bewiesen worden, daß die Entwicklung der Vierteltonmusik nicht ausschließlich meine persönliche Angelegenheit bleiben wird, wie dies früher öfter behauptet wurde.

HÁBA DER HARMONIKER

VON FIDELIO F. FINKE

Alois Hába: *Neue Harmonielehre.* Aus dem Tschechischen übertragen vom Autor. Revision von Dr. Erich *Steinhard.* Verlag Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig 1927.

Hábas Buch ist Gott sei dank keine „richtige" Harmonielehre mit Generalbässen, Harmonisierübungen und vielen anderen schönen üblichen Dingen. Das hat schließlich, glaube ich, auch niemand von Hába erwartet. Das Buch ist aber auch insoferne keine Harmonielehre, als man darunter die Lehre von den Zusammenhängen der Klänge und Klangreihen verstehen wollte. Freilich sagt Hába in seinem Buche „Gesetze für die Verbindungen der Mehrklangsbegriffe zu einem einheitlichen musikalischen Ganzen lassen sich nicht aufstellen". Schönberg aber meint, daß Harmonielehre erst in 100 Jahren möglich sein wird! Es scheint, die Undeutlichkeit der einschlägigen Terminologie beginnt schon bei dem Worte „Harmonielehre"!

In der Hauptsache trägt Hába „nur" das melodische und harmonische Rohmaterial, die Leitern und Klänge selbst, zusammen, allerdings in einer noch nie dagewesenen Vollständigkeit und in wundervoller Übersichtlichkeit. H. stellt der Reihe nach dar das Halbton-, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltonsystem, eines aus dem andern ableitend, in vollkommener Kontinuität. Er geht dabei mit einer unüberbietbaren Gründlichkeit vor. Im Drittel- bis Zwölfteltonsystem handelt es sich um völliges Neuland, soferne nicht Hába selbst in früheren kleineren Arbeiten mit Darstellungen des Gebietes hervortrat. Bezeichnenderweise wird sich aber derjenige, der H's. Darstellung des Halbtonsystems aufmerksam gelesen hat, sehr schnell in der Welt der Viertel- bis Zwölfteltonklänge heimisch fühlen, ein guter Beweis für die von H. aufgezeigte Kontinuität aller von ihm dargestellten Tonsysteme. Jedoch weiß Hába auch im Halbtonsystem genug des Neuen und bislang Unerkannten aufzuzeigen.

Seine Darstellung des Zusammenhanges der modernen Quartenharmonien mit der altgriechischen Tetrachordlehre mag anfechtbar sein, sicher ist sie neu und geistvoll. Neu ist ferner die Einführung des Begriffes der Tonzentralität. H. meint damit die „Transposition und Umkehrung der tonalen Terzenkonstruktionen in Bezug auf ein beliebiges Tonzentrum" d. h., die Verwendung aller „tonalen" (soll heißen diatonischen) Akkordbildungen über jedem beliebigen Tone. Infolgedessen kann Hába auf die „Alteration" verzichten. Die praktische Anwendung des Prinzipes der Tonzentralität finden wir in breiterem Ausmasse zuerst in der sog. romantischen Musik, am deutlichsten in Wagners Musikwerken. Wenn Hába behauptet, die „romantische" Musik moduliert nicht, wechselt nicht die Tonart, sondern wählt und wechselt das Tonzentrum meistens durch chromatische Transposition, so geht er wohl etwas zu weit und korrigiert sich gleich selbst darauf: „Dies tat sie (die romant. Musik) zwar nicht immer, aber der Anfang war gemacht." — Tonalität und Tonzentralität sind aber nicht als Gegensätze gemeint, da Anfänge der Zentralität schon in der diatonischen Musik vorliegen, insoferne als auch hier verschiedene Dreiklangs- und Septakkordbildungen über ein und demselben Tone auftauchen.

Neu ist die Einführung der „doppelten" Umkehrung. Hába unterscheidet die einfache Umkehrung nach unten oder oben und die doppelte mit gleich-

zeitiger Versetzung der Töne nach oben und unten. Die doppelte Umkehrung erhält man, indem man einen Akkord von oben nach unten liest, die Töne aber in der gelesenen Reihenfolge von unten nach oben aufschreibt. Etwa: fis e gis d ais c, Umkehrung c ais d gis e fis. Hába benützt diese Art der Umkehrung, um zu zeigen, daß alle Klänge sich auf sekundweisen Aufbau zurückführen lassen.

*

Den Begriff der Alteration schaltet H. aus. Er kommt auch ohne „harmoniefremde" Töne aus, nicht, indem er einen neuen Namen dafür erfindet, sondern indem er schon innerhalb der diatonischen Musik die terzenweise Konstruktion auf jeder Stufe ausdehnt über den Septakkord und Nonenakkord hinaus bis zum Terzdezimenakkord, ein Verfahren, das ich mit meinen Schülern schon seit einiger Zeit übe. H. verwirft zwar nicht die auf Rameau zurückzuführende Theorie der Vorhalte und Wechselnoten, will jedoch deren Geltungsbereich eingeschränkt sehen auf die klassische Musik, d. h., genauer gesagt, auf jene Musik, deren eigentliche akkordische Grundlage die Dreiklänge über Tonika und Subdominante und der Dominantseptakkord sind.

H. behandelt neben den Terzengebilden auch jene aus Sekunden, Quarten, Quinten u. s. w. geformten und zwar innerhalb der Diatonik, wie innerhalb der Chromatik. Als einfachste Grundformen der Akkorde und zugleich als deren engste Lagen erkennt er die Sekund-Konstruktion. Z. B.: diatonischer Siebenklang cdefgah, oder Ganztonsechsklang d e fis gis b c, ähnlich in allen anderen Systemen. Von den Umkehrungen macht H. den weitesten Gebrauch. Grundsätzlich ist jede Umkehrung jeder beliebigen Stammform möglich, von den üblichen Akkordformen angefangen bis zu den diatonischen Terzdezimenakkorden, von den diatonischen und chrom. Sekund- bis zu den Septimentürmen. Daneben gibt es wie von altersher die verschiedensten „breiten" oder „weiten" Lagen neben den engen. Das Klangmaterial der klassischen und romantischen Musik erscheint, wie man sieht, schon hier im Halbtonsystem um ein sehr Vielfaches vermehrt. „Vermehrt" ist nicht ganz der treffende Ausdruck! Das Klangmaterial des Halbtonsystems erscheint hier in seiner Totalität dargestellt, und das erstmalig! Das ist umso bemerkenswerter, als alle anderen mir bekannten „Harmonielehren", die Schönbergsche eingerechnet, an vielen Klanggebilden schon der neuromantischen und impressionistischen Musik so achtlos vorbeigehen, als existierten diese Klänge gar nicht.

*

Sehr eingehend befaßt sich H. schon im Halbtonsystem mit der Auffindung neuer Skalen und deren Gesetzmäßigkeiten. Er stellt 5 Prinzipien auf, die er zum größten Teile schon bei den altgriechischen Skalen angewandt findet. Nach diesen Prinzipien konstruiert er als Beispiel 581 (sage und schreibe: fünfhunderteinundachtzig) 5- bis 12stufige Tonleitern, mit denen aber noch lange nicht die Möglichkeiten erschöpft sind. Mit Recht kann H. sagen: „Wenn jemand behauptet, daß das oder jenes Tonsystem erschöpft ist, so ist darunter zu verstehen, daß seine Kombinationsgabe nur in geringem Grade vorhanden ist."

*

Nicht neu ist die Erkennung der Tatsache, daß man auf jeder Stufe der diatonischen Skalen (in der Chromatik erst recht selbstverständlich) jeden Dreiklang und Vierklang bilden kann. Ich übe dies mit meinen Schülern seit

15 Jahren, dachte aber nie daran, daß ich ihnen damit eine neue Entdeckung vorführe. Eigentlich beruht ja die ganze chromatische Modulation auf dieser Tatsache, wenn auch zugegebenermaßen die mir bekannten „Harmonielehren" über diesen Punkt sich gründlich ausschweigen. Freilich brauchten und werden wir auch weiterhin hiezu brauchen den Begriff der „Alteration". In der einheitlichen 12-Tonskala und bei der Heranziehung der Systeme mit noch kleineren Schritten dürfen wir auf den Begriff der Alteration vielleicht verzichten, nicht aber in der sogenannten „tonalen" Musik. Die Art, wie Hába im Vorwort seines Buches u. a. die 4 Akkorde aus dem 2. und 3. Takte des „Tristan"-Vorspieles erläutert, erscheint mir doch bei aller „Eindeutigkeit" für das Wesen des Zusammenhanges dieser Akkorde recht wenig aufschlußgebend. Hier kann mit dem Verfahren H.'s überhaupt nichts „erklärt" werden, denn mit der Feststellung der Struktur der Akkorde ist es da, wie bei jeder Akkord f o l g e allein noch nicht getan. Hába zitiert einmal den auch von mir oben zitierten Ausspruch Schönbergs: „Harmonielehre wird erst in 100 Jahren entstehen können" und setzt hinzu, daß Schönberg „wohl eine Aufstellung der H a r m o n i e l e h r e, welche die Gesetzmäßigkeiten der modernen Musik enthalten würde, für außerordentlich schwierig hält". Ich gestehe, daß ich da Schönbergs Meinung teile.

H.'s Grundsätze befassen sich weniger mit der Lehre von den Harmonieverbindungen (natürlich meine ich kein Schulbüchl), dieses nur sehr andeutungsweise, sie geben uns in der Hauptsache die umfassendste Elementarlehre von den Klängen und Leitern, die erschöpfendste Darstellung eines Tonsystems, was wahrlich nicht wenig ist, aber sie geben auch nicht mehr. Das „Mehr" ergibt sich allerdings dann noch aus den Bemerkungen und aus den Gedanken, die H. zwischen die sozusagen offiziellen Darstellungen in reichlicher Weise einstreut. So besonders in seinen sehr interessanten und nach meinen eigenen Beobachtungen überaus zutreffenden „Psychoanalysen" der schöpferischen Tätigkeit.

*

Daß die „Enharmonik", diese Taschenspielerei, verschwunden ist, sei herzlich begrüßt! Ganz sonderbar aber berührte mich die Entdeckung, daß H. auch die Begriffe der „Kadenz" und der „Modulation" in seinem Buche vollkommen vernachlässigt, obzwar dies eigentlich nur die Bestätigung für meine eingangs gemachte Bemerkung ist (zum Ausdruck „Harmonielehre").

*

„Tonalität", „Atonalität", „Polytonalität"! Alois Hába macht es einem sehr schwer, sich seinen Interpretationen dieser Dinge anzuschließen, da er keine eindeutige Formulierung ausspricht. Wenn ich z. B. unter Tonalität „die Melodik und Harmonik, die sich aus e i n e r Leiter ableiten läßt", verstehen wollte, dann wäre Bachs und Beethovens Musik „atonal", Schönbergs aber „tonal"! Offenbar dürfte H. d i e s nicht gemeint haben. Oft scheint es mir, daß er „diatonisch" und „tonal" gleichsetzt.

*

Ausgezeichnetes weiß H. zum Kapitel „Dissonanz" zu sagen. Dissonanz ist nach H. die Sehnsucht, einen neuen Klang herbeizuführen. (Meinen Schülern sage ich in ähnlichem Sinne: Dissonanz ist jener Klang, der mit dem Verlangen nach „Fortschreitung" auftritt, also das eigentlich treibende und gestaltende Klangelement.) H.'s eingehende Umschreibung der Dissonanz,

in der Bedeutung, die sie für den schöpferischen Musiker hat, ist ungemein fesselnd und aufschlußreich. Nach ausführlicher Analyse an der Hand eines Beispieles fährt H. fort: „Für den Musikschöpfer ist dagegen jener Klang in dem Moment schon konsonant, in dem er ihn niedergeschrieben hat — d. h. das Ziel seines schöpferischen Wollens erreicht ist. „Und an andrer Stelle in diesem Zusammenhange: „Ganz anders ist es beim Laien" — Soferne er nicht alle im Kunstwerke zum Ausdrucke gelangenden Energiewege des Schöpfers mitgeht, also idealer Hörer ist, — und dann ist er nicht mehr Laie — bestehen für ihn lediglich und bestenfalls rein akustische Wirkungen — „Für ihn (den Laien) ist derjenige Klang eine Dissonanz, den er noch nicht genau kennt und den er als fremdklingend wahrnimmt. Dagegen ist jeder Klang, den er schon öfters gehört hat, den er sozusagen „kennt", eine Konsonanz für ihn". — Zu zeigen wäre allerdings noch gewesen, wie ein Klang durch seine Klangumgebung, in der er erscheint, zur Dissonanz wird. „Vom akustischen Standpunkte aus gibt es nur eine Klangstabilität — weder Konsonanz noch Dissonanz".

*

Hába empfiehlt, den Schüler zuerst mit der Bildung von Melodien zu beschäftigen, nach der theoretischen Vertrautheit mit den Leitern, dann erst den 2stimmigen Satz gründlich zu üben als Vorbereitung für die Arbeiten mit Mehrklängen. Auf diese Weise ist gewiß am ehesten zu erwarten, daß der Schüler sich an die gleichzeitige Beachtung von Melodie und Harmonie gewöhnt. H. zerlegt bei den Verbindungen zweier Vielklänge, soweit er sich mit Verbindungen überhaupt befaßt, die Vielklänge in Zweiklänge, wobei die Vorgänge in den einzelnen Stimmen klarer zutage treten. Bei der Verwendung von Vielklängen ergibt sich oft ein Prinzip, welches H. als „Klangpolyphonie" bezeichnet. Es handelt sich dabei um die gruppenweise Führung von Stimmen in Mehrklängen. Es laufen gewissermaßen mehrere Reihen von Drei- oder Vierklängen übereinander gleichzeitig dahin. Die unterschiedliche rhythmische Gestaltung der einzelnen Gruppen ist dabei für die Möglichkeit des deutlichen Auseinanderhaltens der einzelnen Gruppen von sehr fördernder Bedeutung. Auch Klangfarbenwirkungen können hier sehr helfen. (In meinem symph. Gedicht „Abschied" habe ich mehrere verschiedene Akkordreihen gleichzeitig nicht nur übereinander, sondern sogar „rücksichtslos" ineinander geschoben und dennoch die nötige klare Wirkung durch entsprechende Instrumentation erzielt.)

*

Im Vorwort führt H. einige „Grundsätze" oder „Gesetze" an, die ich nicht als solche bezeichnen möchte, weil ich unter Erfahrungstatsachen noch nicht ein „Gesetz" verstehe. Es handelt sich um die nicht unbekannten Tatsachen, daß jeder Dreiklang auf jeder Stufe möglich ist, daß man jeden Ton mit jedem Ton verbinden kann und ä. Mein Lehrer V. Novák hat alle diese und ähnliche etwa noch auffindbaren „Grundsätze" vorweggenommen und sammengefaßt in dem Ausspruche „M ö g l i c h ist alles!" Im gegebenen Falle erschien ihm dann allerdings durchaus nicht alles möglich. Denn ob jetzt diese oder jene Verbindung „möglich" ist, das entscheidet auch die vorangegangene Verbindung mit. Bei dieser selbst ist es genau so, wir haben es also mit Ketten von Kausalitäten zu tun. Ganz unbedingt ist „alles möglich" bloß, bevor ich den ersten Klang gesetzt habe. Freilich sprechen hier noch andere Dinge mit, als unmittelbare Harmonie-„Gesetze". Das gerade ist

ja die schier unüberwindliche Klippe aller „Lehren", diese untrennbare Verbundenheit aller Disziplinen.

*

Man muß, wie z. B. ich, nicht durchaus in a l l e n Punkten mit Hába übereinstimmen, aber, des Positiven und Neuen birgt das Buch Hábas soviel, daß es aus der einschlägigen Literatur nie mehr wegzudenken sein wird. Er hat vorgeackert für Generationen.

*

Hábas Buch müßte unbedingt bei jedem musiktheoretischen Unterricht herangezogen werden.

Folgende Worte H.'s möchte ich allen Konservatorien besonders empfehlen: „Der grundsätzliche Mangel des Harmonielehreunterrichtes besteht bis jetzt darin, daß man den Schüler lehrt (nur!), diejenigen Verbindungen der Mehrklangsbegriffe zu üben, die schon andere schöpferische Musiker geschaffen haben. Wir stellen dagegen die entgegengesetzte Forderung auf: Dem Schüler sollen möglichst viele Mehrklangsbegriffe beigebracht werden . . .

*

Hába vertritt die Ansicht, daß die Theorie der Praxis vorangehen müsse. Er findet eine Bestätigung seiner Ansicht in der Entwicklung der bisherigen Musikpraxis, die letzten Endes auf der altgriechischen Theorie ruht und fährt an anderer Stelle fort: „Wir sind uns der Tatsache bewußt, daß wir durch die theoretische, alle Möglichkeiten in sich schließende Gestaltung des Vierteltonsystems der gegenwärtigen musikalischen Praxis weit vorauseilen. Es hat jedoch bis jetzt ein erweiterter Überblick über die Kombinationsmöglichkeiten des Tonmaterials keinem schöpferischen Menschen geschadet . . . Wir empfinden es nicht als nachteilig, daß in unserem Falle (Hába meint sein eigenes Schaffen) die Theorie der Praxis vorausgeht. „Die Formulierung: „In der Kunst ging immer die Theorie der Praxis voraus, wenigstens bei den schöpferischen Menschen," dürfte in dieser Verallgemeinerung allerdings anfechtbar sein.

*

Der breiteste Raum ist in H.'s Ausführungen dem Halbtonsystem gewidmet. Viele der Prinzipien, die dann in den Viertel- bis Sechsteltonsystemen wieder gestaltend auftauchen, sind schon hier so allgemein gültig formuliert worden, daß ihre Verwendung in den anderen Tonsystemen ohne weiteres einleuchtend ist, woraus sich eben vor allem die ungemein deutliche Kontinuität aller von H. behandelten Systeme ergibt.

H.'s Darstellung des Vierteltonsystems zeigt u. a., daß in diesem Systeme alle Klänge und Klangverbindungen des Halbtonsystems ebenfalls möglich sind, neben jenen Gebilden, die erst durch die Anwendung der Vierteltöne entstehen und durch welche das Klangmaterial des Halbtonsyszems in ungeahnter Weise ergänzt wird. So gibt es im Vierteltonsystem 24 Zweiklänge gegen 12 im Halbtonsystem, 253 Dreiklänge (55 im Halbtonsystem), 1540 Vierklänge usw. Hiezu kommen die uns aus dem Halbtonsystem geläufigen Möglichkeiten der Umkehrung, der weiten Lagen und der Transposition. Die altbekannten Arten der Stimmführung (Gerade, Parallel-, Seiten- und Gegenbewegung) führen zu bekannten und noch mehr unbekannten überraschenden Resultaten. Eine sogenannte „rücksichtslose" Stimmführung gibt es auch hier nicht. Interessant ist wohl die Feststellung, daß die Prinzipien der „Tonalität", „Polytonalität", „Tonzentralität" und „Atona-

lität" auch hier nebeneinander bestehen können, so gut wie im Halbtonsystem. Also es gibt „tonale" Vierteltonmusik, d. h. es kann sie geben, was ängstlichen Gemütern zur Beruhigung dienen kann! Auch die von den altgriechischen Skalen hergeleitete, von H. im diatonischen und chrom. Systeme sehr eingehend behandelte Tetrachordbildung mit ihren Konsequenzen findet sich hier wieder. — H. sagt im Schlußteil des Vierteltonkapitels: „. . . wir sind sehr gespannt darauf, welchen Gebrauch die Jugend von unserm Wissen machen wird!"

*

Noch mehr sind wir allerdings begierig auf die Nutzanwendungen von H's. Darstellung des Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltonsystems. Hába selbst erklärt, daß es sich in diesen Systemen zunächst wiederum nur um „Klangvariationen" der in den vorherigen Systemen behandelten Grundgesetze handelt, ebenso wie bei allen Tonsystemen, „die man aufstellen könnte". Von der Zahl der Mehrklangsmöglichkeiten können wir uns eine ungefähre Vorstellung machen, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß „im Umfange einer Oktave die Grundtonleiter des Sechsteltonsystems aus 36 Tönen besteht . . . Das Zwölfteltonsystem besteht aus 72 Tönen im Umfange einer Oktave". H. gelingt es, deutlich zu zeigen, daß alle diese Systeme eng mit einander verflochten sind und daß notwendig das eine zum andern führt. Ich kann mir vorstellen, daß beim praktischen Gebrauche die Systeme in freiem, von der künstlerisches Eingebung diktierten Wechsel Anwendung finden, etwa ähnlich, wie uns die Verbindung 7stufigen Systemes mit dem 12stufigen längst geläufig wurde. So, wie das 12stufige System das 7stufige in sich enthält, so umschließt das Zwölfteltonsystem a l l e genannten Systeme, von den Ganztönen bis zu den Sechsteltönen.

Erstaunlich einfach und übersichtlich ist die von H. vorgeschlagene Notation der Vierteltöne. Bei den Sechstel- und Zwölfteltönen ist begreiflicherweise das Notenbild noch reichlich verwirrend. Vielleicht findet H. hier noch eine andere Lösung.

*

In der Theorie der Drittel- bis Zwölfteltöne wäre alles soweit in schönster Ordnung. Wie aber steht es um die praktische Verwendung der Systeme?

Abgesehen von einigen vereinzelten Instrumenten (Tasten-, Streich- und Blasinstrumente) für Vierteltonmusik sind wir einstweilen noch auf Zukunftsträume angewiesen. Aber das technische Genie unseres Zeitalters hat andere und größere Schwierigkeiten überwunden als die, denen es hier zuleibe zu rücken gilt. Die I d e e der Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltöne ist da, und gar nicht keimhaft, sondern recht kräftig entwickelt. D i e s e I d e e i s t d i e l o g i s c h e F o r t s e t z u n g e i n e s W e g e s, d e n d i e g e s a m m t e M u s i k e n t w i c k l u n g b i s h e r g i n g, e i n e s W e g e s, d e n u n s d i e N a t u r i n d e n A l i q u o t t ö n e n v o r g e z e i c h n e t h a t. Es ist nicht einzusehen, daß unser Ohr just beim 19. Oberton Halt machen müßte! Es gibt zwar Ohren, die schon beim 7. Oberton oder noch früher nicht mehr mitmachen. Ich habe aber wiederholt Vierteltonmusik gehört, und ich könnte nicht sagen, daß ich und meine Mithörer dieser Musik ratlos, oder gar unangenehm berührt gegenüberstanden. Ich hörte Hába Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltöne singen und auf der Geige spielen und zu meiner Überraschung konnte ich darin, bei aller vorherigen

Skepsis, durchaus nicht unkontrollierbare Manöver finden, sondern sichere und wohlgelungene Intonationsübungen.

Die Idee ist da. Daß es eine „gesunde" Idee ist, geht — glaube ich — aus den obigen Darlegungen hervor. Gesunde Ideen aber sind nicht umzubringen, sie finden früher oder später ihre fortzeugende Gestaltung.

*

Während ich dieses schreibe, dringt zum offenen Fenster herein die primitive blech- und trommel- gespickte Festzugsmusik eines echt Prager Sonntags . . . Mich durchzuckt es: Wo ist die Brücke von dort zu uns herüber?! Da erinnere ich mich: Musikanten wie jene waren Hábas Vater und Brüder, er selbst schlug als Fünfjähriger die Trommel in seinem mährischen Heimatdorfe. Und ich wüßte manche Geschichte von solchen Musikeranfängen.

Nein, ich s e h e zwar die Brücke nicht, doch ich fühle es: in der Luft hängt unsere Kunst nicht! Sie kommt aus unserem Blute.

IDEALKLANG, SCHALLPLATTENKLANG RUNDFUNKKLANG

VON PROF. Dr. ADOLF WEISSMANN.

Der Musiker, der sich eben wieder teilnahmslos von der mechanisierten Musik abzuwenden droht, kehrt nun doch neugierig zur Schallplatte zurück. Es fesselt ihn zunächst der Wettbewerb zwischen ihr und der *Rundfunkmusik*. Diese behauptet von sich, doch in höherem Grade lebendige Musik zu bedeuten, weil sie ja doch die intensive Leistung des Augenblicks einer großen Hörermenge zugänglich macht. Sie verwahrt sich entschieden dagegen, Klang zu vermitteln. Sie erklärt, hohe Kulturarbeit zu leisten, indem sie das Publikum auch für das, was sonst schwer ein Publikum gewinnt, ins Maßlose steigert. Das ist wahr. Nur hat die Sache einen Haken. Es klafft, wie immer man es anstellen möge, ein Unterschied zwischen dem Ideal- und dem Schallplattenklang. Man wird einwenden: was verstehen Sie eigentlich unter dem Idealklang der Musik? Auch dieser ist ja von den tausend Zufälligkeiten der Wiedergabe abhängig. Es ist wahr: einen Idealklang gibt es nicht. Der Klang bleibt etwas Schwebendes. Er trägt in sich alle Möglichkeiten, die aus dem Zusammenwirken von Einzel- und Massenpsyche sich ergeben. Aber es gibt einen Punkt, unter den er nicht herabsinken kann, ohne gegen die Musik, die er ausspricht, zu zeugen.

Ich habe mich in manchen Stunden damit beschäftigt, den Unterschied zwischen dem Idealklang hier, wie er mir nach meiner Klangerfahrung vorschwebt, dem Schallplattenklang und dem Radioklang dort festzustellen. Denn: ist man sich erst über die Begrenzungen mechanisierter Musik klar, so ist für die Zukunft alle Gefahr abgewendet. Es ist dann nicht zu befürchten, daß man etwas, was als Hilfsmittel zur Bekanntmachung des bisher Unbekannten und der bisher unbekannten Künstler von unschätzbarem Werte ist, mit dem Original verwechselt, es ihm gleichsetzt.

Es sind also Schallplattenklang und Radioklang, obwohl einander doch vielfach entgegengesetzt, als immerhin künstlich gegenüber dem lebendigen Klang zu betrachten. Dann ergibt sich, daß beide die *menschliche Stimme* am getreuesten mechanisieren. Dabei wird immer die Begleitung als leierkastenmäßig oder harmonikahaft gegen die Stimme ab-

stechen. Man kann den Klang der Menschenstimme durch Lautsprecher beliebig verstärken. Aber in diesem Augenblick ist zu bemerken, daß der Stimme alles Feinere, Schwebende, verloren geht. Daß im Rundfunk nicht gerade immer die größten, sondern oft die besttragenden kleineren Stimmen zur vorteilhaften Geltung kommen, braucht kaum wiederholt zu werden. Es scheint festzustehen, daß die nächste Aussicht auf Klangerfüllung die *Kammermusik ist*. Je verwickelter ein Gewebe, desto geringer die Möglichkeit einer vollendeten Übertragung. Alle Dynamik des Originals verändert sich im Rundfunk. Tiefe Lagen treten gegenüber der Höhe in den Schatten. Ein plastisches Klangbild ist darum nur unter besonders günstigen Umständen möglich; immer nur dann, wenn die Eindruckskraft des Spiels der Einzelnen in einer begrenzten Vielheit zur Synthese gelangt. Es ist außerordentlich schwer und erfordert besondere Einstellung auf die Verhältnisse des Rundfunks, den *Klavierton* überhaupt klingend zu machen. Alles Spitze, wenn nicht zu scharf akzentuiert, dringt am echtesten zum Ohr des Zuhörers. Man sieht also, daß die Entwicklung der heutigen Musik aus dem Chaotischen ins Klare, aus dem dionysischen, schwellenden Wohlklang zu dem gereinigten Mehrheits-, Einheitsklang des Kammerorchesters durchaus dem Geist des Rundfunks entspricht.

Und doch: was fesselt mehr als die Wiedergabe von Chor- und Orchesterstücken in den Apparaten, die wir als Bewahrer des toten Klanges bezeichnen? Was hat den Ehrgeiz der Elektriker in höherem Grade angespornt als die Schwierigkeit, vielfachen Klang so einzufangen, daß er sich dem Urbild nähert? Die Tanzplatten des Grammophons und des Vox haben bisher darin das Vollkommenste geleistet, offenbar darum, weil hier wenige Einzelspieler, jeder seinen eigenen, charakteristischen Teil zum Gesamtklang oder -Geräusch beitragen. Quieken, Ächzen, Pfeifen, rhythmisches Klopfen dringen ebenso scharf durch wie die sentimentale Groteske des Saxophons. Dagegen wirkt die Wiedergabe von Orchesterstücken zwischen Beethoven und Richard Strauß immer wie eine Verächtlichmachung der Musik. Ich kann mir nicht helfen: keiner, auch der berühmteste Dirigent, hat sich mit Werk und Orchester auf der Grammophon- oder Voxplatte nach Wunsch verewigen können.

Da muß ich denn doch sagen, daß mir durch die *Elektrola* die höchste Überraschung zuteil wurde. Hier haben Schallplatte und Mikrophon, des Wettstreits müde, ein Bündnis geschlossen. Zwischen dem toten, dem gefrorenen Klang und dem lebendigen, aber in die Weite projizierten Klang besteht nunmehr eine Entente cordiale. Wie auch immer: Tatsache ist, daß niemals vorher Chor- und Orchesterklang sich so klar und zufriedenstellend in der Schallplatte spiegelten, wie beim Elektrolaapparat. Offenbar handelt es sich hier nicht nur um größere Sorgfalt bei der Aufnahme, sondern auch um genaueste Behandlung und Bearbeitung der Schallplatte.

Es ist ein eigentümliches Gefühl, einen Chor aus der Matthäus-Passion so zu hören, daß der Raum der Westminster Abbey mitzuschwingen scheint. Hier haben wir den vollkommenen Eindruck des schwebenden, abgestuften Klanges. Man wird feierlich gestimmt. So darf man auch die Wiedergabe etwa eines Stückes wie „Siegfrieds Rheinfahrt" als zufriedenstellend bezeichnen. Freilich nur insofern, als es nun wirklich Orchesterklang ist, den man hört, nicht ein schwacher Abklatsch, den wiederzuerkennen man sich schwer abmühen muß. (Eine Caruso-Platte der

Elektrola dagegen verleumdet den Verewigten als etwas rohen Stimmprotz.)

Auch hier gibt es natürliche Begrenzungen. Weder Chor noch Orchester dürfen eine Masse darstellen. Sonst würde sich sofort die Tücke des Materials bemerkbar machen. Eine beschränkte Zahl von Mitwirkenden muß einer klaren, klingenden Polyphonie dienen. Für die Wiedergabe der Orchesterstücke ist das Nebeneinander der Klangfarben bedrohlich. Ein für allemal scheint Streicherklang sich gegen echte Übertragung zu sträuben. Die Streicher reihen sich von selbst in die Bläserklasse ein, in der die Holzbläser selbstverständlich den getreuesten Wiederklang haben. Man kann von einer Uniformierung der Klänge sprechen. Nur erhalten die Streicher, der Schwellung fähig, doch ihres natürlichen Timbres beraubt, etwas Bastardhaftes: Wir hören immerhin ein Orchester.

Aber die Senhsucht nach dem Idealklang bleibt uns. Dies ist, wenn wir Schallplatten- und Radiomusik auf ihr umfangreiches Gebiet weisen, der Gewinn der Mechanisierung der Musik.

»Die Jugendmusikbewegung«

Jugendmusik-Woche

im Rahmen des Baden-Badener Musikfestes

DIE MUSIKARBEIT DER DEUTSCHEN LANDERZIEHUNGSHEIME

VON HILMAR HÖCKNER

Die musikalische Erziehungsarbeit der Deutschen Landerziehungsheime (Dr. Lietz) hat während der letzten Jahre eine wesentliche Ausgestaltung erfahren, die das Interesse weiterer Kreise verdient und über die ich mich bereits anderenorts wiederholt ausführlicher geäußert habe. Hier kann es nur darauf ankommen, ganz kurz die historischen und geistigen Grundlagen unserer Arbeit zu kennzeichnen. Der nach näheren Auskünften verlangende Leser aber sei auf die an Ort und Stelle genannten früheren Veröffentlichungen verwiesen.

Wohl von jeher hat die Musik in den Deutschen Landerziehungsheimen*) eine bedeutsame Rolle gespielt, freilich wohl weniger im Sinne

*) Die Deutschen Landerziehungsheime (Dr. Lietz) bestehen aus folgenden 5 (nach Altersstufen getrennten) Schulheimen:

1. *D. L. E. H. Schloß Gebesee*, gegründet 1923; *Unterstufe:* Vorschulklassen und Sexta-Quarta, ca. 75 Knaben und Mädchen.

2. *D. L. E. H. Buchenau* bei Hersfeld, gegründet 1924 als untere *Mittelstufe:* jetzt Quarta-Untersekunda, ca. 70 Schüler.

3. *D. L. E. H. Schloß Ettersburg* bei Weimar, gegründet 1923 (wie Gebesee als Ersatz für das aufgegebene Heim Ilsenburg a. Harz, gegr. 1898), *Mittelstufe* (mit Vorklasse): *Quarta*-Untersekunda, ca. 75—80 Schüler, darunter einige Schülerinnen.

4. *D. L. E. H. Haubinda* bei Hildburghausen (Thür.), gegründet 1901 (reine) *Mittelstufe:* Untertertia—Untersekunda, ca. 110 Schüler, 10 Werkschüler und 10—15 Helferinnen.

5. *D. L. E. H. Schloß Bieberstein* bei Fulda, gegründet 1904, *Oberstufe:* Obersekunda—Oberprima, ca. 80 Schüler.

eines streng durchgeführten musikalischen Schulunterrichtes — der aber auch bereits seit Jahren besteht — als vielmehr durch die Bedeutung, die das Musikvorspiel und die gemeinsame Musikpflege für das schulische Leben gewannen. Das liegt zutiefst im Charakter der Heime als ländlich gelegener Internats-Erziehungsschulen begründet und erklärt zugleich die besondere Stellung und das glückliche Verhältnis unserer Schulen zur Musik. Das in diesen flutende Schul-Leben, das Schüler und Erzieher während der ganzen Schulzeit in enger Berührung erhält und zu einer Schulgemeinschaft besonderer Ausprägung und Färbung zusammenschließt, verlangte gleichsam ganz natürlicherweise nach einer Steigerung und Vollendung seiner selbst durch die Musik. Und so hat es zweifellos schon in früheren Jahren unter der Leitung tüchtiger Musiklehrer in einzelnen Heimen Zeiten regen musikalischen Treibens gegeben, nur daß diesem Treiben meist eine eigentliche pädagogische Führung im tieferen Sinne fehlte. Das Musikleben sproß mehr oder weniger wild hervor, fand keine eigentliche erzieherische Ausmünzung und Formung. Die Landerziehungsheime hatten damals die große Bedeutung der Musik für ihre Erziehungsarbeit im Grunde noch nicht erkannt.

Es ist das große Verdienst der *Freien Schulgemeinde Wickersdorf* und ihres musikalischen Führers *August Halm*, daß dort der erste ernsthafte Versuch einer geistigen Eingliederung des Musikalischen in den Erziehungswillen einer freien Schulgemeinschaft durchgeführt wurde. In meinem soeben erschienenen Buch über die Musik in der deutschen Jugendbewegung*) habe ich ausführlich über das musikalische Erziehungswerk Wickersdorfs gehandelt und zugleich den entscheidenden und nachhaltigen Einfluß aufgewiesen, den gerade die gedankliche Fundamentierung der Wickersdorfer Musikpflege auf die Entwicklung des musikalischen Lebens innerhalb der Jugendbewegung ausgeübt hat. Auch auf die Musikarbeit anderer Freier Schulen und der Landerziehungsheime blieb das Vorgehen Wickersdorfs nicht ohne Einfluß. Doch befanden sich gerade die Deutschen Landerziehungsheime insofern in einer schwierigen Lage, als der Mangel an gleichgerichteten, gesinnungsverwandten musikalischen Lehrkräften für die verschiedenen, örtlich getrennten Heime die Inangriffnahme eines sinnvollen Einbaus der Musik in die erzieheriche Gesamtarbeit unserer Schulen noch für längere Zeit unmöglich machte. Auch wäre den Heimen mit einer bloßen Übertragung der Wickersdorfer Musikwelt im Hinblick auf die strukturellen Verschiedenheiten der beiden Schultypen natürlich nur mangelhaft gedient gewesen. Diese mißliche Lage konnte erst überwunden werden, als sich während der letzten Jahre allmählich ein Kreis junger Musikerzieher aus der deutschen Jugendmusikbewegung zusammenfand, der sich mit seiner Arbeit geistig auf den eigensten Boden der Deutschen Landerziehungsheime stellte, um gemeinsam und in *einer* Gesinnung die hier vorliegende große Erziehungsaufgabe in Angriff zu nehmen. Und so betrachtet allerdings läuft, musikalisch gesprochen, durch die Vermittlung der musikalischen Jugendbewegung nicht nur eine Verbindungslinie von unserer Arbeit zu der eines August Halm, den ich selbst bis heute als meinen größten musikalischen Lehrmeister verehre.

*) „Die Musik in der deutschen Jugendbewegung", Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel 1927.

Mit dem musikalischen Ausbau der Deutschen Landerziehungsheime im Sinne der nun folgenden Betrachtungen ward zuerst praktisch in den Heimen Bieberstein (1923) und Gebesee (1924) begonnen*), später erst erfolgte der Ausbau der Mittelstufenheime, voran der des neu gegründeten Heims Buchenau. Dabei zeigte sich sehr bald, daß die erforderliche Zusammenarbeit der verschiedenen Heime auf musikalischem Gebiet nur durch enge Fühlungnahme der betreffenden Hauptmusiklehrer zu erreichen sei. So kam es zu gegenseitigen Besuchen und gemeinsamen Konferenzen, auf denen alles Grundsätzliche besprochen und der neue, von mir abgefaßte musikalische Arbeitsplan der Heime**) entworfen wurde. Am Anfang des Schuljahres 1926-27 war man so weit, um mit einem ausführlichen Bericht über die bereits geleistete Arbeit vor die Öffentlichkeit treten zu können***). Und so sei nunmehr auch hier kurz berichtet über die vor uns stehende große Aufgabe und über die Art, in der wir uns ihre Lösung denken und die wir zu einem, wenn auch nur geringen Teil schon in Angriff genommen haben. Denn wir stehen damit auch heute noch — trotz vieler schöner Erfolge — am Anfang.

Grundsätzlich läßt sich da etwa das folgende sagen. Gemäß dem Charakter der Deutschen Landerziehungsheime als ausgesprochener „Erziehungsschulen" (im Gegensatz zu der Form der sogen. „Lernschule") ist ihnen „Musik" nicht eigentlich Sache eines Faches, sondern wesentlich eine Angelegenheit ihrer gesamten über das Rein-Unterrichtliche hinausgreifenden Erziehungsarbeit. Der Musikunterricht ist für alle Stufen und Klassen obligatorisch gemacht, doch ist das Ziel der Musikarbeit in den Heimen keineswegs allein die musikalische Förderung und Ausbildung der Jugend, sondern vor allem auch die Pflege der Musik selbst, die Durchdringung des gesamten Schullebens mit Musik und musikalischem Geist. Über den Musikunterricht im engeren Sinne hinaus soll jedes Heim organisch ein seinem besonderen Charakter angepaßtes Schul-Musikleben entwickeln, das — zum großen Teil von der Jugend selbst getragen und in beständigen Wechselwirkungen mit dem musikalischen Unterricht stehend — die gesamte Schulgemeinschaft zu einer großen, in sich geschlossenen *Schulmusikarbeit* zusammenführt. So bietet die Schule ihrer Jugend eine musikalische Heimat von Bedeutung und Eigenart, der sie sich innerlich tätig verbunden weiß, und deren Einfluß auch für die Gestaltung ihres späteren Lebens richtunggebend zu wirken vermag. Letzter Sinn aller musikalischen Erziehungsarbeit in den Deutschen Landerziehungsheimen ist ein gemeinsamer, tätiger Dienst an der Musik als an einer über dem Menschen stehenden geistigen Macht.

So betrachtet ergeben sich für die Schulmusikarbeit die folgenden *Teilgebiete* und *Sonderziele*:

*) Vgl. die ersten musikalischen Jahresprogramme Biebersteins in „Leben und Arbeit" (Zeitschrift der D. L. E. H.), Verlag des Landwaisenheims Veckenstedt a. Harz, Jahrg. 1923, Nr. 2, S. 134f, und in der „Musikantengilde", Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel, III, 1, 1925, S. 27.

**) Abgedruckt in dem neuen Gesamtlehrplan der D. L. E. H., Verlag des Landwaisenheims Veckenstedt a. Harz, 1926, sowie in dem sogleich zu erwähnenden Sonderheft der „Musikantengilde".

***) Zuerst erschienen als Sonderheft der „Musikantengilde", Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel, IV, 4, Mai 1926, sodann in Broschürenform als Heft 1 der „Werkschriften der Musikantengilde", ebenfalls Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 1926.

1.) Der *Klassenunterricht.* Er gilt der allgemein-musikalischen Schulung der gesamten Schülerschaft und soll die musikalische Veranlagung jedes einzelnen wecken und bestmöglich entwickeln helfen.

2.) Der musikalische *Einzelunterricht.* Er dient der Förderung einzelner musikalisch besonders begabter Schüler und bezieht sich vorzugsweise auf die Unterweisung im Instrumentenspiel, sowie im Sologesang. Instrumentalunterricht wird erteilt in den Streichinstrumenten, in Klavier, sowie den wichtigsten Blasinstrumenten. Die besondere Bedeutung des Instrumentalunterrichtes für die Heime als Schulgemeinschaften liegt in der Heranbildung geeigneter Instrumentalisten für das Zusammenspiel in Schulorchester und Kammermusikgruppen, aus welchem Grunde die Wahl der „geselligen" (Melodie-) Instrumente nach Kräften gefördert wird.

3.) Die *gemeinsame Musikübung.* Sie soll die ganze Musikarbeit unserer Schulen durchdringen und spielt eine bedeutende Rolle sowohl im Klassen-, als auch im Instrumentalunterricht. Daneben aber führt sie zur Bildung einer Reihe eigener Formen, von denen hier als die hauptsächlichsten das Chorsingen, sowie das instrumentale Zusammenspiel in Schulorchester und Kammermusikgruppen genannt seien. Wir messen ihnen allen, ganz besondsrs aber dem Chorsingen, den höchsten Wert bei; hängt von ihrem Dasein und Gedeihen doch wesentlich die musikalische Lebendigkeit und „Gesundheit" eines Schulheims ab. Hier im gemeinsamen Singen und Musizieren steht der junge Mensch der Musik am nächsten, erfährt er am ehesten ihre bindende, gemeinschaftbildende Macht. Daher sollen möglichst *alle* Schüler irgendwie und irgendwo an der gemeinsamen Musikübung teilnehmen. Ihrem Charakter nach ist diese stets eine bodenständige „Hausmusik."

4.) Die Musik in den „*Kapellen.*" Die „Kapelle," die in den Lietzschen Heimen fast allabendlich und Sonntag morgens die gesamte Schulgemeinschaft zu einer Feierstunde zusammenführt, bildet den geistigen Mittelpunkt im Schulleben der Deutschen Landerziehungsheime. In ihr findet auch das musikalische Schulleben seinen Höhepunkt. Im Vordergrund steht dabei durchaus das *gemeinsame* Singen und Musizieren.

Außerordentlich wichtig erscheint in diesem Zusammenhang die Frage nach dem musikalischen *Kulturgut.* Im Hinblick auf das allgemein musikalische Erziehungsziel treffen wir hier bewußte Auslese. Die in den Heimen vorzugsweise erklingende Musik muß ihrer ganzen Haltung nach in unsere Schulen passen. Sie wird dies in vollem Maße tun, wenn sie in Bezug auf ihren inneren Gehalt und ihre besondere musikalische Struktur folgende Bedingungen erfüllt: wenn sie „erziehlichen," d. h. „bildenden" Wert besitzt, „geselligen" Charakter trägt und auch für die Jugend musikalisch-technisch (im Sinne einer vollendeten „Wiedergabe") und musikalisch-geistig „erreichbar" ist. In diesem Sinne bekennen sich die Deutschen Landerziehungsheime grundsätzlich zur „klassischen" Musik im weitesten Sinne, insonderheit aber zur klassischen Musik der deutschen Vergangenheit (16.—18. Jahrhundert), während der sogen. „romantischen" Musik des 19. Jahrhunderts für die musikalische Erziehungsarbeit im Hinblick auf ihren, den jungen Menschen zwar stark packenden Charakter, aber geringeren Erziehungs- und Bildungswert mehr didaktische als prinzipielle Bedeutung beigemessen wird.

Der musikalische *Lehrplan* der Heime wird ganz wesentlich mitbestimmt durch die in diesen durchgeführte Trennung der Altersstufen. Sie birgt in sich den nicht zu unterschätzenden Vorteil, der heranwachsenden Jugend während ihrer Schulzeit stets die ihr gemäße musikalische Welt zu gewähren, wie sie ihrem jeweiligen Entwicklungsalter und ihren eigensten Bedürfnissen entspricht*). So hat jedes Heim sein eigenes, charakteristisches, dem betreffenden Jugendalter angepaßtes Schulmusikleben, bildet für sich eine besondere „musikpädagogische Provinz." Das macht sich in der ganzen Aufteilung der Musikarbeit, in der Methodik, vor allem aber in der jeweiligen Einstellung auf eine bestimmte Art der Musik selbst geltend: auf der Unterstufe steht das deutsche Volkslied durchaus im Mittelpunkt der gemeinsamen Musikpflege, die Arbeit auf der Mittelstufe dient im wesentlichen einer ernsten Umschau in der großen Kunstmusik, während auf der Oberstufe die Musik in ihrer höchsten und umfassendsten Bedeutung als Kunst- und Kulturgut erscheint und gewürdigt wird.

Es würde hier zu weit führen, näher auf den Lehrplan als solchen und die Durchbildung der Stufenarbeit im besonderen einzugehen. Auch auf einen detaillierten Arbeitsbericht muß des fehlenden Raumes wegen verzichtet werden**). Doch kam es mir bei dem soeben skizzierten Aufriß unserer Arbeit (an der Hand des erwähnten „Arbeitsplanes") auch nicht sosehr auf beispielhafte Erklärungen, sondern vor allem darauf an, die Besonderheit der Aufgabe zu zeigen. Ihrem Wesen nach haben die Deutschen Landerziehungsheime auf musikerzieherischem Gebiete eine besondere Sendung zu erfüllen, indem sie dazu berufen erscheinen, an einem lebendigen Beispiel die letzte und schönste Bestimmung der Musik in der Schule überhaupt aufzuzeigen. Nicht um eine bloße Verbesserung des musikalischen Unterrichts kann es sich dabei handeln, auch nicht etwa um eine neue Form musikalischer Berufsvorbereitungen, wie sie von einzelnen heute gesucht wird. Die Deutschen Landerziehungsheime sind vielmehr im Grunde zu einem weit Höheren berufen: zu Stätten eines frischen musikalischen Jugendlebens, zu *Stätten* wirklicher *musikalischer Kultur*. Mögen die Heime diese ihre musikalische Sendung immer klarer erkennen und durch die Tat erfüllen. Sie leisten dann, wie ich glaube, aus ihrem Geist und im Sinne der deutschen Jugendmusikbewegung einen nicht unwesentlichen Beitrag zur heutigen Schulmusikreform.

DIE JUGENDMUSIKLITERATUR.

VON Dr. FRITZ BEUSCH

Ein aufschlußreicher größerer Überblick über die deutsche Jugendmusikarbeit muß notwendig die Betrachtung der dazugehörigen Musikliteratur miteinbeziehen. Das wäre an sich nichts Bemerkenswertes. Denn nicht nur jede Gemeinschaftsform, sondern auch jede

*) Hiezu vergl. meinen grundlegenden Aufsatz „Stufen der Musikerziehung" in „Musik in der Schule", I. Jahr, Heft 2 (zweites Beiblatt der „Musikantengilde" II, 6).

*) Ausführliche Berichte über die Musikarbeit in den einzelnen Heimen enthält ebenfalls unsere „Werkschrift".

Gattung möglicher Musizierformen hat ihre eigene Literatur. So gibt es nicht nur Volksmusik, Kirchenmusik und Gesellschaftsmusik (Oper, Symphonie), sondern auch Werke für Streichquartett, Männerchor, Militär- und Tanzmusiken. Handelte es sich bei der Musikliteratur der Jugend um etwas Entsprechendes, so wäre hierüber kein Wort zu verlieren, die Werke könnten höchstens aufgezählt und besprochen werden. Die Lage ist hier aber wesentlich anders.

Während die Volksmusik der Kirche fremd ist und die Kirchenmusik z. B. dem Theater fremd ist, sind beide Kräfte der Musik in der Jugendmusik vereinigt und durchdringen einander. Schon das ist wesentlich. Aber noch mehr. Während z. B. die Männerchorliteratur eine ganz begrenzte, in sich bestimmte Ausprägung hat und nur Werke von bestimmter inhaltlicher und formaler Struktur enthält (das Gleiche für die anderen Gattungen auch!), so umfaßt die Jugendmusikliteratur Werke der verschiedensten Formen, sowohl der Vokal- als auch der Instrumentalmusik. In einer Beziehung allerdings besteht eine Begrenzung — was ihr oft als Einseitigkeit vorgeworfen wird! —: daß sie nämlich in allererster Linie „chorische Besetzung" aufweist. Daß ihr das als „Dogmatik", als „Einseitigkeit" vorgeworfen wird, zeugt (abgesehen von den Mißverständnissen, die zu solchen Urteilen führen) von Mangel an Einsicht in die Strukturgesetze, die hier vorliegen. Hat man je einem Streichquartett daraus einen Vorwurf gemacht, daß es „einseitig" die Quartettmusik pflegt und noch dazu nur die der klassischen Zeit? Sollte es nicht auch einmal ein Schubertlied begleiten oder aus dem Bachschen Wohltemperierten Klavier spielen? Auf diesen Gedanken käme wohl niemand

Die Jugendmusik war von Anfang an „Musik der Gemeinschaft". (Dagegen spricht auch nicht die romantische Lyrik in den ersten Jahren des Wandervogels). Hier entscheidet einmal die Entwicklung der Jugendmusik, ferner aber die Art ihres Kulturgutes. Die *Entwicklung* hat den Weg vom Volkslied zum hohen Kunstwerk genommen, vom Lautenlied zur Bachschen Motette etwa, Beide Kräfte stehen noch heute durchaus konstitutiv nebeneinander, beide zusammen aber ergeben erst das Gesamtbild. Es ist nicht möglich, die Auswirkung der Jugendmusik heute nach den Lautenliedern allein zu beurteilen. Das wäre sinnlos. Hier gibt es Stufungen der Entwicklung. Was nun die *Art* des Kulturgutes betrifft, so ist von der Beschränkung, zum mindesten aber von der Betonung des „Chorischen" schon gesprochen worden. Dies aber bedeutet zugleich die Bevorzugung bestimmter Stilepochen und Werkgattungen. Im Vordergrund steht die *Vokalmusik* und da wieder die A-cappella-Chormusik des 16. Jahrhunderts, die auch die Neubearbeitung der Liedsätze durch zeitgenössische Tonsetzer beeinflußt hat. Dann kommen Werke des instrumentalen Zusammenspiels, der Vorklassik und Klassik. Viel seltener Solowerke für Instrumente und Singstimmen.

Von den *Stilepochen* stehen die vorklassische und klassische Epoche, ganz allgemein gesagt: die Zeiten des gemeinschaftlichen Musizierens an erster Stelle. Die musikalische Romantik tritt (aus stilistischen Gründen!) zurück, und die Verbindung von der „alten" Musik geht unmittelbar in die Gegenwart hinein. Hier beginnt heute eine Entwicklung, über deren Tragweite und Bedeutung noch nichts ausgesagt werden kann.

Ich versuche nun, einen ganz allgemeinen Überblick über die Verlagsarbeit und die Musikliteratur im Einzelnen zu geben.*) Der erste Verlag der Jugendbewegung ist der *Georg Kallmeyer-Verlag in Wolfenbüttel.* Im engsten Zusammenhang mit der Jugendbewegung stehend, hat er die ganze innere Entwicklung mitgemacht und mitgetragen. Auf diese inneren Zusammenhänge einzugehen, so wichtig dies für die Beurteilung der Veröffentlichungen ist, ist hier leider nicht möglich.**) Ich beschränke mich daher auf eine von mir willkürlich gewählte Gliederung der *Musikliteratur,* indem ich die wichtigsten Werke nenne und sie kurz bespreche:

Im Mittelpunkt der Arbeit steht das mehrstimmige Liederbuch „*Der Musikant*" (herausgegeben von Fritz Jöde),***) das in sechs Bändchen Volks- und Kunstlieder mit und ohne Instrumentalbegleitung aus alter und neuer Zeit enthält. Von schaffenden Meistern sind dort zu finden: Praetorius, Scheidt, Schütz, Händel, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert und Reger. Als „Ergänzungswerke" hierzu erschienen *Beihefte* mit Werken von *Praetorius* (2stimmige Choralmotetten!), *Schütz* (28. Psalm), *Knab, Rein, Kickstat* (Volksliedbearbeitungen), Vincent *Lübeck* (Weihnachtskantate), J. P. A. *Schulz* (Lieder im Volkston) u. A. Eine Reihe bringt Instrumentalwerke von *Bach* (Klavierwerke), *Mozart* (Duette), *Purcell* (Suite für kleines Streichorchester), *Telemann* (Duette für zwei Geigen). Die wichtigsten *Chorbücher* für gemischten Chor a-cappella sind: *Alte Madrigale* (herausgegeben von Fritz Jöde). Außer Madrigalen finden sich in dieser Sammlung a-cappella-Gesänge des 16. und 17. Jahrhunderts, (alles im Originalsatz). Ferner hat die groß angelegte, einzigartige Sammlung „*Der Kanon*" (in 3 Bänden) weiteste Verbreitung gefunden. Sie enthält Kanons von den Anfängen der Kanonkunst (12. Jahrh.) bis heute. Gerade dieses Buch dringt immer tiefer in die ganze Musikarbeit ein. Und endlich wäre noch zu nennen das jetzt erscheinende „*Chorbuch des Musikanten*" (I. Teil: Geistliche Chorwerke, II. Teil: Weltliche Chorwerke). Außer diesen Sammlungen, die zum größten Teil Werke alter Meister enthalten, hat der Verlag im vorigen Jahre die „*Ausgabe Kallmeyer*" begründet, die sichtbar die Verbindung auch zu dem Musikschaffen unsrer Zeit aufweisen soll. Es sind darin erschienen: Ludwig *Weber,* Christgeburt, E. L. v. *Knorr:* Thema, Variation und Fuge für zwei Geigen allein, Herman *Erpf:* Messe für Singstimmen. Diese Ausgabe wird fortgesetzt. Es würde hier zu weit führen, diese Werke im Einzelnen zu besprechen, wie überhaupt, etwa alle Werke des Verlages aufzählen zu wollen. Es sei daher hier nur noch ein kurzer Überblick über die *theoretischen* Werke gegeben, die notwendigerweise als „Gegenseite" der praktischen Jugendmusik auftauchten.

Als Ausgangspunkt sind hier zunächst drei Schriften von Fritz *Jöde* zu nennen: *Unser Musikleben, Musik und Erziehung* und endlich *Musik-*

*) Ausführliches Verlagsverzeichnis ist durch den Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel *kostenlos* versandt.

**) Wer sich hiefür interessiert, sei auf das soeben erschienene ausgezeichnete Werk „Die Musik in der deutschen Jugendbewegung" von Hilmar *Höckner* aufmerksam gemacht, das einen Gesamtüberblick über das musikalische Leben der Jugendbewegung bis heute gibt. (Erschienen im Kallmeyer-Verlag.)

***) Sämtliche hier aufgeführte Werke sind im Georg Kallmeyer-Verlag in Wolfenbüttel erschienen.

schulen für Jugend und Volk. Dazu das oben bereits genannte Werk Hilmar *Höckners* „Die Musik in der deutschen Jugendbewegung". An *pädagogischen* Schriften liegen vor: Fritz *Jöde Elementarlehre der Musik*, die als Anweisung im Notenabsingen angelegt ist. Und sein bedeutendes Werk „*Die Kunst Bachs*", eine auf neuesten Erkenntnismöglichkeiten aufgebaute Einführung in die Inventionen und damit in die Kunst Bachs überhaupt. Auch eine *Zeitschrift* ist aus der Bewegung hervorgegangen, die für die Gildenarbeit, die Schulmusiker und Fachmusiker zugleich „Organ" sein will: „*Die Musikantengilde*" (herausgegeben von Fritz *Jöde* und Fritz *Reusch*) und bereits im VI. Jahrgang erscheint.

So rundet sich das Bild der Jugendmusikliteratur, das aber nur im Zusammenhang mit der Gesamtarbeit als ein Ganzes dasteht. Sie wird nicht als Stoff beliebig auf den Markt geworfen, sondern durchdringt als ein Ferment die Arbeit des ganzen Kreises und schlägt zugleich die Brücke nach außen. *Fritz Reusch.*

DIE MUSIKSTADT FRANKFURT A. M.

VON HERRMANN VON SCHMEIDEL.

Es macht Freude, vorweg festzustellen, daß Frankfurt sein intensives Musikleben gar nicht nötig hätte, um sympathisch zu sein. Was uns die Qualität einer Stadt bedeutet, die zum Beispiel dem Reisenden rasch sich offenbart, bietet Frankfurt in so reichem Maße, daß es heute wahrhafter als lebendige und bewegliche Großstadt erscheint als das so unglücklich verpolitisierte München, das doch ehedem als die liberale Stadt in Deutschland galt.

Straße, Leben und Bild, Gegenseitigkeit der Menschen und ganz seltene Sorgfalt der ästhetischen Regie ziehen die Linie des geistigen Expreß Paris—Wien über Frankfurt und strafen die Streckengeographie der Bahnlinie kulturgeschichtlich Lügen.

Die diesjährige, tatsächlich weltumspannende Unternehmung der Internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker" und des „Sommers der Musik" beweist. Beweist umso erfreulicher, als gesagt werden kann, daß der Energieaufwand der da geleistet wird, nicht ein plötzlicher Einfall sondern eine Konsequenz ist, Konsequenz aus jahrelanger Bemühung, in Frankfurt entgegen der sonstigen stark nationalistischen Werbetätigkeit deutscher Städte ein Exempel von wirklichem Weltbürgertum zu stellen, welche Großzügigkeit ja gewiß wiederum nicht zufällig auf deutschem Boden zum erstenmal n solcher weitausgreifenden Wirkung erscheint und damit idealer propagierend wirkt als alle „deutschen" Feste, die ihre Kreise immer enger und darum vergeblicher ziehen.

Das aktiv musikalische Frankfurt repräsentiert sich heute in erster Linie in der Oper, die nach dem gewissenhaften und ernsten Dr. Rottenberg sich Clemens Krauß unterstellt hat. Auch bejahende Qualitätsurteile sind dem hier Schreibenden versagt, weil er selbst in der Öffenlichkeit steht, eine aufrichtige Berichterstattung kann aber nicht daran vorübergehen, daß Professor Krauß mit dem genialen, schöpferischen Kapellmeister-Regisseur Dr. Wallerstein und dem so glücklich sehenden Bühnenbildner Siewert hier ein Standardwerk von Reproduktion vollbringt, das als beste Verkörperung des feuilletonistisch totgedroschenen Begriffs Gesamtkunstwerk wohltuend offenbar wird.

Krauß führt auch — nach Mengelberg und Furtwängler — die Museumskonzerte, die durch das ausgezeichnete Opernorchester schönste Klangkörperlichkeit erhalten. Beiden Instituten wird aber von radikaler Seite Konservativität vorgeworfen. — Refero, non censeo!

Die Oper erhält gemeinsam mit dem Konservatorium eine Opernschule, segensreich in engster Verbindung zwischen Lehrsaal und Bühne wie überhaupt Dr. Hochs Konservatorium unter dem Direktor Bernhard Sekles hochschulmäßig ausgebaut doch eine geradezu antiakademische Vitalität entwickelt. Mit dieser Anstalt sind Namen verknüpft die für das in Frankfurt Künstler-Sein werben: Raff, Clara Schumann, Stockhausen, Meschaert, Becker der Cellist und so mancher andere aus seinem Künstlertum fruchtbarste pädagogische Nutzanwendung ziehend, sie verlangen von uns Jungen, die wir heute in dem Hause arbeiten und unterrichten, viel, wenn wir ihr Erbe erhalten sollen. Wir geben uns Mühe: die Orchesterschule stellt jährlich zwei Dutzend Bläser oder Streicher in den Beruf, im Verhältnis der Schülerzahl landen die Absolventen der anderen Klassen ebenso sicher in praktischen Stellungen, ein großer Teil der Schüler stammt aus dem Ausland.

*

Eine Unmenge von kleineren, teils sehr guten Privatmusiklehranstalten ist am Werk.

Das Frankfurter Symphonieorchester, heute unter Wendel, nimmt dem stark beschäftigten Opernorchester einen großen Teil der Konzertlasten ab, seine großen Konzertzyklen sind sehr besucht und in dankenswerter Weise stellt es sich für volksbildnerische Zwecke zur Verfügung und für das Oratorium. Dieses ist derzeit etwas stiefmütterlich behandelt, wenigstens an dem Aufgebot der nahen rheinischen Städte gemessen. Der Rühlsche Gesangverein und der Cäcilienverein, an Ochsschen und Mengelbergschen Traditionen zehrend, erhielten einen kräftigen Konkurrenten in der neugegründeten Singakademie unter Gambke und verschiedenen a cappella-Chören, die leider kurze Aera Hermann Scherchen hatte da anregend gewirkt, da aber die Chorkultur und besonders die Lebendigkeit der Chorprogramme immer eine Personenfrage ist, ging mit Scherchen dem Frankfurter Musikleben auch auf diesem Gebiete viel Schwung verloren. Doppelt betrüblich, daß nun auch Paul Hindemith von Berlin geholt wird. Ist zu hoffen, daß die Verpflanzung der Tätigsten mit diesen beiden einmal halt macht und nicht auch noch das Amar-Hindemithquartett als solches ganz dem Frankfurter Boden entzieht, oder gar den unvergleichlichen Pianisten Alfred Hoehn und Sängerinnen wie die Lauer-Kottler oder Magda Spiegel aus unserem Kreise reißt. Sie repräsentieren uns eine schöne Gegenwart, die berühmten Frankfurter Sammlungen verankern uns wohltuend und geistreich bewußt in der Vergangenheit. Die Bibliothek Paul Hirsch ist das Ziel mancher Wallfahrt Lernender, Quellensuchender oder Bibliophiler, ihr Gründer und Besitzer unzeitgemäß idealer, geistesadliger Mäzen. Museal wirkt dagegen die Sammlung Manskopf, überreich an Sensatiönchen für Biographen; wenn Hirsch die Partitur eines Werkes hat, zeigt Manskopf die Menukarte vom Festessen nach der Premiere, bei Hirsch finden wir die Stärke der Meister, bei Manskopf die menschlichen Schwächen. Typisch diese Teilung für das ganze Frankfurter Bürgertum und seine Einstellung; sehr denkende Elemente reiben sich bei vielen Gelegenheiten an den Kanten eines beträchtlichen Spießertums, das aber doch durch

seine Rassenmischung von Nord und Süd beweglicher geworden ist als anderswo.

Rückgreifend auf das Allgemeine unseres Anfangs hier stellt sich der Gedanke an eine Äußerung der Sorgfalt Frankfurts seinen Menschen gegenüber in den Vordergrund: die mustergültig arbeitende Volksbildung auf allen Gebieten. Besonders musikalisch wird der Mittellose großzügig versorgt, das Volksbildungshaus und seine Dependancen haben Hunderttausende von Zuhörern, denen so in kluger Sozialpolitik alles verfügbare Gute zugänglich gemacht wird. Man geht darin sogar so weit, die Arbeitslosen in Konzert — und Vortragsälen zu sammeln — — wo dein s a n f t e r Flügel weilt — !

Die diesjährige Tagung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik hat also dort guten Boden, der Nachteil der für Musikfeste eigentlich zu großen Stadt wird durch die systematisch vorbereitende Erziehung der Bevölkerung wettgemacht, und die erste reichsdeutsche Stadt, in der unsere Internationale tagt, wird, da sie Frankfurt ist, mit dem Rhein-Main-Donaukanal auch auf der Linie des geistigen Schwergewichts richtig für den Wiederaufbau eines diskreditierten Mitteleuropa präsentieren.

DIE AMERIKANISCHE KOMPONISTENLIGA UND IHRE NEUEN PLÄNE FÜR 1927—28.

Mit der Ankündigung ihrer Pläne für 1927—28 leitet die Komponistenliga ihre fünfte, sehr anspruchsvolle Spielzeit ein und erweitert ihre Tätigkeit hinsichtlich der Förderung zeitgenössischer Musik.

Gegenwärtig veranstaltet sie nicht nur Aufführungen moderner Musik aller Schulen, sondern übt auch eine besondere Funktion aus, indem sie zeitgenössische Bühnenwerke, die sich durch ihre eigenartige Form für das Repertoire der großen Oper nicht eignen, zu tönendem Leben erweckt. Sie gibt die Vierteljahrschrift „Modern Music" heraus, die erste und bisher einzige amerikanische Publikation, die der Kritik der heutigen Tonkunst gewidmet ist. Alljährlich veranstaltet sie ein Konzert, in dem Arbeiten junger, noch nicht genügend bekannter amerikanischer Komponisten aufgeführt werden. Eigene Kommissionen prüfen die Werke, die für die Liga-Konzerte bestimmt sind. Nun erwägt der Verband im Einvernehmen mit seinen Spezialkommissionen ein Projekt bezüglich der Drucklegung neuer Musik.

In der nächsten Saison, Herbst 1927, wird die Liga noch ein anderes Gebiet betreten. Für ihr erstes Konzert wurde ein Programm alter und neuer Musik vorbereitet, das Werke aus dem 15. und 16. Jahrhundert für Chor, Orgel und kleines Orchester, sowie moderne Kompositionen gleicher Kategorie enthalten soll. Ein Großteil dieser neuen Musik wird hauptsächlich von bedeutenden lebenden Tondichtern beigesteuert werden.

Ein anderes Programm, das mindestens *ein* neues Werk eines Amerikaners bringt, wird von dem Pro Arte-Quartett, jener belgischen Vereinigung, die voriges Jahr unter dem Schutze der Liga in New York debutierte, ausgeführt werden. Dann findet wieder ein Konzert von Kompositionen junger Amerikaner statt. Auch die Publikation der „Modern Music" wird fortgesetzt.

Das Programm für die Bühnenmusik ist noch anspruchsvoller als alle früheren, denn die Liga wird an einem ihrer Abende zwei der aktuellsten Werke, wie Strawinskys „L'Histoire d'un Soldat", Malipieros „Sette canzoni" und de Fallas „El Retablo de Maese Pedro" zur Aufführung bringen.

Mit all diesen Projekten will die Gesellschaft ihrer eigentlichen Bestimmung gerecht werden. Die Werke, die in ihren Kammermusik- und Orchesterkonzerten aufgeführt werden, sind oft nicht nur nach Geist und Technik viel zu modern, als daß man sie den üblichen Organisationen zur Wiedergabe anvertrauen könnte, sondern zeigen überdies eine Form, die in das Repertoire solcher Vereinigungen nicht paßt. Das gilt hauptsächlich von Musik für ungebräuchliche Instrumentenensembles, dann solcher für Kammerorchester und Kombinationen von Vokal- und Instrumentalmusik. Ein anderes treffendes Beispiel ist die Bühnenproduk-

tion, wie sie etwa durch die Puppenoper „El Retablo de Maese Pedro" repräsentiert erscheint, ein Werk, das seit fünf Jahren in Europa von sich reden macht und hier im Dezember 1925 durch die Liga zum erstenmal zur Wiedergabe gelangte. „L'Histoire d'un Soldat" und „Sette Canzoni", deren Aufführung für das nächste Jahr in Aussicht genommen ist, sind im Auslande gleichfalls bestens bekannt, wurden aber bei uns, zweifellos nur ihrer ungewöhnlichen Form wegen, noch nicht gegeben.

Während der jüngsten Saison 1926—27 veranstaltete die Liga drei Musikabende und ein Nachmittagskonzert und gab nebenbei vier Hefte „Moderner Musik" heraus. Der erste Musikabend brachte Werke von Berg, Bartók und Honegger in der Interpretation des Pro Arte-Quartetts. Der zweite unter Leitung Serge Koussevitzkys vermittelte New-York Louis Gruenbergs „Creation", Anton von Weberns „Fünf Orchesterstücke", ein neues von der Liga propagiertes Werk Bela Bartóks: „Dorfszenen" für Frauenstimmen und Kammerorchester, sowie eine Komposition von Hans Krása. Die Physiognomie des Nachmittagskonzertes bestimmten Werke von sechs Amerikanern, von denen nicht einer das achtundzwanzigste Lebensjahr erreicht hatte: A. Copland, Theodore Chanler, Evelyn Bergman, Ruth Clawford, Mark Blisstein und Randall Thompson. Die letzte Aufführung der Saison im März 1927, die unter der Leitung Tullic Serafins stand, vermittelte zwei Werke für Kammerorchester und drei Ballette: Tansmanns „Tragedy of the Cello", eine Fassung von drei Klavierstücken Scriabines und die chinesische Legende „Die Rivalen" von H. Eichheim. Der junge Amerikaner Richard Hammond war durch seine Vertonung eines Gedichtes Anny Lowells für eine Singstimme und Kammerorchester vertreten. Zwei Sätze von Mario Labrocas „Sinfonietta" vervollständigten das Programm.

Eine Statistik der Liga-Veranstaltungen vom September 1923 bis zum März 1927 weist vierundsechzig Erstaufführungen auf. Unter den vorgeführten Werken stammten fünfundzwanzig von amerikanischen, zehn von deutschen und österreichischen, elf von französischen, sechs von ungarischen, fünfzehn von russischen, sieben von englischen, fünf von spanischen u. elf von italienischen Komponisten. Je eines hatten die Schweiz und Mexiko beigesteuert. Bezüglich der Form waren fünfundzwanzig dieser Werke für Kammerorchester oder für Ensembles mit Singstimme geschrieben, fünfzehn für Streichquartett, Trio u. s. w. Ferner befanden sich unter den aufgeführten Werken eine Anzahl von Sonaten und Vokalkompositionen, sowie fünf Bühnenarbeiten: drei Ballette, eine Oper und ein Puppenspiel.

Der Exekutivausschuß der Komponisten-Liga besteht aus sieben Musikern und vier Laien. Zu den ersteren gehören die Komponisten Marion Bauer, Louis Gruenberg, Richard Hammon, Frederick Jacobi, Lazare Saminsky, Emerson Whithorn und der Musikdirektor der Philadelphia Civic Opera Company Alexander Smallens, der zuletzt in dieses Kollegium gewählt wurde. Sie stammen aus Californien, aus der westlichen Mitte und aus New York.

Aus dem Englischen von *Dr. Viktor Joss.*

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST IN PRAG.

Die deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst vollendet soeben das achte Jahr ihres Bestandes. Während dieses Zeitraumes hatte sie schwere Kämpfe um ihr Dasein zu bestehen, und nur zu oft hegte man die Befürchtung, daß ihre weitere Existenz in Frage gestellt sei. Und doch hat gerade diese Lehranstalt, wie selten eine andere, die Notwendigkeit ihres Bestehens in zwingender Weise dargetan! Galt es doch zu einer Zeit, da das in Prag seit mehr als hundert Jahren bestehende Konservatorium in staatliche Verwaltung übergegangen ist auch, für die deutschen Hörer, die sich dem Studium der Musik und der darstellenden Kunst widmen, eine Lehrstätte zu gründen, an der sie in ihrer Muttersprache den Studien obliegen dürfen.

Privater Initiative dankte die Anstalt ihre Entstehung und aus Regierungssubvention und Privatmitteln mußte sie in der Folge erhalten werden. Als die materiellen Schwierigkeiten der Akademie eine kritische Wendung anzunehmen drohten, raffte sich die deutsche Öffentlichkeit in anerkennenswerter Weise auf und beschloß, die Anstalt um jeden Preis zu halten und dieses Bollwerk deutscher Kunst nicht fallen zu lassen. Selbsthilfe griff ein: Städte, Gemeinden Vereinigungen und andere opferwillige Gönner stellten größere Geldbeträge zur Verfügung, künstlerische Veranstaltungen widmeten ihren Ertrag zu Gunsten der bedrohten Anstalt, und dank der neu erschlossenen und reichlicher fließenden Quellen ist wenigstens für die nächste Zukunft der Bestand der deutschen Akademie in Prag gesichert. Die Anstalt zählt heute fast 300 Hörer; auch das Ausland stellt sein Kontingent. Sie verfügt über etwa 40 Lehrkräfte, erweitert ihren Wirkungskreis von Jahr zu Jahr immer mehr und hat bereits glänzende Lehrerfolge aufzuweisen.

Ein Rückblick auf die in den letzten Monaten geleistete Tätigkeit läßt über die Daseinsberechtigung der Anstalt keinen Zweifel offen. Im letzten Winter hat vor allem die Kammermusik eine eifrige Pflege in den Räumen der Anstalt gefunden; es wurde bereits in diesen Blättern von den anregenden Kammermusikabenden berichtet, die sowohl hinsichtlich des Programms als auch rücksichtlich der Ausführung der Kammermusikwerke sehr hohen Anforderungen entsprachen.

In den letzten Monaten waren es die Abende, die künftigen Solisten in reichem Maße Gelegenheit boten, ihre musikalischen Fähigkeiten vor einem kritischen Publikum in bemerkenswerter Weise zu erproben. Vor allem sind es die Klavierklassen, die ein begabtes Schülermaterial aufziehen. Wie gründlich wird dieses durchgesiebt, bevor der einzelne für würdig befunden wird, vor die Öffentlichkeit zu treten! Hier ist insbesondere der Abteilung des den Ruf eines angesehenen Klavierpädagogen genießenden Anstaltsdirektors Romeo Finke zu gedenken, aus der bereits eine große Zahl von Pianisten und Pianistinnen hervorgegangen ist. An den letzten zwei Abenden hörte man die Orgeltoccata und Fuge in d-moll von Bach-Busoni, die Polonaise-Phantasie op. 61 und andere Kompositionen von Chopin und Brahms, zum Teil in konzertreifer Aufführung. Neben Direktor Finke wirkt der als Klaviervirtuose auch außerhalb der Grenzen seiner Heimat vorteilhaft bekannte Franz Langer; einer seiner Schüler zeigte in einer Suite von Béla Bartók, wie auch der modernen Klavierliteratur sorgfältige Pflege zuteil wird. Sehr stark sind die Gesangsabteilungen besetzt; an einer von ihnen wirkt Prof. Wallerstein als Lehrer für das dramatische Gesangsfach und darf auf sehr schöne Lehrerfolge zurückblicken. Eine Reihe von Absolventen aus seiner Schule steht bereits im Verbande größerer Bühnen, auch des Prager deutschen Theaters. Frau Prof. Brömse-Schünemann leitet die Abteilung für Konzertgesang. Beide Gesangsklassen waren an den erwähnten Schülerabenden vertreten, und der Beifall, den die frischen, wohlausgebildeten Stimmen der jungen Gesangsnovizen fanden, war durchwegs berechtigt. Die Tatsache, daß auch eine blinde Gesangsschülerin durch ihren warmen und schlichten Gesangsvortrag Eindruck erzielte, sollte die Anregung bieten, künftighin in der Erziehung der Blinden auch auf die Heranbildung von Sängern mehr als bisher Bedacht zu nehmen. Die Geigenschule steht unter der Leitung Prof. Schweydas, eines anerkannten Pädagogen, die Ausbildung der Cellisten ist Maurits Frank anvertraut, der, selbst ein ausgezeichneter Cellovirtuose und Kammermusiker,

die beste Gswähr für eine gründliche Heranbildung seiner Schüler bietet. Auch die Harfenklasse (Lehrerin Marie Tietz) und die Abteilung für Klarinette (Willibald Jirtschak) haben zu den Schülerabenden Mitwirkende entsendet. Damit sei nur annähernd angedeutet, welch sorgfältiger Pflege sich die praktischen Fächer an dieser Anstalt erfreuen. Auch für die Ausbildung in der darstellenden Kunst ist durch die Lehrkräfte Margarete Heller-Olah und Karl Birk vorgesorgt, ein Schüler des letzteren rezitierte an einem der Abende Dichtungen von Börris Münchhausen. — Der Anstalt ist je eine Meisterklasse für Klavier und Geige angegliedert; beide sollen dazu dienen, Absolventen, die höhere Ziele verfolgen, die höheren künstlerischen Weihen zu erteilen. Die Violin-Meisterklasse stand bis zum vorigen Jahre unter der Leitung Henri Marteaus und wird gegenwärtig von Prof. Schweyda geleitet; in der Klavier-Meisterklasse führt Conrad Ansorge — der gefeierte Pianist — seit mehreren Jahren den Zepter. Da bekanntlich kein Meister vom Himmel fällt, und am allerwenigsten in unserer heutigen prosaischen Zeit, unterliegen die Besuchsziffern wie auch die Qualitäten der angehenden Meister einem steten Wechsel. Ohne daß man ein jähes Herabgleiten von dem Gipfel, auf dem sich die Meisterklasse einstens befunden hat, zu verzeichnen hätte, läßt sich doch nicht verkennen, daß dieser Institution wesentliche Reformen nottun, soll sie ihren Zweck zur Gänze erfüllen. Vor allem aber bedarf es einer ausreichenden Zahl von talentierten Pianisten, die um den Meistertitel anzustreben, auch die nötige Begabung und den heiligen Eifer aufzubringen hätten. Ein Klavierabend dieser Meisterschule ließ an vier ehemaligen Schülern der Akademie, deren künstlerischer Entwicklung zu folgen man schon früher Gelegenheit hatte, erkennen, daß man den Idealen einer Meisterschule noch näher zu kommen haben wird. Die glänzende Dirigentenschule Alexander Zemlinskys ist hinreichend bekannt, es ist bedauerlich, daß sie mit Ablauf dieses Sommers ihres Führers beraubt wird.

Eine Sonderstellung nimmt die Kompositionsklasse Prof. Fidelio F. Finkes ein, deren Leiter schöpferisch tätig und als Komponist jeder Reaktion das Haupt abzuschlagen stets gerüstet ist. Demgemäß lebt auch in seiner Schule ein freier Sinn, und frei waltet auch die Phantasie seiner Schüler, uneingeengt von Fesseln der Form und Tradition. — Ein eigener Abend brachte Proben aus dem brodelnden kompositorischen Anstalts-Kessel eine Passacaglia und Fuge für Klavier, eine Violinsonate, mehrere Praeludien und zum Schlusse ein Klavierquintett.

Alles in allem geben die in den letzten zwei Monaten stattgefundenen Abende einen Begriff von der außerordentlich reichen, ernsten und vielseitigen Arbeit, die hier geleistet wird. Möge der Akademie nunmehr jene Förderung zuteil werden, die sie verdient, auf daß ihr die Möglichkeit gewahrt bleibe, auch weiterhin so ersprießlich wie bisher zu wirken und sich, aller Sorgen ledig, zu entfalten. *V. P.*

PRAGER TAGEBUCH

VON ERICH STEINHARD

KŘENEKS „JONNY SPIELT AUF"

Wozu Reflexionen über den „Untergang des Abendlandes"? Im Schlußchor, wo alle Personen, die Lebenden und der Tote, der Gauner und seine Opfer revuemäßig vor den Vorhang treten, steht ja die Moral: Das Ganze, meine Herrschaften, war ja doch nur ein Spiel. Und dieser Spaß, spannende Kreuzung

von Film, Posse und Operette (warum nicht?) stellt Jonny, den schwarzen Jazzbandgeiger, der eine Meistergeige stiehlt, als primo uomo neben den gletscherseligen unglücklich verliebten Komponisten Max und den melancholischen Violinvirtuosen Daniello, die alle drei um die schöne Sängerin Anita einen Wirbeltanz der Liebe aufführen. Filmartig rollt in 12 Bildern ein Detektivroman ab, in dem Auto, D-Zug, Polizei, Radio und Bahnhofsignale den Zuhörer sensationell reizen, und in dem die rohe sinnliche Kraft eines Negers über die überkultivierten Europäer triumphiert — durch Abenteuer und Lumperei wird die Welt erobert. Eine Oper, in der für Hotel und Interieur echte und unechte Jazzmusik mit Impuls und Elan hinskizziert ist, während transzendental die Chöre des Gletschers erklingen, deren Romantik wieder der Talmiromantik eines feierlichen Original-Niggersongs gegenübersteht — und nach Bedarf — asentimental karrossierte Kunstmusik. Feinnervig-grotesk ist die Erwartung der im Eisenbahnzug starr in Verzweiflung Harrenden. Primitiv die musikalische Kopie moderner Maschinen: der heranpfauchenden Lokomotive und des knatternden Automobils. Glänzend die musikalische Parodie der Polizeiszene. Invention bürgerlichsten Herkommens klebt an der weitgeschwungenen Arie aus dem Lautsprecher.

Für Křenek spricht eines: Unbewußt ist ihm dieser geniale Kitsch nicht aus der Feder geflossen. „Das Problem der Oper" liegt — übrigens nach seinen eigenen Worten — „darin, *die Selbstverständlichkeiten unserer Zeit* aufzufinden . . . jenen Kreis von *Typen, Tatsachen, Zuständen und Gegebenheiten* aller Art . . . die für das Leben der Gegenwart als . . . *interessant* vorausgesetzt werden müssen." Wenn man Křeneks Filmoper danach beurteilen sollte, so muß man sagen, daß er *sein* Problem der Oper gelöst hat. Alexander *Zemlinsky*, der unübertreffliche Interpret dieses am *Deutschen Theater* von Louis *Laber* brillant inszenierten Stückes, empfieng neben Křenek und dem Maschinenmeister *Kotulan* die Publikumslorbeeren. Frl. *Karst* als Anita war stimmlich imposant und darstellerisch faszinierend, der Jonny *Hagens* die eminente Leistung eines virtuos singenden großen Schauspielers; Frl. *Barco, Fellner, Czubok, Fuchs* in den übrigen Rollen ausgezeichnet. Es war ein Riesenerfolg.

ABEND PRAGER KOMPONISTEN

Ein Kreis junger Prager deutscher Tonsetzer (der der „Internationalen Musikgesellschaft" angegliedert ist) veranstaltet jährlich zwei bis drei Konzerte, die den Stil dieser Gruppe, die nur durch Jugend und Radikalismus zusammengehört, kennzeichnet. Die Namen sind zumeist durch die alljährlichen Musikfeste bekannt geworden. Fidelio *Finke* ist diesmal mit einer Sonate für Violoncello allein hervorgetreten, ein Werk, das dimensional den früheren Arbeiten dieses, große Bewegung in weitem Raum beanspruchenden Komponisten entspricht. Technisch stellt Finke ungeheure Ansprüche, die nur ein so blendender Beherrscher moderner Spielart zu befriedigen im Stande ist wie Maurits *Frank*, den Prag leider wieder an das Amar-Hindemithquartett verliert. Die Sonate bringt neben ausdrucksstarken Partien herben Charakters, die sich wie fast immer bei Finke bis zum Krampf steigern, romantische Ausklänge der Einzelsätze, die mit ihrem seelenvollen Erleben an den Frühstil des Tonsetzers erinnern, doch bleibt als Haupteindruck asentimental-polyrhythmisches Musizieren im Gedächtnis, trotzdem man annehmen müßte, daß die Farbe des Instrumentes die Strenge des Gedanklichen mildern könnte. Hans *Krasa* und Viktor Ullmann zeigten Streichquartette. Krasa arbeitet mit gewohntem Raffinement und überspitztem Klangreiz, immer hart an der Groteske vorbei, im Gefühl so ziemlich der Gegenpol von Finke, feminin in der Erfindung und zart in Ausdruck und Form, die romanischer Gestaltungsweise stark benachbart ist. *Ullmanns* müßte sich endlich ein Verleger annehmen, er ist mit diesem Quartett längst kein Schönbergschüler mehr, sondern ein Künstler, der wohl durch die Grammatik seines Lehrers hindurchgegangen ist, aber souverän und mit außerordentlichem Sinn für die Wirklichkeit musiziert und mit großer Leidenschaft bei lapidarer Klarheit ein Werk hinstellt, dessen Plastik sich jedem Zuhörer mitteilt und dessen Durchführungen eben durch die Anschaulichkeit der Ideen und die Prägnanz des Aufbaus jeden Musiker intensiv zu fesseln vermögen. Der tschechische Komponist K. B. *Jirák*, der als Gast mit seinem bekannten Streichtrio (Divertimento) sehr gefiel, ist ein gesunder Musikant im besten Sinne des Wortes. Seine Musik

wächst organisch und klingt und spannt durch Kontrastreichtum. Das *Novak-Frank*quartett, heute eine der begabtesten Vereinigungen für die Wiedergabe zeitgenössischer Musik, spielte virtuos und hatte einen Beifall, der bei der sonstigen Begriffstützigkeit des Pragers für die Moderne geradezu verblüffte.

PUCCINIS „TURANDOT"

Da Berichte hier bereits gedruckt erschienen, nur beiläufig:

Eine Ausstattungsoper par excellence mit einer dekorativen Musik aus sämtlichen Werken des Meisters, ein Alterswerk in diesem Sinn. Schillers Turandot-Bearbeitung wurde von Simoni zu einem effektvollen Libretto umgedichtet. Es sind ja nicht die schlechtesten Eigenwerke, bei denen Puccini Anleihen macht, kleine Rückblicke zu seinen musikalischen Vorfahren lassen auch die Choraufzüge jedem vertraut erscheinen. Trotzdem — die Qualität, das Technische ist wieder mit jener Meisterschaft gelöst, die eine Rivalität anderer Italiener von heute ausgeschlossen erscheinen läßt; in der Kantilene und im Farbenrausch des Orchesters ist Puccini einzig. Das *tschechische Nationaltheater* hat „Turandot" mit allem Reichtum, den diese Bühne ihr Eigen nennt, mit glanzvollster Pracht ausgestattet. Frau Zdenka *Zika* a. G. bewältigte mühelos die unerhört hohen Lagen ihrer Partie und hat auch dramatisch in vorteilhafter Weise auf sich aufmerksam gemacht. *Kuhlas* Organ (er sang den Kalifen) strahlte, die übrigen Rollen, insbesondere Liu und das Ministerterzett waren gut besetzt. *Brzobohatý* hat die Oper passioniert geleitet, *Pollert* war ein geschmackvoller Spielleiter, die pompösen Bühnenbilder hatten den Maler *Gottlieb* zum Schöpfer.

„VEREIN FÜR MODERNE MUSIK".

Der tschechische *„Verein für moderne Musik"* (Sammelplatz der zahlreichen jungen tschechischen Komponisten und Sektion der Internat. Musikgesellschaft) ist durchaus kosmopolitisch gerichtet. Wir haben im Verlauf des Jahres über einige Veranstaltungen berichtet und möchten nur noch nachtragen, daß gelegentlich eines Vierteltonmusikkonzertes, in dem Erwin *Schulhoff* den Flügel meisterte, neben sehr bemerkenswerten Stücken von Karl *Hába* und M. *Ponc*, Alois *Hábas* Phantasie für Geige und Klavier kompositorisch den klarsten Eindruck hinterließ. Sein Bruder Karl Hába spielte mit feiner Differenzierung die Geige. Von Halbtonmusik erregten Erwin Schulhoffs Jazz-Etuden das größte Aufsehen. Jar. *Tomášeks* Klaviersonate für die linke Hand, ein enorm schwieriges Stück, wurde von Otokar *Hollmann* in Technik und Ausdruck vorbildlich wiedergegeben.

FRANZ LANGER

ein Ausdrucksspieler der jungen Generation, einer der wenigen, die mit echter Leidenschaft, aber ungemimter Expression als Stürmer und Dränger an die Gestaltung der Klavierkompositionen herangehen. Ein Spieler, der trotz stupender Technik, allem Reinvirtuosen fremd, am Architektonischen der Werke interessiert ist, der aufbaut und durch Betonnung von Extremen, durch kraftvolle Ballungen zu einer Plastik seltener Art gelangt. Der Abwechslungsreichtum der Schumannphantasie kam durch Langers Interpretation beinahe visuell zur Geltung, in den modernen Stücken konnte man bei Reger, de Falla, Poulenc und Ravel Langers Begabung für das impressionible Spiel bewundern.

FRIEDERIKE SCHWARZ

der Name eines kaum erwachsenen Prager Mädchens, aber einer Klavierspielerin, die durch Persönlichkeit, Klarheit des Geistes, bravouröse Technik und freie Impulsivität des Spiels schon heute in Prag beträchtliches Ansehen genießt. Da sie das Wunderkind-Stadium bereits passiert hat, besteht die berechtigte Hoffnung, daß diese ehemalige Romeo Finke-Schülerin mit ihren delikaten geistvollen Wiedergaben sich auf dieser Höhe behauptet und auch im Ausland die gebührende Beachtung finden wird.

W. PETRŽELKA

ein junger mährischer Komponist, hat im Rahmen einer Aufführung des Sängervereines „Smetana" (Dirigent Spilka) durch harmonisch interessant gesetzte Chöre mit einfachen Mitteln der modernen Chordramatik Wirkungen hoffmannesker Art hervorgebracht — „De Profundis" und „Notturno" sind die Titel dieser Kompositionen.

singt während des „Sommers der Musik" Der Prager „*Deutsche Singverein*", der „*Hlahol*", die „*Tschechischen Lehrer*", die „*Typographia*". Es spielt das „*Böhm. Streichquartett*", das *Prager Trio* und die „*Deutsche Akademie für Musik*" aus Prag. Außerdem wird eine Volksmusikkapelle auftreten.

ALEXANDER ZEMLINSKY

verläßt mit dieser Spielzeit nach fünfzehnjährigem Wirken das Prager Deutsche Theater. Eine Würdigung diser Epoche erfolgt im nächsten Heft.

PREISAUSSCHREIBEN.

Die Böhmische Sparkassa hat am 25. April 1927 anläßlich des 100jährigen Bestandes des Institutes einen Betrag von einer Million Kč gestiftet, aus dessen Ertrag jährlich die Jubiläumspreise der Böhmischen Sparkassa auf wissenschaftlichem oder künstlerischem Gebiet, und zwar *abwechselnd für Angehörige der deutschen und der tschechischen Nationalität*, gewidmet werden. Zur Durchführung dieses Beschlusses schreibt die Hauptversammlung der Böhm. Sparkassa zwei Preise im Gesamtbetrag von 100.000 Kč aus, und zwar den ersten Preis im Betrag von *50.000 Kč* für ein neues, noch nicht aufgeführtes und erschienenes *Musikwerk* größeren Umfanges (Symphonie, Kantate, Oratorium, großes symphonisches Lied und ähnl.).

VARIA

H. W. STEINBERG, Nachfolger *Zemliskys* als Opernchef im Prager Deutschen Theater hat u. a. folgende Novitäten in Aussicht genommen: *Janáček:* „Kaťa Kabanowa"; Manuel *de Falla:* „La vita breve"; Anatol *Provaznik:* „Akaga" (eine Affenkomoedie); *Malipiero:* „Phylomele und ihr Narr"; *Schuster:* „Dieb des Glücks"; *Busoni:* „Arlecchino"; *Borodin:* „Fürst Igor"; *Schreker:* „Die Gezeichneten"; ferner: *Mozart:* „La finta semplice"; *Pergolese:* „Der getreue Musikmeister"; *Mozart:* „La finta giardiniera". *Zyklen:* Mozart, Verdi (10 Abende), Johann Strauß. Schließlich *Strawinsky-Abend* mit: „Histoire d'un soldat", „Mavra", „Les noces".

FIDELIO FINKE hat die Meisterklasse für Komposition an der Deutschen Akademie für Musik in Prag übernommen.

PROF. WILLY SCHWEYDA übernahm die Meisterklasse für Violine an derselben Anstalt.

JANÁČEKS „CONCERTINO". (Zur Frankfurter Aufführung.)

Janáčeks Concertino stammt aus des Meisters letzter Schaffensperiode (1925), wo er sich vor allem der Kammermusik zu widmen begann. Eine Jugenderinnerung. Gern gedenkt der jetzt 73jährige seiner Jugendtage. In der Bläsersuite lebte er sich in die lustigen, ausgelassenen Knabenjahre hinein; hier ist er ernster. Er denkt an die bitterschweren Anfänge seines Schaffens, wo er, ungestüm und heftig, allein gegen alle, preisgegeben dem Spott und Hohn, lustig drauf los schaffte, vorwärts durch dick und dünn gradaus seinen Weg ging und nur vor sich hinpfiff: Was schert mich die Welt? Damals waren wohl bittere Tage, aber jetzt ist er schon niemandem gram — positiv klingt das Werk aus. Das Concertino war jedoch für Janáček vor allem ein Formproblem. Hier galt es, erstens die alten Formen des Konzertes mit den neuen Formprinzipien zu verschmelzen, d. h. ein modernes Konzert zu schaffen, und zweitens er mußte Janáčeks Klavierkonzert schaffen, d. h. auch hier konnte er nicht seine kompositorisch-stilistischen Prinzipien außerachtlassen, seinen höchst eigenartigen Klavierstil aufgeben.

Das moderne Konzert kann formell dem alten Konzert in manchem ähneln, es kann auch seine Kadenzen haben (Janáček hat in jedem Satz eine), aber es kann keinen großen Orchesterapparat brauchen, sonst erstickt in ihm die einfache Klavierstimme und der Wettstreit, das „concertare" zwischen Solo und Tutti ist von allem Anfang an aussichtslos. Es verbindet demnach die Klavierstimme mit einem Kammerorchester und gibt seinen ursprünglich virtuosen Charakter vollends auf. Also kein virtuoses Konzert, sondern ein Kammerkonzert. Und keine großen Formen (es ist ja auch nur Concertino betitelt), sondern dem Zeitgeiste gemäß kurz, einfach, scharf gegliedert, ohne überflüssige Noten. Janáček ist auch hier auf den ersten Blick zu erkennen. Die Motive kurz, plastisch, voll Leidenschaft. Keine kompositorische

„Arbeit", kein Durchführungsteil, nur Wiederholung und Schattierung der Motive, nichts weiter. Der Dramatiker verleugnet sich auch hier nicht. Überall vibriert Leben, alles vollzieht sich rasch, prägnant, das ganze Werk ist trotz des Kammerstils eine große Gradation: Gradation des Klanges (1. Satz mit etwas Hornbegleitung, 2. Satz mit mehr Klarinettenbegleitung, erst von da an setzt das Sextett ein), Gradation des Tempos, Gradation der Form. Von der Klavierstilistik an anderm Ort. Hier betone ich nur den Drang zur Einstimmigkeit, besonders in den Kadenzen, der zur vollen Geltung kam erst in dem heuer entstandenen Capriccio für Klavier einhändig und Bläserensemble. *Dr. Lud. Kundera.*

PREISAUSSCHREIBEN DES VERLAGES FRIEDRICH HOFMEISTER IN LEIPZIG für die Komposition von moderner Hausmusik. 1. Preis 2000 Mark. *Endtermin 30. September 1927.*

BEETHOVEN weilte i. J. 1812 zweimal in Karlsbad und gab hier sein „Armes Konzert für Arme". Dies war der Anlaß, daß die Karlsbader musikalischen Körperschaften den Entschluß faßten, in Karlsbad ein großangelegtes Beethovendenkmal zu errichten. Das Denkmal wird nach dem Modelle des akad. Bildhauers Hugo *Uher* ausgeführt.

DIE TANZGRUPPE DER SCHULE HELLERAU-LAXENBURG ist von einer zweimonatlichen Tournee aus Italien unter Leitung von Valeria *Kratina* und Direktor Ernst *Ferand* zurückgekehrt. Die Hellerauer hatten bekanntlich an den klassischen Aufführungen im griechischen Theater zu *Syrakus* und im römischen Theater zu *Ostia* unter ungeheuerer Begeisterung des Publikums und uneingeschränkter Anerkennung der gesamten italienischen Presse mitgewirkt. Die Tanzgruppe hat dann in eigenen Aufführungen in *Rom* und zwar in der Kleinkunstbühne *Quirinetta*, sowie im *Teatro Quirino* in mehreren Aufführungen Publikum und Presse von Rom erobert. Die Hellerauer verhalfen auch in diesen Aufführungen *zeitgenössischer Musik* zum Sieg. Es wurden getanzt: Die Suite in Blau von *Strawinsky*, 3 rhytnmische Märsche von *Labroca*, ferner *Bartok*, *Kodaly*, *Prokofieff*, der aus dem Manuskript aufgeführte „Zinnsoldat und Hampelmann" von *Petyrek* wurde in jeder Aufführung stürmisch zur Wiederholung verlangt.

FELIX PETYREKS *„Arme Mutter"* wurde vom Stadttheater Bremen erworben.

BUSONIS „DOKTOR FAUST" hat am *Stuttgarter Landestheater* bereits sechs Aufführungen erlebt. Am 13. Mai ist Hamburg mit dem „Doktor Faust" erstmalig hervorgetreten; die Berliner Staatsoper wird am 3. Juni das Werk herausbringen, am 30. Juni wird die Oper in Frankfurt a. M. folgen.

DER PIANIST REMY LESKOWITZ wird bei den Salzburger Festspielen einen Klavierabend „Moderne Musik" veranstalten und dort eine Suite von *Hindemith*, die zweite Sonate von Arthur *Willner*, die Jazz-Etüden von *Schulhoff* und eine Sonate von *Jirák* spielen.

FIDELIO FINKES KINDERSTÜCKE gelangten durch Josef *Langer* zur erfolgreichen Uraufführung in Prag.

ZWEI NEUE WERKE VON ALFREDO CASELLA, *„Concerto romano"* für Orgel und Orchester und *„Scarlattiana"* für Klavier und kleines Orchester kamen in dieser Spielzeit in *New York* zur Uraufführung. Das Concerto romano wurde ferner in *Winterthur* und *Cincinnati* gespielt und von Zürich erworben.

ERWIN SCHULHOFF hat ein „Double-Concerto" für Flöte und Klavier mit Streichorchester und zwei Hörnern vollendet. Das Werk gelangt im nächsten Konzertwinter mit René *Le Roy*, Paris (Flöte) und Erwin *Schulhoff*, Prag (Klavier) in London zur Uraufführung und kurz darauf in Paris zur dortigen Erstaufführung. In Prag fand die Uraufführung der „Sonate Nr. 2" von *Schulhoff* durch Václav *Štěpan* (Tschech. Sektion der „J. G.") statt. — Weiters gelangten seine „Fünf Stücke" für Streichquartett durch das Konservatoriumsquartett in Moskau zur Aufführung. — Das Zika-Quartett spielt während seiner Tournee durch Amerika in dieser Saison (März—Mai) Schulhoffs Streichquartett.

ERWIN SCHULHOFF wurde als „Pianist attiré" der Pariser „Société des Instruments à vent" verpflichtet und wurde mit dieser Bläservereinigung für Tourneen durch Ost-, West- und Nordeuropa für die Saison 1927-28 engagiert. —

RENÉ LE ROY, der bekannte Flötist der Pariser „Société des Instruments à vent", hat mit dem Prager Komponisten und Pianisten Erwin Schul-

hoff ein Ensemble gegründet, welches mit klassischen und zeitgenössischen Suiten und Sonaten für Flöte und Klavier in der Tschechoslowakei, Deutschland, Frankreich, England, Schweiz, Holland und Skandinavien für eine Reihe von Konzerten engagiert wurde.

MITROPOULOS führte in zwei Konzerten Vorspiel und erste Szene von Petyreks neuer Oper „Der Garten des Paradieses" (Hans Reinhart) auf.

DAS MORGENKLANGSPIEL von Philipp *Jarnach* wurde im vergangenen Monat mit außerordentlichem Erfolg von Schulz-Dornburg in Münster und von Straram in Paris aufgeführt. Das Novak-Frank-Quartett spielte Jarnachs Streichquintett mit großem Erfolg in Prag, Köln und Stuttgart.

JAN PAPADOPOULOS, ein Schüler von Felix *Petyrek* in Athen, spielte daselbst Casellas „Partita" zum erstenmal.

IN DEN PRO ARTE-KONZERTEN in Brüssel wurden die „Landwirtschaftlichen Maschinen" von Milhaud erfolgreich aufgeführt.

EGON WELLESZ hat das Singspiel „*Scherz, List und Rache*" von Goethe vertont.

MAURITS FRANK ist wieder in des *Amarquartett* eingetreten.

IGOR STRAWINSKY hat eine Oper „*Oedipus*" vollendet, die vom „Russischen Ballett" in Paris gegeben werden soll.

ARTHUR HONEGGERS Oper „*Antigone*" wurde von der Opera comique angenommen.

DEUTSCHER LITERARISCH-KÜNSTLERISCHER VEREIN IN PRAG

Die Hauptversammlung des Deutschen literarisch-künstlerischen Vereines in Prag (Prager Deutsche Subsektion der Internat. Gesellschaft für Neue Musik), die seit den letzten Jahren den Zweck verfolgt, zeitgenössische Komponisten und Literaten, insbesondere junge deutsche Künstler dieses Staates, zu propagieren, hat im abgelaufenen Jahre drei Abende modernen Prager Komponisten gewidmet und Ur-, respektive Erstaufführungen von Dietzenschmidt, Oskar Braun und Johannes Haase herausgebracht. Die Namen der diesem Kreise angehörenden jungen Prager Komponisten sind zum Teil durch die internat. Musikfeste in Prag, Salzburg, Venedig, Zürich und Donaueschingen bekannt geworden. Die *Neuwahlen* hatten folgendes Ergebnis: Vorsitzender Dr. Erich *Steinhard*, 1. Vorsitzenderstellvertreter: Kapellmeister H. Wilhelm *Steinberg*, 1. Geschäftsleiter: Herbert *Fasser*, 2. Geschäftsleiter: Musikdirektor Hermann *v. Schmeidel*, Sekretär: Archivar Fr. *Sedlaczek*, 1. Kassier: Advokat Dr. Paul *Stein*, 2. Kassier: Presseattaché Johannes *Urzidil*, Revisoren: Architekt Albin *Rudolph* und Redakteur O. *Pick*, Beisitzer: die Komponisten Fidelio *Finke*, Erwin *Schulhoff*, Hans *Krasa*, Viktor *Ullmann* und Erich *Wachtel*, Redakteur Doktor Franz Bacher, Rudolf Thomas, Maler Maxim Kopf, Frau Tilde Ondra, Druckereibesitzer Karl Schluderpacher.

Redaktionsschluss 20. Juni, Ausgabe 1. Juli 1927
Redaktionsschluss für das nächste Heft 30. August.

DER AUFTAKT

SONDERHEFTE 1921–1927

ALEXANDER ZEMLINSKY / ORIENT / DER TANZ / KOMIK UND HUMOR IN DER MUSIK / DAS TRIVIALE / JUNGRUSSISCHE MUSIK / ITALIEN / BEETHOVEN / MAX REGER / MÜNCHEN / MUSIKFESTE / ALTKLASSISCHE KUNST / NEUE MUSIK / JUNGE MUSIK / IGOR STRAWINSKY / DIE MUSIK DER GEGENWART / VENEZIANISCHES MUSIKFEST / DIE KLAVIERMUSIK / (2 HEFTE) MUSIK UND MASCHINE / DER JAZZ / BEETHOVENHEFT / ALTBÖHMEN / ZEITFRAGEN UND ERSCHEINUNGEN.

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VII. JAHRGANG 1927 HEFT 9

HOLLÄNDISCHE MUSIK VON 1900—1925

VON WILLEM PYPER UND PAUL F. SANDERS, AMSTERDAM

I

Holland hatte im Anfang dieses Jahrhunderts eine Periode der Sterilität von genau 300 Jahren hinter sich. Jan Pieterszoon Sweelinck, der 1622 starb, war unser letzter großer Komponist gewesen. Die klassischen (Bach bis Beethoven) und romantischen (Schubert bis Wagner) Epochen haben in Holland keine Beteiligung gefunden. Wir sind von altersher ein Volk von Malern und Baumeistern. Die Literatur hat sich verhältnismäßig spät zu einer Höhe von internationaler Bedeutung emporgeschwungen, und die Musik kam noch später.

Das vergangene XIX. Jahrhundert war auffallend arm an guten Musikern, geschweige denn an Komponisten. Leute wie *Verhulst*, der Freund von Mendelssohn, *Nicolai*, Komponist von Kinderliedern, *Daniel de Lange*, haben kaum noch einige Bedeutung für die Musikgeschichte unseres geographisch kleinen Landes.

Um 1900 aber arbeiten hier drei Meister, deren Einfluß auf das im Aufblühen begriffene Musikleben äußerst stimulierend gewirkt hat. Es waren: *Alphons Diepenbroek* (1862—1921); *Johan Wagenaar* (geb. 1862, zur Zeit Direktor des Konservatoriums zu 's Gravenhage) und *Bernard Zweers* (1854—1924).

Zweers war in erster Linie Pädagog und Klassizist. Er hat sehr viele Schüler gehabt, von denen z. B. *Som Dresden* sich zu einer führenden Rolle emporgearbeitet hat. *Wagenaar* ist ein vollendeter Meister der Technik, ein famoser Kolorist und ein ausgewachsener Individualist. *Diepenbroek* war der erste Komponist von europäischer Bedeutung, dessen gesammelte Werke das erste Monument zeitgemäßer holländischer Tonkunst bilden.

Das Komponieren hat sich hier nachher wesentlich geändert. Wir haben jetzt zahlreiche Komponisten, welche z. T. radikaleren Prinzipien huldigen als Stravinsky oder Milhaud. Schönberg ist für viele unserer Jüngeren schon veraltet, und wir sind jetzt im Stande, eine bodenständige und dennoch völlig europäische Musik zu schaffen: *Voormolen* hat Debussy und Ravel nachempfunden und schreibt dennoch seinen eignen Stil. *Ruyneman* ist oft in die Fußstapfen Schönbergs und Stravinsky's getreten — wir haben sogar Satie-Jünger (horribile dictu!) in Lichtveld u. a.

Aber *daß* wir auf der Höhe unserer Zeit überhaupt stehen können, verdanken wir den drei Vorgängern (Diepenbroek in erster Linie), deren Werke vor etwa 25 Jahren einen Merkstein bedeuteten.

* *
*

Die Musik *Bernard Zweers'* ist nicht an erster Stelle originell. Er lehnte sich an die Klassiker in seinen Formen, an Wagner in seiner Harmonik und Instrumentation an. Es gibt bei Zweers eigentlich zwei Persönlichkeiten: der musikalische Zweers schrieb Symphonieen, Theatermusik; der musikantische produzierte eine stattliche Reihe schon völlig veralteter Lieder und Chöre. Seine außermusikalische Inspiration, die poetische Idee in seinen Werken, gehörte nicht zu den bedeutendsten, und so wurde er oft zu kindlich, zu hausbacken — möchte man fast sagen. Sein bedeutendstes Opus ist zweifellos seine letzte (dritte) Symphonie „Aan Myn Vaderland" (Meinem Vaterlande). Dies war sein großer Wurf, und der ist ihm gelungen. Die dritte Symphonie ist von 1890, und sowohl Konzeption als auch Realisierung war für diese Zeit und dieses Land noch etwas Unerhörtes. Das Werk dauert fast eine Stunde, ist glänzend instrumentiert für das große Wagner-Orchester (mit Tenortuben und sechs Hörnern) und mischt in glücklichster Weise Volkstümliches mit Kunstvollem.

Später ist er nicht mehr über diese Leistung hinausgekommen. Er widmete sich der Pädagogik, verlor die Fühlung mit den neueren Strömungen und wußte sich nicht recht heimisch mehr in den Regionen der Pluritonalität und Polymetrik. Er starb 1924, von vielen geliebt, und er hat in seinem Leben ein Beispiel gegeben, das seine Schüler (und es waren dieser viele) nicht sofort vergessen sollten.

Dr. Johan Wagenaar ist eine viel kompliziertere Erscheinung. Wie Zweers hat auch er eine starke Disposition für das Witzige, Humoristische in seiner Musik. Zweers aber war oft witzig ohneweiters; Wagenaar persifliert vieles und ironisiert fast alles. Er hat zwei parodistische Opern geschrieben: „De Doge van Venetië" (der Doge von Venedig) und „De Cid" (Der Cid). Das ältere Werk, der Doge, das er rund 1890 schrieb, ist wohl sein persönlichstes Werk. Wagenaar ironisiert alle Opernbräuche und Mißbräuche, die italienischen Fransen, als sowohl die Leitmotive-Manie. Aber die ganze Musik ist von einer Frische und Spannkraft, die heute noch nicht veraltet erscheint. Weitere komische Werke sind: „De Schipbreuk" (Der Schiffbruch), Kantate für gem. Chor, 2 Solostimmen, Klavier und Schlagzeug; „Dadelpracht" (unübersetzbarer Eigenname); „Ode aan de Vriendschap" (an die Freundschaft) für gem. Chor mit Klavier, ein ganz lustiges Stück, das zuguterletzt in einen Wiener Walzer ausmündet, wobei die Bässe ostinat das Geleitwort „Vriendschap" wiederholen, wie ein Wiener Prater-Orchesterlein:

„Vriend-schap-schap" D. C. ad infinitum.

Es ist dies ein Witz, dessen Wirkung noch nie versagt hat . . . Auch seriöse Kompositionen hat Wagenaar geschaffen: Ouverturen für Orchester: „Cyrano de Bergerac" (Rostand) und „The Taming of the Shrew" (Shakespeare); eine Sinfonietta, einen Trauermarsch, Chöre, Lieder, symphonische Dichtungen und kleinere Arbeiten. Seine Eigenart liegt hauptsächlich in seinem Kolorit. Es lassen sich gewiß Einflüsse nachweisen: Berlioz, Rich. Strauß und später auch Mahler. Aber ein Werk von Wagenaar hat immer einen eigenen Ton: Prägnanz und weise Beschränkung in der Behandlung des gewählten Stoffes dringen immer vor. Ein Neuerer, wie Diepenbroek war, ist Wagenaar nicht, auch er ist in gewissem Sinne Traditionalist,

jedoch in anderem Sinne als Zweers. Seine Kritik gestattete ihm nicht, die alternde Romantik wieder zu beleben: lieber spottete er ein wenig, wissend, daß man nur verspotten kann, was man selbst geliebt hat.

Alphons Diepenbroek war der am wenigsten musikalische Musiker der drei. Diepenbroek war Philolog und ein bedeutender Schriftsteller über musikalische, philologische und theologische Gegenstände. Er hat etwa 80 Werke geschrieben, zum übergrößten Teil Vokalwerke mit Begleitung. Anfangs erschien seine Melodik, seine Harmonik ziemlich beeinflußt von Rich. Wagner — er hat 1880—1890 viel getan für die Verbreitung von Wagners Musik in Holland; später kamen andere Kontakte dazu.

Diepenbroek war einer der ersten, die Mahlers Bedeutung für die Musik von 1900—1915 recht verstanden.

Er hat sich zu Mahler hingezogen gefühlt, er hat persönlichen Verkehr mit ihm gehabt, aber er hat auch Mahlers Begrenzheit erkannt. Diepenbroek hat, besser als Mahler, das Ende von Dur und Moll vorempfunden, und er hat bis zu seinem Tode Interesse gezeigt für alle Neuerungen, welche in den Werken der Modernen und Modernsten zutag treten. Er hat sich mit Schönberg auseinandergesetzt, und Debussys Pelléas und Mélisande kannte er fast auswendig. Diepenbroeks Geist hat ungemein befruchtend gewirkt auf alle Musiker unseres Landes; mit ihm hat das verständnislose pseudoromantische Liedchenkomponieren ein Ende genommen. Ihm war die poetische Idee vor allem heilig; er komponierte nur die bedeutendsten Texte und Dramen. So z. B. Hymnen für eine Stimme mit Orchester von Hölderlin, Novalis, Nietzsche, Alberdingh Thym, Elektra von Sophokles, die Vögel von Aristophanes u. s. w. Lieder komponierte er auf Worte von Verlaine, Baudelaire, Goethe, Heine, Verhaeren, Van Lorberghe . . .

Diepenbroeks Musik hat immer etwas von der ekstatischen Hymnik der katholischen Kirchenmusik. Es ist wie ein wogendes Meer von Klangfarbe. Ironie, Witzigkeit waren ihm fremd. Oft ist er breit ausgesponnen, langsam steigernd, wie Wagner das liebte. Später wird er prägnanter, exakter — doch immer bleibt er der ruhige Verkünder seiner Wahrheiten. Er war weder Pessimist, noch Optimist oder Stoiker, er bekannte sich zu seinen Wahrheiten mit derselben Inbrunst, welche Bruckner trieb zu dessen gigantischen symphonischen Gebilden. Er arbeitete und schliff an seinen Arbeiten wie die weisen Mönche des Mittelalters es verstanden. Und sein Lebenswerk — bei seinen Lebzeiten Manuskript und unbekannt, wie es nun einmal der Brauch war in dem Holland der trockenen und selbstgenügsamen Vorkriegsjahre, liegt jetzt vor, in einer schönen Ausstattung herausgegeben von dem eigenen dafür errichteten Diepenbroek-Fond; Chöre, Lieder, Partituren und Klavierauszüge, und man kann nun erwarten, daß Europa jetzt erfährt, was für einen großen Meister wir in Diepenbroek verloren haben. Nach seinem Tode wird ihm die Anerkennung noch kommen, worauf er in seinem Leben hatte verzichten müssen.

(Ein zweiter Artikel folgt.)

DIE BEFREIUNG VOM WORT

VON WILLI HILLE, HAMBURG

Hier soll ein Problem angeschnitten werden, das eigentlich schon lange für eine theoretische Durchleuchtung reif war: die wortlose Vokalmusik.

Bislang war es so, daß der Gesang in seinem artistischen und ideellen Ablauf von der programmatischen Physiognomie des jeweiligen Textes bestimmt war, wobei dann die künstlerische Art dieser klanglichen Wortillustration von der schöpferischen Individualität des Autors abhing. Die Materie des Gesanges wurde von dem zugrunde liegenden Wortkomplex inspiriert. Die Romantiker noch ordneten die Gesangslinie der Empfindungskurve des Textes unter, mehr oder weniger auch noch die Neuromantiker und die Hyperimpressionisten bis in unsere Tage. Aber doch manifestierte sich hier und da ein musikalischer Wille, dem Gesangston eine unabhängigere Position neben dem Wortbegriff zu schaffen. Hugo Wolf tat hier den ersten radikalen Schritt, und eigentlich steht er auch heute noch, was die psychologische gegenseitige Durchdringung von Text und Gesang betrifft, auf einsamer Höhe. Die geradezu bildhafte Potenzierung der Klangsubstanz erdrückt förmlich die gedankliche Zeichnung des Wortes bei ihm. Hier wirkt das Wort beinahe als Vasall der klangbildnerischen Anlage und Entwicklung. Der Gesangstext ist von seiner beherrschenden Rolle als Schrittmacher des musikalischen Ablaufs verdrängt. Die Befreiungsversuche des Gesanges von den Einflüssen des begleitenden Wortes sind aber bis heute nicht über eine mehr oder minder wesentliche Lockerung des Gegenseitigkeitsverhältnisses hinaus gediehen. Die vollständige Loslösung des klanggestalterischen Moments von den wortbildnerischen Elementen ist noch Zukunftsproblematik, doch scheint mir die Zeit für einen solchen Schritt in der Luft zu liegen. Die immer größere Verselbständigung des Klanges scheint mir auch den Augenblick für die Restauration des „Gesanges an sich" in aktuelle Nähe gerückt zu haben.

Vorläufer solcher gesanglichen Emanzipation sind die den uns überlieferten primitiven Volkssängen eignenden onomatopoetischen Lautbildungen, der spanischen ‚Alala', der italienischen ‚Olili', der bretonischen ‚Ololeo', der rumänischen ‚Aoleo' usw. Hier sind anstelle der begrifflichen Wortgebilde sinnliche Lautbildungen das akustische Bindemittel zwischen Gefühlsentäusserung und Erscheinungsform. Zarte Gefäße, in denen die Inhalte sich um so ungebundener ausschöpfen können.

Immer bedarf die Menschenstimme für ihre gesangliche Manifestation Lautgefüge, auf die sie sich stützen kann, und die Mannigfaltigkeit ihrer klangarchitektonischen Offenbarungen heischt Vielfältigkeit auch der lautlichen Darstellungsmittel. In der Wahl der zur Verwendung prädestinierten Laute kann eine Freizügigkeit dieser Auslese nur zum Vorteil der darstellerischen Mannigfaltigkeit und Ausdrucksintensität obwalten. Die Wahrheit des Ausdrucks litte und würde unlogisch eingeengt durch die Festlegung des Gesanges auf einunddasselbe akustische Agens. Die Vielgriffeligkeit der Anlehnung des Klanges an die Vokalisation soll auch vom Wortgesang in den Lautgesang übernommen werden. Der entscheidende Unterschied zwischen beiden Gesangsarten beruht ja lediglich in der Machtvollkommenheit des Primats, die vom Wort auf den Gesang über-

geht und die notwendige lautliche Fundamentierung dem Charakter des jeweiligen Tons in ökonomischer Auslese dienstbar macht, das Klangwesen in seinem Ethos sinnlich verankernd und belebend.

In einer solchen Form des Vokalgesanges ist die vordem illustrierende Bedeutung der Kantilene zu einer stimmungtragenden gewandelt. Anstelle der musikalischen „Ausdeutung" tritt eine metaphysische „Emanation". So gegründet scheint mir der Kunstgesang sowohl in seinem Stimmungsbereich als seinem offenbarerischen Aktionsradius ungeahnten Ausbaus fähig. In der Entwicklungskurve der letzten beiden Dezennien, vornehmlich bei Strauss und in einigem Abstand Mahler, ist der Charakter des Gesangsorgans im steigenden Masse instrumental ausgebeutet worden. Und diese Auswertung der Menschenstimme als Gesangsinstrument neben den andern instrumentalen Orchesterstimmen führt in der logischen Weiterführung dieser Linie zwanglos zu einer Boykottierung des unterlegten Worts. Sie ist durchaus nicht nur auf das Konzertpodium beschränkt, sondern könnte sich in Etappen auch der Interessensphäre der Bühne bemächtigen. In der pantomimischen Ausdruckskunst wäre dieser Lautgesang ohne weiteres vorstellbar und ist auch schon in ähnlicher Spezialisierung hier und da geübt. Allerdings ist von der Pantomime zur großen Form des musikalischen Dramas noch ein gewaltiger gesanglicher Schritt. Aber ich könnte mir die unsichtbar hinter einer Arie stehenden bildhaften Gefühlsmomente ohne die Begrifflichkeit des beschreibenden Worts, ganz allein auf lautliche Klangmalerei und Gebärdenspiel gestellt, nicht nur nicht minder, sondern im Gegenteil noch eindeutiger und suggestiver in Sinn und Ausdruck denken.

Für dieserart akustische Befestigung des Tons stände ein reichhaltiges Lautbildungsmaterial zur Verfügung. Die Vokale und ihre lautlichen Ableitungen übersteigen bereits die chromatische Tonskala einer Oktave. Nimmt man nun die Konsonanten hinzu, so steht bereits ein ganzer onomatopoetischer Apparat, selbst wenn man auf einen Vokal einen Konsonanten rechnet, wie es dem Grundgedanken auch entspricht, vor uns. Man könnte sich denken, daß man jeden Ton nach seiner üblichen Buchstabenbezeichnung oder jede Tonhöhe vom äußersten Bass bis zum äußersten Falsett mit einem bestimmten Laut belegte. Aber dann würde man sowohl Ausdruckswahrheit wie Darstellungsintensität eminent beschneiden und sie um vielfältigste Möglichkeiten bringen. Beispielsweise wären dann ja alle wechselnden Gefühlshaltungen, vom Largo bis zum con fuoco, in der jeweiligen Tonlage auf das gleiche Lautstimulans gestützt. Allerdings sind auf der andern Seite, bei einer Heranziehung aller Vokale und Konsonanten wiederum dieselben Lautbildungen verschiedenartigen ideellen Klangabwandlungen ausgeliefert. Aber dieser Umstand, einen und denselben Ton in verschiedenartiger lautlicher Sinnbedeutung und umgekehrt den gleichen Sinn des Lauts verschiedentönig zu fixieren, tritt ja beim überlieferten Vorhältnis Klang-Wort unendlich krasser noch in Erscheinung. Und schließlich wechselt auch der Einzelklang je nach seinem Vorher und Nachher sein Wesen, wie ja auch das Wort seine Bedeutsamkeit je nach den voraufgegangenen und darauffolgenden Begriffen verwandelt. Was beim Wort der Satz, ist beim Klang die Phrase. Und die Natur der Kantilene ist von der Sammlung und Gruppierung der Einzelklänge zur Tonfamilie der Phrase

undenkbar, sowie das Wort, aus dem begrifflichen Zusammenhang geris se sinnlos wird. Die Phonetik des Worts aber, sobald sie aus dem Sprecherischen ins Gesangliche erhoben wird, ist dem Klangphänomen zuwider. Sie negiert nicht nur bis zu gewissen Graden, je nach der zusammentreffenden Art des Worts und des Gesangtons, den Klangcharakter sowohl nach Schönheit als Volumen und reinmusikalischer Ausdrucksintensität, sondern trübt auch die Elastizität und Lebendigkeit des Melos und der melodischen Phrase und raubt der Kantilene von dem Schmelz ihrer blühenden Sinnlichkeit manches. Die letzten idealen Erfüllungen des Kunstgesangs scheitern an der minder oder mehr spröden phonetischen Beschaffenheit des agierenden Worts. Der Begriff der Wortmusik ist als Kompromiß mit den Möglichkeiten zu werten. Und — grundsätzlich betrachtet — jede künstlerische Gattung ist, auf sich allein gestellt, stets am wirkungsträchtigsten. Das gesprochene wirkt viel elementarer im Ausdruck als das gesungene Wort, wie auch der reine Klang viel suggestiver sich gibt als im Bunde mit Wortbegriffen. Die Phonetik des Worts hemmt die Potenz des Klanges, und umgekehrt dito, Hemmungen, die zur Dezimierung der Ausdrucksabsichten führen können und es auch vielerorts, man blättere nur in der Literatur, getan haben. Man überlege einmal: wie erklärt es sich, daß die großen Opernarien, mit italienischem statt deutschem Text gesungen, nicht nur in reinmusikalischer Beziehung viel intensiver und tiefgehender auf den naiven Hörer wirken, obwohl er in den allermeisten Fällen der italienischen Sprache nicht mächtig sein dürfte? Es ist nun für das Endergebnis der Wirkung nicht viel Unterschied, ob man statt der unverstandenen fremdsprachigen Worte onomatopoeische (= tonmalerische) Lautbildungen setzt. Ein primitiver Wilder empfindet den Widersinn der Sinnverdoppelung Wort-Klang in seiner instinktiven Monotonie entweder des Wortphonetischen oder des Klangphonetischen sicherer als wir Hochkultivierten. Ein tiefer menschlicher Impuls birgt sich hinter der Erscheinung im Volksinnern, Lieder ohne Worte zu trällern. Hier manifestiert sich unbewußt das Gefühl der Fähigkeit des Klanges, von sich aus nicht nur einen ethischen Ausdruck zu geben, sondern auch seine gefühlsmäßige Wesenheit (anstelle der begrifflichen Gedanklichkeit des Worts). In der Alliance zwischen Wort und Klang manifestiert sich die Kunst der „Anempfindung", in ihrer Scheidung die Natur des „Erlebens selbst", darin täuscht die Gewöhnung sehr leicht hinweg.

Eine Sopranistin singe zum hohen gis das eine Mal „em . . por" und das andere Mal „ü . . li", und man belausche die Klangqualität, besonders nach der Seite sinnlichen Wärmereizes, der beim Menschengesang über alle Instrumentalstimmen hinaus dominiert.

Solche Lautbildung des Klangidioms gestattet völlige ideelle Freizügigkeit in Monotonie oder Beschwingtheit oder in beiderlei Wechsel; gestaltet die Physiognomie der Phrase nicht nach der textlichen Vorlage mehr, sondern aus der Eigenlebendigkeit des Klangwesens; stützt die agogischen und dynamischen Elemente in aus dem ideellen Geist der Schöpfung geborenen Lauten und verwurzelt Einzelton und Vorwurfsgestaltung ungleich reiner und tiefer als der übliche Wortgesang.

Durch die Loslösung des ‚Vokalgesanges' vom Wortbegriff rückt man zweifellos die Klangwelt des Liedes vom Individuellen ins Typische, ja

vom Menschentümlichen ins Kreatürliche, vom irdischen Sinnhaften in die weltliche Wesenheit, vom Ich ins Sein. Die gleiche Tendenz also, die wir in der instrumentalen Atonalität erleben. So herzinnig der Text des Schubert'schen „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein" die Musik beflügelt, ohne diese Worte würde die beschwingte Melodie weder an beseligender Süsse noch an Sinn einbüßen: wir würden den Sinn dann von unsern Herzen aus in sie hinein legen, und unser Herz würde die sinnberückende Jugendseligkeit eben gefühlsmäßig statt begrifflich fassen, was für den letzten Eindruck ohne Belang ist.

Es liegt auf der Hand, daß eine melodische Linie, die mit primitiven Urlauten wie etwa: ei-li-u-la-ü-lö-i-lei operiert statt mit Worten wie „Was steht dort drunten vor dem Tor?", sich unendlich edler und tiefsinniger — vom reinklanglichen Moment abgesehen — in sich selbst verwirklichen kann. Die sinnliche Patina gerade des Menschengesanges schreit nach einer klangplastischen und tonplastisch mundgerechten Lautassistenz, die auf Idee und Materie des Augenblicks gleichermassen zugeschnitten ist.

Der schöpferischen Witterung des Komponisten sei es getrost überlassen, für die jeweilige Forderung seiner Melodie die angemessenste Lautbildung zu finden, die aus der klanggestalterischen Situation sozusagen organisch heraus wächst. Den Begriffsballast der Wortgefüge getrost über Bord. Die Melodie der Menschenstimme spricht aus ihrem Urbesitz viel reiner und weiser, als alle wortwörtliche Begriffsverbrämung es je zu erreichen vermöchte. Auf den Ansatz eines Konsonanten oder zumindest das Mitschwingen eines Vokals aber kann sie nicht verzichten und soll sie es auch nicht. Aber mehr wäre weniger in jedem Falle.

Geben wir der Melodie auch in der Menschenkehle ihr urangestammtes alleiniges Recht auf sich selbst. Bauen wir ihr Wunderreich auf, indem wir die ihr bislang anhaftenden rhetorischen Schlacken radikal und entschlossen abbauen!!!

MENSCHEN- UND MASCHINENMUSIK

(Zum Musikfest in Baden-Baden.)

VON Dr. ERICH STEINHARD

PERSPEKTIVE

Wer die Freude hatte, Jahr für Jahr nach dem idyllischen Donaueschingen zu pilgern, dem einsamen Schwarzwaldort, wo die ernsten, jungen, heute schon berühmten Musiker Mitteleuropas sich versammeln durften, um ihre neue Musik vor einer kunstverständigen, fortschrittlichen Zuhörerschaft zu zeigen, der begreift die Erregung, die um sich griff, als man von der Verlegung der Feste von dieser für die moderne Produktion so wertvollen Stätte zu reden begann.

Von hier kam die Initiative, das Losungswort für die neuen Richtungen. In einer Zeit öder Schönbergnachahmerei trat der geniale Temperamentsmusiker Paul Hindemith, heute der führende Kopf Deutschlands, und an der Spitze einer wagemutigen, problemerfüllten Generation, auf den Plan.

Die Erneuerung der Musik hat in Donaueschingen ihren Ursprung. Der Kammerstil, der lineare Instrumentalstil, die vokale Madrigalkunst ist dieser Stadt zu danken. Die ersten Uraufführungen von Vierteltonmusik fanden hier statt. Gebrauchsmusik unterhaltenden Charakters wurde bestellt zur Verbesserung und Veredelung der volkstümlichen Musik, zur Annäherung von Kunst und Volk: Militärmusik, Märsche und Serenaden waren das Ergebnis; eine dem blutvollen Musizieren konträre Idee tauchte plötzlich auf, das Problem der Komposition für mechanische Instrumente. Die Künstler wurden beauftragt, für die neuartigen mechanischen Tasteninstrumente Maschinenmusik unmittelbar in die Rolle zu gravieren (auch Mozart hat für die Orgelwalze komponiert); der Einfluß in der neuen Kunstmusik ist bereits zu spüren, als angewandte Kunst ist sie übrigens beim abstrakten „Triadischen Ballet" verwendet worden.

Nun sind die Prunkräume eines ebenfalls im Schwarzwald gelegenen Luxusweltbades an Stelle der Weltabgeschiedenheit Donaueschingens getreten, und die Basis und der musikalische Kreis wurden wieder erweitert: Zur Instrumentalmusik und zum mechanischen Musizieren trat erstmalig die neue Kammeroper mit musikalischen Bühnenstücken im schmalsten Rahmen, weiter tönende und sprechende Filme und als Ereignis von weittragender Bedeutung das Auftreten der Musikantengilden, deren Arbeit für die neue deutsche Musikkultur immer stärker bemerkbar wird, Scharen, deren Jugend- und Volksmusizieren nicht ohne Gefahr der schwierigen Kunstmusik der Gegenwart gegenübergestellt wurde.

DIE MUSIKANTENGILDEN

Man wußte zu wenig von diesen Musikantengilden. In Deutschland umfassen die volkstümlichen Gilden weit über 100.000 Menschen, die idealistisch, außerpolitisch und überreligiös zusammengefaßt sind und die landschaftlich eingeteilt, in Musizier- und Singkreisen vom Individualstil subjektiver Kunstmusik zur Einfachheit einer Gemeinschaftsmusik, zur Wiedererweckung alter Hausmusik, kurz zu einer Musik im Volk zurückkehren. Man ist vom Volkslied des 16. Jahrhunderts ausgegangen und begann dann polyphone Werke, Palestrina, Haßler und Schütz zu singen. Bei solcher Massenüberzeugung in Dingen einer nationalen Volkskunst, unter Lehrern und Studenten, bei solch geistiger Bewegung könnte man einen musiksozialen Umsturz erwarten, der sich gegen die klassische, romantische und moderne Kunstmusik wendet. Die Voreingenommenheit gegen diese Musik ist ja wohl grundsätzlich vorhanden, aber da die ganze Richtung nicht zersetzend, nicht negativistisch, nicht kämpferisch gegen die andersdenkende Umwelt eingestellt ist, sondern im allgemeinen dem neuen Geschlecht nur Liebe zum volkstümlichen Musikleben predigt, zur ideellen Gemeinschaft und zur Wahrhaftigkeit, so ist das Symbol, das dieser neuen musikalischen Volkskultur als Standarte vorangetragen wird: Das Zusammensingen, das „tätige" Musizieren (statt des untätigen Hörens im Konzertsaal) nur zu begrüßen.

Theoretisch sind diese Bestrebungen sicher wertvoll, wenn auch einseitig. Man hat beim sonntägigen „Waldsingen" gelegentlich einer Reichsführerwoche der Musikantengilde — die jährlich einmal tagt — diesen „Dienst am Ewigen" aus der Nähe betrachten können. Zur alten Literatur

trat — und dies ist der Gewinn — für diesen Zweck komponierte Sing- und Spielmusik von Paul Hindemith, Heinrich Kaminski, E. Knorr und Armin Knab.

Ich sehe den Nutzen auch darin, daß Paul Hindemith mit dem Hauptführer der Gilden, Fritz Jöde, befreundet ist, daß er sich spontan an die Seite dieser umfassenden Jugendbewegung stellt und bereits ganze Hefte für die Gemeinden komponiert hat. Hier ist eine Verbindung gegeben, die nach beiden Seiten hin, aber vor allem für die Volksbewegung durch das Näherkennenlernen der Moderne nicht zu unterschätzen ist. Es ist sehr pikant gewesen, diese Scharen, die die Mysterienspiele pflegen, bei den parodistischen kleinen Opern zu sehen, diese gewiß ideal veranlagten Menschen, die nur *ihre* Gebrauchsmusik kennen und der neuen Gebrauchsmusik für mechanische Instrumente fremd gegenüberstehen müssen.

MASCHINEN

Ein Wunder ist es nicht, daß sie zu pfeifen und zischen begannen (und nicht nur sie), als des Amerikaners George Antheil Ballettmusik gespielt wurde. Besagtes Stück ist ursprünglich für 16 elektrische Klaviere, 8 Xylophone, 4 Trommeln, 2 besonders gebaute Elektromotore mit summenden Propellern, eine Sirene, je 2 große Zinn- und Stahlplatten, 2 Oktaven elektrischer Klingeln, die mit Klaviatur versehen sind, bestimmt und wurde in einer kondensierten Bearbeitung vorgeführt.

Die Musik für mechanische Instrumente sollte nicht befremden, sie ist ja doch nur eine Fortsetzung des bewußt starren Stils von Strawinsky, Honegger und Hindemith, ich erinnere an das „Feuerwerk", an die „Piano Rag"-Musik, die Lokomotive „Pacific 231" und den Suitenstil des Letztgenannten. Bei sämtlichen Kompositionen — Mozarts „Komposition für eine Orgelweise" leitete ein — ist aus früheren Beobachtungen zu wiederholen: Technik, Tempo und Dynamik kann in dieser Präzision, Schnelligkeit und Kraft ein Virtuose niemals erreichen, die mechanischen Orgeln und Klaviere sind darin nicht zu übertreffen, sind Steigerung und Ende des Virtuosentums, und nicht zuletzt diesem Umstand ist der Erfolg von Toccata, Capriccio, Studie und Suite der Lopatnikoff, Haas, Toch und Hindemith zu danken, wobei doch als blendende Begabung Toch und vor allem wieder Hindemith auffallen.

FILME

Verblüffend war die Losung eines anderen Maschinenproblems, des musizierenden und sprechenden Films. Ein im Sinne Kandinskys abstrakter Film „Opus III" von Walter Ruttmann, der Quadrate, Rechtecke, Trapeze, Kreise kommen und verschwinden, verengen und sich erweitern läßt — also ein spannender Film — wird von einem aus lebenden Musikern bestehenden Kammerorchester begleitet, nachher aber zum Vergleich von mechanischer Musik mittels des Tri-Ergon-Verfahrens gespielt. Ob die Komposition von Hans Eisler, die durch das Musikchronometer Karl Robert Blums synchronistisch abläuft, gedanklich zu dem Film paßt, läßt sich mit Sicherheit wirklich nicht feststellen. Der amüsante „Kater Felix"-Film, von einer für mechanische Orgel genial improvisierten Musik Hindemiths illustriert, wäre fast zur Wiederholung gelangt. Wann wird es dazu kommen daß alle Filme nur mit Originalmusik gekurbelt werden?

Staunen erregten die von Guido Bagier vorgeführten sprechenden Filme, in denen Franz Schreker, Alfred Kerr und Arnold Schönberg dem Publikum Vortrag halten, man hört und — kaum glaublich — sieht sie reden. Der Zusammenklang von Optik und Akustik, von Wort, Musik und Bewegung grenzt an Zauberei — für die Kulturgeschichte eine der sensationellsten Erfindungen.

DIE MINUTENOPERN

Operngeschichtlich werden Weills „Song-Spiel", das kleine Operchen von Toch, Milhauds „Opera-minute", und Hindemiths „Sketch" am Ende eine Rolle spielen! Diese Filigranwerkchen sind tendenziös gegen den Riesenapparat des Musikdramas geschrieben und werden einmal eine ähnliche Stellung in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts einnehmen wie die ersten Buffo-Opern und Singspiele in der Rokokozeit, mit ihren albernen Texten. Wer zweifelt da?

Das „Song-Spiel" „*Mahagonny*" von Kurt *Weill* hat seinen Durchfall dem Textbuch des radikalen Kommunisten Bert Brecht mit zu verdanken, ein dadaistisches Operetten-Oratorium — auf dem konstruktiven Theater — das vielleicht als Geschmacksangelegenheit im Kabarett zu diskutieren wäre. „Mahagonny" ist ein erfundener Name für etwas Exotisch-Unsinniges, wie man zum Schluß offiziell erfährt (man wußte es vorher gar nicht). Der Text ist halb deutsch und halb englisch. Nach dem Programmbuch „bewegt sich Weill in der Richtung jener Künstler aller Kunstgebiete, die die Liquidation der gesellschaftlichen Künste voraussagen. Das kleine epische Stück „Mahagonny" zieht lediglich die Konsequenz aus dem unaufhaltsamen Verfall der bestehenden Gesellschaftsschichten. Es wendet sich bereits an ein Publikum, das im Theater naiv seinen Spaß verlangt." Die Personen heißen Jessie, Bessie, Charlie, Billy, Bobby, Jimmy, vier Männer und zwei Kaschemmengirls gröhlen in einem quadratischen Boxerring die proletarischen Lieder von „Mahagonny", denen — ja unleugbar — eine gewisse Intensität anhaftet. Es ist nicht zu bestreiten, daß Weill hier sozusagen geistreich ist, eine starke Begabung für das Theater hat, Sinn für den amerikanischen Revuestil und Talent zur Parodie, die angeblich nicht beabsichtigt ist; brillant ist das Orchester gesetzt, das nur aus 2 Violinen, 2 Klarinetten, 2 Trompeten, Saxophon, Posaune, Klavier und Schlagzeug besteht. Von den Darstellern entsprach Lotte Lenja dem seltsamen Stil am originellsten. Die auf die Leinwand projizierten Bilder von Caspar Neher paßten zum Milieu des „Song-Spiels", das mit einem Revolverschuß und mit Zischen und Schreien des Publikums endete. Auf der Bühne schloß sich dem Tumult eine Trillerpfeife gellend an.

Possierlich *Tochs* Operchen „*Die Prinzessin auf der Erbse*" (Verlag Schotts Söhne). Andersen, zu einem modernen Musikmärchen umfrisiert, von Benno Elkan. Das Hauptausstattungsstück des Theaterchens ist ein Bett: Ein Riesenbett mit hundert weißen Seidenpolstern zum Schneegipfel getürmt; und dort, hoch oben, läßt die, ach so empfindsame, nur mit einem hauchfeinen Gaze-Nachthemdchen bekleidete, erschrecklich strampelnde Prinzessin ihre höchsten Töne los. Unten in der Ebene: die hanebüchene Amme, die das Problem des „Vorne" analysiert und ein Loblied auf das „Hinten" anstimmt, daneben der König als Arteriosklerotiker, der

fette Minister, der spindeldürre Kanzler, die dumme Paradekönigin und der schnodderige Prinz. Man hätte Toch Sinn für burlesken Humor kaum zugetraut. Die Ouverture, mit dem Strawinskyschen Leierkastengetön, die überspitzten Instrumentalwitze über karikaturhaften Melodiefloskeln und humorigen Rhythmen hatten das Publikum elektrisiert. Zu betonen ist wohl, daß der Geist das Musikantentum im Zaume hält — bei einer Opernparodie kein Schade, und daß die amüsante Musik nicht nur in der Erfindung, sondern vor allem im Artistischen: in Klang und Illustration, im Temperament ihre Werte hat. Irene Eden als kapriziöse Prinzeß und die übrigen puppenhaften Figuren, stimmlich und darstellerisch erstrangig, hatten starken Erfolg. Bühnenbilder Heinz Porep, Regie Walter Brügmann, musikalische Leitung Ernst Mehlich. Alles famos.

Darius *Milhauds* Opéra-minute „*Die Entführung der Europa*" will, wie die übrigen Stücke Unterhaltungsmusik darstellen. Während den anderen schon das Libretto entgegenkommt, hat es M., der seine Acht-Minutenoper nach einer vorangeschickten soignierten noblen Konzertsuite selbst dirigierte, mit einem klassischen, modern stilisierten Rahmen nicht so leicht. Vier Figuren und zwei Chöre, es sind drei Frauen- und drei Männerstimmen. Eine zarte, durchaus uncharakteristisch verlaufende, kaum dekorative Musik verbrämt eine Episode (von H. Hoppenot), die nicht nacherzählenswert ist. Der Klavierauszug (Universal-Edition) hat 24 Seiten. Johanna Klemperer als Europa, der Chor der Holleschen Madrigalvereinigung und der Komponist konnten für Beifall danken.

Am ursprünglichsten war das übermütige, winzige Kammeroperchen von Paul *Hindemith*: „*Hin und Zurück*" (Verlag Schotts Söhne). Eine Moritat, die kaum begonnen, auch schon zu Ende ist. Am Eingang des fürchterlichen Schauerdramas niest die taube Tante „*Haptschü*". Darauf erschießt in einem Eifersuchtsanfall der Gatte Robert die Gattin Helene — dunkle Bühne, — es erscheint ein Weiser, der prophezeit: „Laßt uns das Schicksal rückwärts drehen . . . und alles wird gut wie es vorher war." Nun läuft die Posse schnurstracks symmetrisch zurück (die Musik ist ebenfalls parallel zum Text teils genau, teils in Varianten rücklaufend niedergeschrieben). Die Tante niest diesmal „*Ptschü-ha*" und das Stück ist zu Ende. Eine Persiflage des Musikdramas. Ein Sketch, zur Unterhaltung, musikalisch — fast möchte man sagen — ein neuer Buffostil, der im überschäumenden Tempo, mit einem Temperament ohne gleichen, niemanden die Konstruktion merken läßt. Im Orchester sitzt ein Flötist, ein Klarinettenbläser, ein Saxophonist, ein Trompeter, ein Posaunist und ein Klavierspieler. Man lachte Tränen und überschüttete den Komponisten und die Darsteller mit Beifall und Blumen. Auch die Kostümkarikaturen Poreps waren sehenswert.

Man muß den Organisatoren, den Männern, die auf allen musikalischen Gebieten wieder die Jdeen zum Neuen gaben, danken: Heinrich *Burkard* vor allem, Paul *Hindemith* und Joseph *Haas*. Anregung und Initiative sind das Wichtigste. Das Niveau wird kommen.

Die Kammermusikwerke standen bei solch grandiosem Programm ein wenig abseits. Alban *Bergs*, vom Wiener Streichquartett genial erfaßte „*Lyrische Suite*" ist entschieden die höchstwertige Schöpfung nicht nur im Rahmen der Kammeraufführungen, vielleicht selbst unter

allen seinen Kammermusikwerken. So erlebnishaft, mit solcher Differenzierung des Klanges und so reichen musikalisch hochaparten Einfällen war noch keine seiner Arbeiten gesegnet. Das Streichquartett von B. *Martinu* ist ein spielerisch wie gedanklich sehr beachtenswertes Stück, das dem Komponisten und dem Amarquartett schmeichelhaften Erfolg brachte. Max *Buttings* Duo für Violine und Klavier, von Amar und Reutten intensiv gespielt, ist in seinem linearen Gepräge echte Zeitkunst, während H. *Reutters* Cellosonate bei aller Gefühlsfeinheit, Unnahbarkeit, der Reproduktion Maurits Franks stark verpflichtet ist. Ein Streichquartett des Dalmatiners K. *Odak* und eine neue Klaviersonate von B. *Bartók*, von ihm selbst rassig interpretiert, verhielten sich auf dem Boden der Folklore, wobei Bartók als Tonsetzer von bedeutendem Niveau, wie immer über viele andere hervorragte. Über Hans *Eislers* „Tagebuch", eine Kantate für Frauenterzett, Tenor, Geige und Klavier möchte ich am liebsten hinweggehen. So viel degenerierten Snobismus auf kleinem Raum (bei glänzender Wiedergabe durch die Damen der Hollevereinigung) bekommt man wohl selten vorgesetzt. Als Textprobe folgenden Vers:

„Die ganze Welt ist eine Douche,
Vor der ich hundserbärmlich kusche.
Wie soll ich mich dabei trocken bewahren,
Es trieft das Naß aus meinen Haaren.
Was soll ich tun, damit ich nicht zerplatze?
Es trieft das Naß von meiner Glatze".

Die Welt schwieg nicht und bereitete der technisch mit viel Mühe und Können gearbeiteten Entgleisung einen gehörigen Abschied.

SEBASTIAN BACHS „KUNST DER FUGE"

Leipziger Uraufführung nach 177 Jahren.

Dieses kleine Leipziger Bachfest steht außerhalb der großen und kleinen Tagungen der Neuen Deutschen Bachgesellschaft.

Wenn man das Wort auf eine so bedeutsame Sache anwenden darf: Die Sensation dieser beiden Bachtage war die *Uraufführung* der neuen Graeserschen Bearbeitung des letzten Werkes des größten Thomaskantors, der *„Kunst der Fuge"*, die bisher allgemein für ein Klavierwerk gehalten wurde. (Die erste Aufführung in der etwas anfechtbaren Fassung des Erstdruckes fand eigentlich vor fünf Jahren mit geringeren Mitteln in Eisenach statt, ohne daß davon viel in die Öffentlichkeit gedrungen wäre.) Was der Uraufführung an weiteren großen Schöpfungen voranging, gehörte fast durchgängig zum bekanntesten Teil von Bachs Gesamtwerke.

Ein in Berlin ansässiger blutjunger Schweizer namens *Wolfgang Graeser* mußte erst kommen, um die früher bestenfalls als bedeutendes Schulwerk hingestellte letzte Arbeit Bachs als eine Schöpfung nachzuweisen, die dem Tiefsten aus dessen Feder mindestens ebenbürtig ist. Aus Vorträgen, die er in Basel, Berlin und Essen gehalten, sowie aus seiner großen Abhandlung im letzten Bachjahrbuche sind seine Forschungen über das Werk bereits bekanntgeworden. Wir können uns deshalb hier auf ein paar kurze Hinweise beschränken. Ihm ist die Er-

kenntnis der Form und des Geistes des Wunderwerkes, einer Riesenfuge von fast 2000 Takten über ein einziges Thema, zu einer im einzelnen wie im ganzen großartig gestalteten Einheit von 19 Kontrapunkten herangewachsen, zum ersten Male geglückt, und er hat in die zweite Hälfte, die im Erstdruck — noch aus Bachs Todesjahre — viele Fehler und vor allem eine falsche Reihenfolge enthält, einigermaßen Ordnung gebracht. Danach stellt sich auch heraus, daß die letzte Quadrupelfuge etwa nur bis zur Hälfte gediehen war, als der Tonmeister die Feder niederlegen mußte. Es ist ein Stück großartigster Dämonie und wäre das umfangreichste und tiefste Fugenwerk geworden, das je geschrieben wurde. Die Fuge bricht in der Mitte ab, und am Schlusse steht jetzt die vierstimmige Bearbeitung des Chorals „Vor deinen Thron tret ich hiermit", die letzten Noten, die Bach seinem Schwager Altnikol in die Feder diktieren konnte. Mit Recht wurde diese beseligende Weise, obgleich sie eigentlich bestimmt nicht zu dem ganzen Werke gehört, am Schlusse gespielt.

Die ganze Kunst der „Fuge" ist gewiß nicht mit dem Blicke auf konzertmäßige Wiedergabe gedacht, sondern jedenfalls, wenn auch kein bloßes „Schulwerk", so doch eine bei aller unerreichten Satztechnik tief erlebte Schöpfung, die sich selbst genug ist. Begreiflich aber der Wunsch, sie auch einmal sinnlich zu hören, und so ist eine Bearbeitung, wie sie Graeser für die Leipziger Aufführung selbst geboten hat, durchaus gut zu heißen. Je nach der Stimmung der einzelnen „Contrapuncte" hat er dafür die Besetzung — Streichquartett, Streichorchester mit oder ohne Bläser, Bläsereinzelbesetzung, Cembalo — gewählt. Der Wiedergabe, die wie alle Darbietungen dieser Bachtage in der Thomaskirche stattfand, merkte man es an, daß sich die Mitwirkenden — das Gewandhausorchester und seine Solisten mit Dr. Straube, Günther Ramin und Fritz Weitzmann an zwei Neupert-Cembali — der Bedeutung der beiden Stunden inne waren. Wer für tiefgründigste Musik aufnahmsfähig war, ging an dem Tage innerlich bereichert heim. *Dr. Max Unger.*

ÜBER DAS INTERNATIONALE MUSIKFEST IN FRANKFURT

DAZU SECHS PARALLELSTELLEN AUS DER KRITIK EINER ANDEREN MUSIKZEITSCHRIFT ALS MARGINALIEN

VON Dr ERICH STEINHARD.

In eine Riesenmusikfeier von zweihundert Konzerten aller Musiknationen eingefügt und von einer Weltmusikausstellung von noch nie geschauten Dimensionen begleitet, bot sich diesmal vor einem Forum der europäischen Prominenten*) im Frankfurter Opernhaus das Fest der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik" besonders glanzvoll dar. Eine Vereinigung, der junge Komponisten von zweiundzwanzig Staaten angehören und über deren Arbeiten in den vergangenen Jahren (in Salzburg, Prag, Venedig, Zürich) den Lesern dieses Blattes stets berichtet worden ist. Diesmal hat die reiche Handelsstadt Frankfurt am Main, die Stadt Goethes

*) „Dieser internationale Musikschwindel, der mit Kunst zu allerletzt zu tun hat, ist Sache einer ganz bestimmten, zwar weit verbreiteten, aber doch verhältnismäßig kleinen Clique". (Dr. Scholz in der „Zeitschr. f. Musik".)

und der Rothschilds, die Tore geöffnet. Sie ist auch musikalisch prädestiniert dazu, denn sie ist die Stätte, von der Paul Hindemith, der beste der jungen musikalischen Köpfe Deutschlands, Hermann Scherchen, der geistige Interpret der Moderne, und der erfolgreichste Wegbahner der zeitgenössischen Musik Paul Bekker ausgegangen sind.

*

Sieht man an der Spitze der Aufführungen Ferruccio *Busonis* Schwanengesang, die problematische Oper „Doktor Faust", so erinnert man sich nach dem Theater unwillkürlich der Worte des Meisters kurz vor seinem Tode: „Ich habe mein Ziel noch nicht erreicht, aber vielleicht —?" Busoni, der Apostel des Fortschritts, der Prophet der heutigen musikalischen Generation, der von Idealismus getragene Halbromane, hat, ein Ewigringender, sich an das deutsche Faustproblem gewagt und eine tiefsinnige noble Musik (die in diesen Spalten anläßlich der Uraufführung und später wiederholt gewürdigt worden ist) zu einem oratorienhaften Text komponiert. Auf keinen Fall hat die Frankfurter Aufführung das „Ziel" erreicht, indem sie durch die elegante Dirigierkunst des berühmten Clemens *Krauß* den Sinn der Oper arg verflachte und durch Fehlbesetzungen das Undramatische der Orchesterbehandlung noch stärker betonte. Nur Brandt als Mephisto war der geborene Schauspielsänger, wie ihn dieses Werk, der Geist des raffiniert empfundenen Stückes und seine esoterische Musik benötigen. Eindrucksvoll die Regie Dr. Lothar Wallersteins, immerhin zeugten die Bühnenbilder von der Gestaltungskraft Sieverts, allerdings ohne jeden Anspruch auf Originalität.

*

Dieser Auftakt war ein Omen für die überlange Reihe der — dreiundzwanzig — folgenden und mit großem Interesse gehörten Instrumental- und Vokalwerke. Kaum acht Kompositionen konnten auffallen, und unter diesen waren bloß drei wirkliche Überraschungen: *Mossolow*, *Hauer* und *Toch*: ein Überraffinierter, ein über seine ungeahnten Klangwirkungen wohl selbst erstaunter Theoretiker und ein geistvoller Musikant.

A. *Mossolow*, in diesem Streichquartett Nr. 1, ein Musiker und Denker von nicht alltäglicher Ursprünglichkeit*), der gleich anfangs schärfste Gegensätze in der Spanne weniger Takte in sublimsten Klangtönungen zur Diskussion stellt. Stereotyp kehrt ein kirgisisches Volksthema wieder, die Einfälle werden zu Figuren, sie erstarren und beleben sich wieder, materiell bleiben sie alle gleich. In der mosaikartigen Anlage an alte Kanzonen gemahnend, verblüffen flüsternde Partien, die in Aufschrei enden und im „tempo foxtrottico" gassenhauerisch turbulent weiterführend wieder in zartem Hauch verflüchtigen, um endlich mit rhythmischen Extravaganzen von dramatischem Gefühlsleben schmerzlich verzerrt und leidend auszuströmen. Der Eindruck solcher klanglich effektvoller Musik, die im letzten Satz alle Themen vereinigt, wirkt absolut lebendig. Rhapsodie wäre der richtige Titel des Stücks, das vom Kolisch-Quartett blendend erfaßt wurde.

Josef Matthias *Hauers* Siebente Suite (mit „sechs unbezeichneten Sätzen") ist das Ergebnis seiner Zwölftontheorie, gemäß der Hauer nicht

*) „Es ist ein Jammer, daß eine so vortreffliche Vereinigung wie das Wiener *Kolischquartett* Kraft und Liebe an opus 24 von A. *Mossolow* verschwenden mußte."

in absoluten Tönen, sondern in „Konstellationen" der zwölf Töne denkt, in einer „melodischen" Musik, die er durch Permutation der Zwölftonreihe gewinnt. Er erzielt durch diese Kombination 479 Millionen verschiedene Tonstellungen. Form, Harmonik und Kontrapunkt lehnt er ab. In dieser Suite sind drei vierstimmige Chöre (1. Bläser-, 2. Streicher-, 3. Schlagzeugchor), die zwölf parallele kontrapunktische Melodien darstellen und mit dem Klavier verknüpfen. Und das praktische Ergebnis dieser Gehirnarbeit (allerdings in der meisterhaften und gemeißelten Wiedergabe H. Scherchens)? Ein stimmendes, dichtes Instrumentalornament, oder ein bewußt ungegliedertes zähes Tonkonvolut, das vorwärtstreibt, nur durch Tempo und Farbe (Gong) belebt ist, oder ein sanftes, ausdrucksloses Rinnen in gleichmäßiger Stärke über liegenden Stimmen, die scheinbar weder Höhe noch Tiefe haben — erst am Ende ein markanter Forte-Schlußpunkt.

Einen enormen Beifallsorkan hatte Ernst *Tochs* Klavierkonzert im Gefolge — es war der einzige im Verlaufe der Woche. Walter *Frey*, ein durchgeistigter Virtuose großen Formats, der die Schwierigkeiten des Konzertes mit staunenswerter Genialität überwand, hat ebenbürtigen Anteil an der Aufnahme des kraftstrotzenden Werkes, das draufgängerisch, mit erregten Temperamentsentladungen und auch im breiten Toccatagepräge den Kammermusiken Hindemiths artverwandt ist. Von wunderbarer Innigkeit der Mittelsatz, wo prächtige Steigerungen und zartes Abklingen zwischen zwei Polen Spannung erregen und ein etwas äußerlicher Furiososchlußteil das ganze Paradestück mit wildem Sturm krönt. Eine Komposition, die bei großer Dankbarkeit für Spieler und Orchester kaum an Niveau verliert. Spontane Ehrungen brachte dem jugendlich-kämpferischen Altmeister L. *Janáček* ebenfalls ein Klavier-„Concertino", ein in der Form durchaus freies, kühnes Stück mit bukolischer oder tanzartiger, dann wieder dramatischer Faktur, bald ausdrucksstarker, bald wieder starrer Thematik, das die Instrumente des Kammerorchesters in Dialogform oder ornamentierend mit dem Klavier verbindet. Immer wieder besticht die „Einfachheit an sich", diese Geschlossenheit. Frau Ilona *Štěpán-Kurz* hat die lyrische und virtuose Funktion des Klaviers stilistisch hervorragend gelöst.

Humor hat A. *Coplands* (Amerika) „Theatermusik für Kammerorchester". Plakatkunst schreiendster Farbmischung. Eine obligate Solotrompete, turbulente Jazzrhythmen, Lärmszenen, die sentimentalen Episoden folgen, viel Derb-klangliches mit Saxophongetön läßt Zweifel aufkommen, ob man in ein Tanzlokal ordinärsten Ranges oder gar in ein Negerdorf geraten ist. Ein frech-amüsantes Stück, mit viel Witz gemacht, das — natürlich, echt amerikanisch — mit einer Weihnachtsstimmung abschließt. Etwas unfreiwilliger war der Humor, den die symphonische Dichtung „Der Tanz am Kongoplatz" seines Landsmannes Henry F. *Gilbert* auslöste, die Sandos *Harmati* (aus Omaha Nebraska, U. S. A.) dirigierte. In das gleiche Kapitel gehört des Spaniers Joaquin *Turina* säuselndes Klaviertrio, von allerersten Musikern (dem Genfer Preisspieler Claudio Arrau, Stefan Frenkel, Maurits Frank) brillant geboten: Der Konzertsaal wurde zum Kaffeehaus*). Cl. *Delvincourts* choreographische

*) „*J. Torinas* (Spanien) Klaviertrio ist anständige, aber keineswegs originelle Musik."

Dichtung „L'offrande á Siva", von W. Straram gentlemanlike geleitet, ist nach bewährten impressionistischen Klangzauberrezepten gemacht und setzte sogar Hausschlüssel Unzufriedener in Bewegung. Eine Frage: Wo ist die Jury gewesen? Da war Raymond *Petits* „Sonnensang des hl. Franz von Assisi" doch espritvoller, bei beängstigender Blutarmut.

*

Walter *Gieseking* spielte. Ein Elementarereignis. Als Donnerer ganz Erdenmensch, erfüllt von der brausenden Kraft des Lebens, gleich darauf transzendental, drüben im Jenseits, die Welt versinkt. Was sind ihm crescendierte Tonwiederholungen? — dramatische Szenen, die Herzklopfen verursachen, den Atem verschlagen. Tremoli — Erdbeben. Verzierungen — zisellierteste Ornamentik. Wohl der begnadetste Künstler der Gegenwart. Fast vergaß ich zu sagen, was er spielte. Es ist auch nebensächlich: Castelnuvo-Tedescos „Tanz des Königs David", ein übles Stück*).

*

Man kommt zu einem neuen Kapitel der Musikgeschichte: Zur *akademischen* Atonalität — in *konservativ*-atonalen Kreisen (im modernen deutschen Musikparlament heute ganz rechts) sehr angesehen. Hierher gehört Conrad *Beck* mit einem Streichquartett — nein mit einem Traktat und einem halbwegs genießbaren Largozwischensatz, Wladimir *Vogels* Quartett — Schönbergschularbeit — ebenfalls öde Papiermusik, mit viel Handgelenk gearbeitet und einem Satz (Autorzitat) von „hüpfender Gezupftheit". Alban *Bergs* Klavierkonzert mit dreizehn Bläsern — turmhoch den Vorgenannten überlegen, ein Zauberer der Faktur (von E. Steuermann, Rud. Kolisch und H. Scherchen unübertrefflich reproduziert) — gehört auch hierher. Selbst wenn man zugibt, daß Berg hier „voller Figur" ist, bleibt die Musik nur intellektuell, trocken-kondensiert, es ist eine perspektivische Verkürzung nicht notierter Musik, konzessionslos in jeder Hinsicht. Man beachte, daß die Thematik aus den Buchstaben seines und seiner Freunde Arnold Schönberg und Anton Weberns Namen gebaut ist. Eine schwierige Musik.

*

Unproblematisches, sehr Anständiges hört man in der mit viel Beifall aufgenommenen Zweiten Symphonie des Tschechen Emil *Axman*, von Franz Neumann sorgsam gegeben, hier ist auch Carl *Nielsens* Fünfte Symphonie zu nennen, eine bescheidene Musik mit dem Streben nach Unabhängigkeit, im übrigen eine Stilmischung, von W. Furtwängler erfolgreich herausgebracht. Bela *Bartóks* Klavierkonzert enttäuschte, es dürfte Furtwänglers Interpretation mitschuldig sein**). Alexander *Jemnitz* zeigte eine Violinsonate (Frenkel, Arrau), stark mit dem Kopf gemacht, aber er ist ein Künstler***) und sie wurde glänzend gespielt. Joergen *Bentzons* Holzbläsertrio, eine feinhumorige Schöpfung, Wilhelm *Pijpers*

*) „Fesselnd und anziehend, teilweise sogar schön, war die Rhapsodie über hebräische Themen „Le danze del ré David" von Mario *Castelnuovo-Tedesco*."

**) „Béla *Bartók* dagegen ist *kein* Problem! Als eine Kulturschande empfinde ich es, wenn angeblich Gebildete ein Stück wie dieses Klavierkonzert mit Orchester propagieren und ein *Furtwängler* sich zu seiner Direktion hergibt!"

***) „Die Sonate von A. *Jemnitz* (Ungarn) ließ die Mühewaltung der beiden trefflichen Interpreten (St. Frenkel und C. Arrau, Violine und Klavier) herzlich bedauern. Es ist ein Werk von abgründiger Häßlichkeit."

Flötensonate viel lebendiger gestaltet als die früher bekannt gewordenen Werke dieses tüchtigen Holländers, B. *van Dierens* Streichquartett — eine rastlos strömende Musik ohne bemerkenswerte Kontraste.

Von geistlicher Tonkunst hat B. *Sirolas* Oratorium „Leben und Werk der heil. Cyrill und Method" sehr interessiert (a cappella vom südslawischen „Kolo" grandios gesungen), weiter W. G. *Whittakers* 129. Psalm, eine phantasiereiche Kirchenmusik und Heinrich *Kaminskis* „Magnificat", eine Komposition von sakraler Größe.

Überlege ich alles, was ich hörte, so fällt mir wieder Busoni ein, der einmal gesagt hat: „Einfall ist Begabung, Gesinnung Sache des Charakters, aber erst das Formen macht den, der jene ersten Eigenschaften besitzt, zum Künstler."

DIE WELTMUSIKAUSSTELLUNG IN FRANKFURT

Schon der Anblick des vom Architekten May im geschachtelten Bauhausstil errichteten Gebäudes gibt einen Begriff vom Weltbürgertum, von der Sachlichkeit und dem großen Zug der Verantwortlichen.

Weltumspannend ist das Bild, das die abendländische Musik und die Musik des Orients in musikgeschichtlicher Entwicklung, in kulturhistorischem Aufriß und in ethnographischer Schichtung zeigt. Die Systematik des Wissenschaftlers und das schöpferische Erlebnis des Künstlers vereinigen sich, um diesen gigantischen Querschnitt freizulegen.

Eine Ahnung von der Art des Aufbaues bringt ein kleines Detail: die Möglichkeit, in ausgezeichneter Wiedergabe Musik von Völkern zu hören, deren Namen dem normalen Bürger kaum bekannt sein dürften, aus dem *Kaukasus* mingrelische, gurische, kachetische, lesgische und adjanische Musik, wodjakische, mordwinische, tschunaschische, tscheremissische und ararische Volksmusik aus *Nord- und Zentralasien*: die Kunst von Bali, Seram, Misol, Makussar, Amboma und Engano aus *Indonesien* aus *Ost- und Südafrika* Volkslieder der Nicha, Sadawe, Wadschaggu, Vakurangu und Suaheli, außerdem Gesänge der River-, Pueblo-, Hopi- und Pawnee-Indianer.

Instrumente aller Völker der Erde sind zu sehen, besondere Aufmerksamkeit erregen die aus den deutschen Völkerkundemuseen und dem berühmten Kongomuseum in Tewueren herbeigeholten Musikwerkzeuge exotischer Kulturvölker: Menschenknochenflöten, chinesische Mondgitarren und eine altbirmanische Krokodilzither (birmanische Tänzer und Puppenspieler wurden erwartet), eine skaldische Harfe, die die Sänger „mit den Zehen schlugen, daß die Weiber weinten" (Heinitz). Ein javanisches Orchester soll auf Originalinstrumenten musizieren und bevor die chinesischen Instrumentalisten eintreffen, kann man Filmvorführungen moderner chinesischer Opern bewundern und Teile chinesischer Opernmusik aus den Beständen des Berliner Lautarchives hören. Der Initiative des neuen Frankfurter Chinainstitutes ist manches zu danken. Die Musikentwicklung kann von der Komposition im Pergamentkodex bis zur Alban Berg-Partitur verfolgt werden, von Peris „Euridice" (1600) bis zu Hindemiths „Cardillac" (beide aus der Musikbibliothek Hirsch). Alle Werke werden in Autographen oder Erstdrucken geboten.

Wunderbar ist die Konzentration in den kulturhistorischen Abteilungen, wo in Räumen mit Möbeln, Instrumenten, Bildnissen und Autographen der gleichen Epoche — vom gotischen Zimmer angefangen über Renaissance, Barock, Rokoko, Biedermeier zur Moderne: der Zeitgeist von der Gregorianik bis Schönberg lebendig wird.

Die Musikinstrumente aus Bambus und Kürbis bis zu den neuesten mechanischen Wundern der Welte-Mignons, auf denen die größten Meister ihr Spielgenie verewigt haben, sind übersichtlich angeordnet. In der Neupertschen klaviergeschichtlichen Sammlung stehen neben dem Urahn des Klaviers, dem Hackbrett, und dem reichverzierten Clavichord, Virginals, Cembalos, Spinetts mit zitherartigem Klang, und die Pyramiden-, Giraffen- und Lyraflügel der Empirezeit — dann breitet sich das Lager modernster Flügel aus.

Die in den verschiedenen Staaten und Städten ernannten Kommissäre der Frankfurter Ausstellung sorgten für lebendige Buntheit des Materials. Frankreich hat die Originalpartituren des Mozartschen „Don Juan" gesendet, Berliozs „Symphonie phantastique", Bizets „Carmen", Debussys „Pelleas und Melisande", ein Chopinportrait von Delacroix, Daumiers Berliozbildnis und den von Renoir gemalten Wagner. Österreich ist außer mit wertvollen althistorischen Stücken durch die handschriftliche Partitur des Mozartrequiems vertreten, mit dem Beethovenschen Violinkonzert und einigen Skizzenbüchern, ferner sind Autographen von Schubert, Brahms, Bruckner und Richard Strauß in den Vitrinen. Die Tschechoslowakei zeigt Mozarterinnerungen, Partituren, Bildnisse und Briefe von Smetana Dvořák und Janáček, die Vierteltoninstrumente Alois Hábas, Skizzen zu expressionistischen Theaterdekorationen des Staatskonservatoriums. Ungarn schickte den Diplomatenschreibtisch Liszts, in dessen Mitte ein Klavier eingerichtet ist, Polens Chopinschau fällt auf, fast unübersehbar ist das reichgesegnete Ausstellungsgelände Deutschlands, in dessen Vordergrund Donaueschingen, München und Leipzig bemerkbar werden.

Über „Fünfzig Jahre Sprechmaschine", über Rundfunkwesen und Verlag wäre manches zu sagen. Die Tatkraft, die im ganzen herrschte, wird am prächtigsten dadurch illustriert, daß für die Ausstellung vier neue Musterkonzertsäle mit vier modernen Orgeln erbaut worden sind. Die Frankfurter Köpfe *Sutter*, *Koch*, *Lübbecke* sollen als Meister der Organisation in die Kulturgeschichte übergehen. In grandioser Weise wurde darauf gesehen, daß das Riesenmuseum durch praktisches Musizieren von noch nie dagewesenen Dimensionen Leben gewinne, alle bedeutenden Philharmonien, alle großen Chöre Europas erschienen mit ihren Dirigenten — der Feste war kein Ende. *Erich Steinhard.*

CHINESISCHE MUSIK IN FRANKFURT

VON ARNO HUTH, BERLIN

Eigenartig fesselnd und zuweilen auch, durch eine gewisse Monotonie einstimmiger Melodik, befremdend war die Wirkung der Konzerte und Aufführungen, die das Frankfurter China-Institut im Rahmen der Internationalen Ausstellung Musik im Leben der Völker veranstaltete. Diese *Tage chinesischer Musik* waren etwas uns völlig Neues. Als Aufführende hatte man chinesische Musikstudenten aus Deutschland, Frankreich und

Belgien gewonnen. Zwei Konzerte klassischer Musik legten Zeugnis ab für die hohe Musikkultur Chinas, für die Feinheit klanglicher Abstufung. Auch wo unser Empfinden diese Musik ob ihrer Einfachheit in Form und Aufbau — Harmonik und Mehrstimmigkeit in unserm Sinne kennt der Chinese ja nicht — ablehnt und unberührt ist, bleibt das Interesse rege. Charakteristisch für diese Musik ist ihre Naturverbundenheit, die sich nicht nur in den Titeln der Dichtungen wie Wolken, Südwind, Blumenblätter usw. ausspricht. Aber es ist nicht Tonmalerei, nicht artistisches Mittel, sondern Ausdruck der Grundstimmung des Volkes. Besonders fein und kennzeichnend war in dieser Hinsicht ein Solo für Mundorgel, Der Eulenruf, unheimlich, unglückverheißend. (Die Eule ist ein Unglückstier in der chinesischen Mythologie.) Am schönsten ist es, wenn vier Flöten zusammen musizieren. Nirgendwo in der Musik kann man eine derartige Zartheit, ein solches Schweben und Färben des Klanges wieder erleben.

Die *Volksmusik* ist wesentlich anders, stärker, ungebändigter, für unsre Ohren durch die Vorherrschaft des Schlagzeugs oft schwer erträglich; fesselnd aber durch die gewaltige Spannung, die dieser Musik innewohnt, durch dynamische und rhythmische Vielseitigkeit. Mit den Aufführungen der Volksmusik waren auch *Schattenspiele* verbunden, seltsam durch die Farben der Figuren und die Begleitmusik, die immer wieder den rezitatorischen Gesang unterbricht oder stützt. Aber leider fehlt uns die Phantasie des Orientalen, um solche Spiele ganz miterleben zu können. Einige eigens aus China beschaffte Schallplatten vermittelten Gesänge aus Musikdramen. Aber der Gesang der Chinesen ist so verschieden von unserm europäischen, daß wir ihm keine Freude abgewinnen: der Ton wird gepreßt und fast alles falsettierend gesungen.

Die seltsamste und ergreifendste Veranstaltung war eine Darstellung chinesischer ritueller Musik: eine *Opferzeremonie für Beethoven* im Stile einer Feier zur Verehrung eines verstorbenen Meisters. Eine Gedenkfeier, wie sie noch nie in Europa und noch nie für Beethoven stattgefunden hat. Es war kein Schauspiel, sondern eine tiefernste Zeremonie, war der Ausdruck der Ehrfurcht vor dem Meister, in dem auch die Chinesen den größten Schöpfer der Musik erkennen. Durch die Musik und das Ritual wollten sie den Meister des Westens ehren; und wollten damit anregen, daß in Zukunft die Völker ihre Kunst nicht nur einander gegenüberstellen, sondern sich auch gegenseitig achten und verehren sollen. In den alten blauschwarzen Kultgewändern mit den Symbolen der roten Flöte und des Fasanenfederstabes vollzogen sie die heilige Zeremonie des Opfers vor dem Altar, über dem sich das Bild Beethovens befand. Uralte pentatonische Musik, Befehle in archaischer Betonung, Chorgesang und würdige verneigende Bewegungen, symbolische Darbringung von Nephrit, Seide, Mais und Hirse und das Verlesen eines Hymnus auf Beethoven — dies alles schloß sich zu einer großen Einheit zusammen, wurde zum unvergeßlichen Erleben. Hier verstand man die hohe Ethik einer uralten Kultur, der Verehrung des Großen Religion ist.

So groß und bedeutend die alte und echt chinesische Musik ist, so stark auch die Wirkung der Kompositionen der letzten Jahrhunderte, so dilettantisch und unpersönlich sind die Werke „moderner" chinesischer Musik. Diese Verusche einer halben Angleichung an Europa sind als Un-

kultur völlig abzulehnen. Eine Komposition für Konzertflügel und Bambusflöten ist schon wegen der Verschiedenheit der Stimmungen und Klangfarben der Instrumente unerträglich.

Man muß dem China-Institut und seinem Leiter, dem hervorragenden Sinologen Professor D. Dr. *Wilhelm*, der vor jeder Veranstaltung den Charakter der Musik und der Instrumente erläuterte, Dank für diese Chinawoche aussprechen. Denn diese Tage gaben Verstehen und Erkenntnis einer alten, hohen Kultur, schlugen eine Brücke zwischen zwei Welten. Die Klänge hallen in uns wieder, ergreifen und bewegen uns. Und wir fühlen: *ein* Ursprung ist aller Musik!

„RADAMISTO" VON HÄNDEL

Die Oper „Radamisto", mit deren Neu-Uraufführung die heurigen Göttinger Händel-Festspiele eingeleitet wurden, ist das erste Stück, das der Tondichter in dem kurz vorher eröffneten Opernhause, der „Kgl. Musikakademie", am 27. April 1720 in London zuerst aufführen ließ. Sie hatte sensationellen Erfolg, wurde — ein Ausnahmefall — sehr bald in Partitur veröffentlicht und schon zu Beginn des Jahres 1822 unter dem Titel „Zenobia" zum ersten Male auf dem Festlande, in Hamburg, gemacht.

Das Buch hat Händels vielbewährter Hausdichter Nicola Kajim in Anlehnung an eine Erzählung aus den Annalen des Tacitus verfaßt.

Der Musik merkt man aber auch auf Schritt und Tritt an, daß sie wieder besondere Sache des Herzens und wohl auch des Ehrgeizes Händels war. Schon ein alter Schriftsteller preist daran „die vielen vortrefflichen Gesänge verschiedenartigen Stiles". Er meint damit gewiß die Reichweite der Händelschen Empfindungskreise. In der Tat erscheint uns diese am „Radamisto" auch heute noch ganz erstaunlich. Einzelne Stücke, vor allem Radamistos Trauerarie um Zenobia im zweiten Akte, erinnern geradezu an Glucksche Tiefe des Gefühlsausdruckes. Rührend und höchst kunstvoll am Schlusse des zweiten Aufzugs das Duett, worin die Gatten ihr Wiedersehen feiern, großartig die innere Steigerung des ganzen Werkes von Akt zu Akt.

Der Bearbeiter Dr. Josef Werz (Darmstadt) sah sich diesmal, da zwei verschiedene Fassungen des Tonsetzers überliefert sind, vor eine besonders schwere Aufgabe gestellt. Es galt für ihn, zwei Kastratenrollen auszumerzen, die besten Stücke der beiden Fassungen beizubehalten und mancherlei sonstige Änderungen — Konzentrierung der Rezitative, Ergänzung der Tonstücke aus anderer Musik Händels u. a. — vorzunehmen. Man darf dem Bearbeiter bescheinigen, daß er im ganzen eine dankbare Pietät vor Händel und seinem Werke hat walten lassen, besonders in der Ausbalanzierung der Tonartenfolgen und des Umfanges der Rezitative und Arien.

Gegen eine ganz vollendete musikalische Wiedergabe, die von Generalmusikdir. Rudolf Schulz-Dornburgs (Essen) starkem künstlerischen Willen betreut wurde, stemmte sich in erster Linie eine äußere Macht: nicht weniger als drei männliche Rollen mußten umbesetzt werden. Daß Bergmann seinem Tiridate nur zwei, drei Gesten gab, geschah möglicherweise mit Absicht: um den Typ eines Gewaltherrschers zu treffen. In der Titelrolle wirkte Georg A. Walter, der sich wieder im Koloraturgesang besonders auszeichnete. Als Zenobia und Polissena, Marie Schulz-Dornburg und Maria Pos-Carloforti:

tief griff jene durch ihr stark erfühltes Spiel, diese durch den Silberton ihres Gesanges ans Herz. An der durchgeistigten Spielleitung Dr. Niedecken-Gebhardts (Münster) erkannte man wieder die Verwertung modern — oder wenn man will, teilweise auch antik stilisierter Tanz- und Bildkunst. An den farbig gesättigten Bühnenbildern Heinrich Heckroths waren nur wenige Ausstellungen zu machen.

Das andere Hauptwerk der heurigen Göttinger Festspiele ist der „Ezio" in neuer Bearbeitung Franz Notholts. *M. U.*

NEUE MUSIKERZIEHUNG

Aus den neuen preussischen Richtlinien für den Musik-Unterricht an Volksschulen

Es ist fortan nicht mehr ausschließlich Gesang, sondern Musikunterricht zu erteilen.

Der Musikunterricht muß in wechselseitige Beziehung zum gesamten Unterricht treten; die Musik muß vor allem enge Fühlung mit den Unterrichtsfächern erstreben, die es gleich ihr mit dem Seelischen, Ethischen und der Charakterbildung zu tun haben.

Der Lehrer, der den Musikunterricht übernimmt, muß es sich angelegen sein lassen, auch die übrigen Lehrkräfte der Schule für seinen Unterricht und für seine Chor- und Instrumentalübungen zu interessieren.

Die musikalische Erziehung hat mit den ersten Wochen der Schulzeit einzusetzen und ist in ununterbrochener Entwicklung bis zum Ausgang aus der Schule durchzuführen.

Der Musikunterricht soll das Leben der Schüler mit *Freude und Frohsinn* erfüllen, *Lust und Liebe* zur Musik wecken und auf diese Weise den Kindern den Weg in die Welt des deutschen Liedes und der deutschen Musik bahnen. Der Musikunterricht hat daher die im Kinde ruhenden musikalischen Kräfte und Anlagen zu entwickeln und zu einer harmonischen Bildung der Jugend beizutragen. Die Freude am eigenen Singen und Musizieren ist so zu wecken und wach zu halten, daß die Kinder befähigt werden, auch nach der Schulzeit am Musikleben regen Anteil zu nehmen.

ALLGEMEINE RICHTLINIEN DER MUSIKERZIEHUNG. Beobachten und Aufnehmen musikalischer Eindrücke, Nachbilden und eigenes Finden sind die Grundlagen der Musikerziehung. Von der kindlichen Freude am eigenen Singen und Musizieren müssen die Kinder allmählich zum lebendigen Erfassen musikalischer Vorgänge geführt werden.

GESANGUNTERRICHT. Ausgangs- und Mittelpunkt der musikalischen Erziehung ist der *Gesangunterricht*, der auf sorgfältiger Sprech- und Stimmschulung aufbauen, Singelust und Singefreudigkeit erhalten und die Übermittlung eines wertvollen Liedgutes anstreben soll. Im Singunterricht liegt der Schwerpunkt im *schönen, ausdrucksvollen*, von Herzen kommenden und zu Herzen gehenden Singen. Zum schönen und ausdrucksvollen Singen sollten *Atmungs-, Ton- und Lautbildungsübungen* möglichst in jeder Singestunde vorgenommen werden.

GEHÖRBILDUNG. Auf allen Stufen ist das Auffassen und Erkennen musikalischer Tonfolgen zu pflegen. Die Kinder sind daran zu gewöhnen, musikalische Eindrücke aus ihrer Umwelt *bewußt* aufzunehmen. Es sollte dahin gestrebt werden, daß möglichst viele Kinder leichte Motive und einfache Lieder sich vorstellen und niederschreiben können.

RHYTHMIK. Der rhythmischen Erziehung ist besonderer Wert beizumessen. Von Anfang an sind Rhythmen in körperliche Bewegungen umzusetzen. Die Pflege des *Volkstanzes* wird — besonders den Mädchenschulen — in Verbindung mit dem Turnunterricht empfohlen.

AUSGANGSPUNKT DES MUSIKUNTERRICHTS. Wie das vorschulpflichtige Kind die Musik in sein Kinderreich einbezieht, ohne Spiel und Musik zu trennen, so hat der Lehrer in den ersten Schuljahren und auch später, diese Einheit von Leben, Singen und Spielen zu erhalten. Der Musikunterricht

hat vom Erleben auszugehen. Er knüpft an die Spiele, Abzählreime und Reigen, die das Kind mit zur Schule bringt, an. Musik, Spiel und Singen müssen Ausdruck kindlichen Lebens bleiben. Damit können rhythmisch-gymnastische Übungen und szenische Darstellungen verbunden werden, wobei besonderer Wert auf selbständiges Erfinden neuer Spielformen zu legen ist. Dieser Zusammenhang zwischen Musik und Spiel kann zurücktreten, sobald die Schüler zu einem Begreifen und Verstehen musikalischer Zusammenhänge gelangt sind; doch bleibt das Zurückgreifen auf Bewegung und Spiel eine Bereicherung und oft auch eine unentbehrliche Unterstützung des Unterrichts.

NOTENSCHRIFT. Der Übergang zur Notenschrift ist nicht an eine bestimmte Unterrichtsstufe gebunden, doch empfiehlt es sich, im zweiten oder dritten Schuljahre damit zu beginnen. *Es muß dahin gestrebt werden, daß sich die Kinder leichtere Lieder nach Noten selbständig erarbeiten können.* Beim Austritt aus der Grundschule sollen die Kinder mit den einfachen musikalischen Elementen (Dreiklang, Tonleiter, Rhythmus usw.) und *mit der üblichen Tonbezeichnung nach Buchstaben vertraut* sein und ein bescheidenes Liedgut nachweisen können. Der Lehrweg kann das Eitzsche Tonwort, die Ziffer-, die Tonica-Do-Methode, die Solmisation, die Tondarstellung durch Körperbewegung oder ähnliche Wege benutzen. Im Interesse der Einheitlichkeit des Unterrichts an *einer* Schule ist es notwendig, eine Verständigung der Lehrkräfte darüber herbeizuführen, nach welcher Methode die Kinder zum Vomblattsingen geführt werden sollen.

Die Übungen sind so lebensvoll wie nur irgend möglich zu gestalten. Das Theoretische, das im Zusammenhang mit der praktischen Liedarbeit stehen soll, ist auf das unbedingt Notwendige zu beschränken.

ERFINDUNGSÜBUNGEN. Das sicherste Mittel der Erziehung zu innerem Erleben musikalischer Ausdruckswerte und musikalischen Geschehens ist die Anregung der kindlichen Phantasie zu *eigenem musikalischen Erfinden und Gestalten.* Schon im ersten Schuljahre kann versucht werden, zu Reimsprüchen, Rechenversen und Abzählreimen einfache Melodien zu erfinden.

LIEDGUT. Auf der Unterstufe sind *Kinderlieder* und *Kinderspiele, Reigen* und *Tanzlieder* für Kinder gemeinschaftlich zu pflegen.

Die Einführung in die Mehrstimmigkeit kann von der Homophonie oder Polyphonie ausgehen. Besondere Pflege ist dem *Kanon* zu widmen.

Die Grundlage des Gesangsunterrichts bilden das Volkslied und das volkstümliche Lied.

Es sind zu berücksichtigen: *Das ältere und das neuere Kinderlied, das neuere deutsche Volks- und volkstümliche Lied, das alte deutsche Volkslied, das Heimatlied, Kunstlieder, Chöre, Chöre mit Instrumentalbegleitung.*

MUSIKVERSTÄNDNIS. Das Bemühen, die Kinder zum Musikverständnis zu führen, wird wesentlich gestützt, wenn die Kinder mit den musikalischen Elementen genügend vertraut gemacht werden, so daß sie imstande sind, den musikalischen Ablauf, Tongeschlechter, Tonreihen, Intervalle, Akkorde, Rhythmen, Dynamik usw. richtig zu erfassen. Zum musikalischen Verstehen gehört auch die Behandlung der musikalischen Ausdruckskraft melodischer oder rhythmischer Strebungen: Betonung, Intervallspannungen, rhythmische Kraft, Steigen und Fallen der Melodielinie, Motive, Abschnitt, Satz u. a. m. Das Zurückgreifen auf gemeinsam gefundene Liedversuche wird bei diesen Aufgaben wichtige Dienste leisten.

MUSIKGESCHICHTE. Im Anschluß an die gemeinsame Liedarbeit und an erarbeitete Instrumental- oder Vokalstücke können Einführungen musikgeschichtlicher Art in allgemeinverständlicher Form vermittelt werden. Die Ergebnisse des Deutsch- und Geschichtsunterrichts werden in diese Darstellungen einbezogen werden können. Auch der Besuch von Konzerten sowie Erinnerungstage, Schulfeiern u. a. werden Gelegenheit zu gemeinsamen musikgeschichtlichen Besprechungen geben. Es ist notwendig, daß die *Lehrer- und Schülerbüchereien* Werke musikalischen Inhalts besitzen. Den Kindern müssen als Klassen- oder häuslicher Lesestoff auch Bücher und Erzählungen in die Hand gegeben werden, die von Musik und Musikern handeln.

INSTRUMENTALMUSIK. Der Unterricht kann auch nach Maßgabe der Verhältnisse instrumentale Musik berücksichtigen. Es wird in der Hauptsache darauf ankommen, diejenigen Schüler der Anstalt, die sich im Privat-

musikunterricht eine gewisse Fertigkeit im Instrumentenspiel (Klavier, Geige, Flöte, Laute usw.) angeeignet haben, zusammenzufassen und sie zu selbständigem Instrumentalspiel oder zur Begleitung von Liedern und Chören heranzuziehen. Auch hier ist Wert darauf zu legen, daß die Kinder sich in diese neue Seite der Schulmusik bewußt einfühlen. Vorspielen und Erziehung zum aufmerksamen Zuhören werden dabei gute Dienste leisten.

Das Interesse und das Verständnis der Kinder für Instrumental- wie auch Vokalmusik wird wesentlich beeinflußt durch gemeinschaftlichen *Konzert-* und *Opernbesuch* von Lehrern und Schülern. Es ist allerdings dazu notwendig, daß der Besuch aufs sorgfältigste vorbereitet wird und die Schüler ihre Gedanken über das Gehörte austauschen.

SCHULE UND HAUS. Die Musik muß das Band zwischen Schule und Elternhaus enger knüpfen. Wie die Eltern ihren Kindern Lieder vorsingen, so werden auch die Kinder neue Lieder aus der Schule ins Elternhaus bringen. Musik soll auch daheim unter Eltern und Kindern sein, sei es in gemeinschaftlichem Singen und Spielen, sei es in ernster Pflege einfacher Hausmusik. Elternabende, gemeinsames Singen von Schülern und Eltern, Schülerchöre — unter Hinzuziehung von Eltern, Geschwistern und Freunden der Schule, zum gemischten Chor erweitert —, Instrumentalgruppen, die von Angehörigen, Verwandten und Eltern verstärkt werden, Lieder- und Wanderfahrten können den Zusammenhang stärken.

Die entlassenen Schüler sollten mit ihrer Schule gemeinschaftlich singen und musizieren. Es können auch Sing- und Musikgemeinschaften gebildet und der Musikpflege des Heimatortes dienstbar gemacht werden. Chorvereine und Kirchenchöre finden ihre fruchtbaren Keime im Boden der Schulmusik.

Die Musikveranstaltungen der Schule sollen im Rahmen des musikalischen Erziehungsplanes bleiben.

Gelingt es, die Schulmusik mit Elternhaus und Schulfreunden in Verbindung zu bringen, so entwickelt sich leicht eine Schulgemeinschaft mit Eltern, entlassenen und jüngeren Schülern, Lehrern und Angehörigen. Gemeinsame Veranstaltungen tragen die Musik aus der Schulgemeinschaft in die Gemeinde und auch in das Musikleben des Heimatortes. („Die Musikerziehung", Festnummer für den 1. Deutschen Krongeß für Schulmusik, Berlin, 7.—9. Juni.)

TAGEBUCH

VON ERICH STEINHARD

DAS NEUE REGIME: BORODINS „FÜRST IGOR" UND PFITZNERS „ARMER HEINRICH" werden in der neuen Direktionsära des Prager deutschen Theaters als Novitäten an der Spitze der Opernveranstaltungen stehen. Borodin ist dreißig Jahre tot, und der „Arme Heinrich" feiert bald seinen 32. Geburtstag; von Neuheiten kann also kaum die Rede sein. In dem unlängst veröffentlichten Generalprogramm fällt überhaupt eines sehr stark auf: daß die Theaterleitung mit einer gewissen Nonchalance am Schaffen der jüngeren europäischen Komponisten vorübergehen zu müssen glaubt, von bodenständigen deutschen Komponisten ist gar nichts berücksichtigt worden. Eine Auslese aus den Musikfesten der letzten Jahre würde vor allem auf symphonischem Gebiet manche Anregung bringen. Es wäre peinlich, wenn man immer wieder feststellen müßte, daß diese Bühne in Bezug auf wertvolle Werke der letzten Jahre weit hinter kleinen reichsdeutschen Stadttheatern zurückstehe.

ALEXANDER ZEMLINSKYS WEGGANG. Nach fünfzehnjähriger Dirigententätigkeit verließ Zemlinsky das Prager Deutsche Theater. Wer unbefangenen Blicks die nachschaffende Kunst dieses ganz exquisiten Könners verfolgte, muß sagen, daß Prag in ihm einen Meister verliert, der mit außerordentlichem Instinkt für das Heute, Werke der Vergangenheit im Zeitgeschmack neu zu produzieren verstand, mit aller Intensität seines starken künstlerischen Gefühls und mit einem Raffinement, das seinesgleichen sucht. Es ist fraglos, daß er unter den modernen Mozartdirigenten nicht viele Rivalen hat, daß aber bei aller Hochschätzung seines echten Künstlertums eines zu bedauern war, was man eigentlich nicht ihm zu Lasten buchen sollte, sondern der gemächlichen Überlieferung

der Stadt, welcher er entstammt: daß er uns in all den Jahren aus den ungeheuren Schätzen der Altmeister, mit geringen Ausnahmen, immer wieder nur die bekannten Hauptwerke vermittelte; in diesem Sinne hielt er sich an Tradition. Glänzend und autoritativ waren seine Mahlerwiedergaben und, mit Elan hat er sich als ein Berufener für die Moderne eingesetzt. Hier war er Vorkämpfer. Und soweit ihn seine Umgebung nicht hinderte, hat er hier das gegeben, wofür man ihm hauptsächlich verpflichtet ist. Der planmäßige Aufbau eines Repertoires lag ihm weniger, ihn interessierte das Kunstwerk an sich. Wenn er dann am Pult erschien, so kam er mit einer bis ins filigranste durchgearbeiteten Partitur, mit einer originellen durchgeistigten Auffassung und mit einem Temperament, das die Massen bezwang. Die Prager bedauern sein Scheiden.

AKADEMIEDIREKTOR ROMEO FINKE, der in den Ruhestand tritt, hat die Deutsche Musikakademie, zu deren Gründern er zählt, vom ersten Moment ihres Bestehens geführt. Wer Gelegenheit hatte, das Wirken dieses ungemein rührigen, gewissenhaften und verantwortungsbewußten Mannes aus der Nähe zu beobachten, der weiß, daß der Aufstieg der Anstalt, der Ausbau — soweit er unter den waltenden Umständen überhaupt möglich war, vor allem ihm zu danken ist. Es gehörte bei der sehr intensiven Inanspruchnahme Finkes, als wohl gesuchtester Klavierpädagoge Prags, ein großes Maß von Energie und Idealismus dazu, bei den immer trüb gewesenen finanziellen Verhältnissen der Akademie, immer wieder die Maßgebenden zu neuen Unternehmungen veranlaßt zu haben. Die Schüler, die sich heute zu einem beachtenswerten Teile auch aus Ausländern zusammensetzen, hat er in homogener und stets zielsicherer Weise geleitet und in der Lehrerschaft den Fortschrittsgeist wach erhalten, der allein die Zukunft verbürgt.

VARIA

PAUL BEKKER, der erfolgreiche Intendant des *Kasseler Staatstheaters*, hat seinen neuen Posten als Intendant in *Wiesbaden* angetreten.

UNIV.-PROF. DR. HANS JOACHIM MOSER ist zum Direktor der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik ernannt worden.

AUS PARIS. Aufführungen: *Monteverdis* „*Rückkehr des Ulisses*"; anläßlich der Jahrhundertfeier der romantischen Bewegung hat die Oper *Webers* „Freischütz", *Berlioz'* „Trojaner" und „Fausts Verdammung", schließlich *Thomas'* „Hamlet" neueinstudiert.

CASELLAS „Concerto romano" wurde in New York, Philadelphia, Winterthur, Paris und Rom gegeben.

AUS BERLIN. Die Staatsoper hat vom August v. J. bis März 1927 58 Opern von 33 Komponisten auf die Szene gebracht, darunter 38 Arbeiten von 20 deutschen Komponisten.

HUNDERT JAHR JUBILÄUM DER KONZERTGESELLSCHAFT IN KÖLN. Neben die Leipziger Gewandhauskonzerte, die 1781 und diejenigen der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, die 1812 gegründet wurden, traten vor nunmehr hundert Jahren die der Kölner Konzertgesellschaft, hervorgegangen aus einer Arbeitsgemeinschaft der 1812 geschaffenen „Musikalischen Gesellschaft" und des seit 1820 bestehenden „Singvereins", wie des seit 1818 tätigen Städtebunds zur Erhaltung der „Niederrheinischen Musikfeste".

KARLSBAD. Den Höhepunkt der Künstlerkonzerte in der Karlsbader Saison bildete das Auftreten des brillanten Klaviervirtuosen Anton *Bilotti*, das im Rahmen eines außerordentlichen Symphoniekonzertes des Kurorchesters unter der Führung des Generalmusikdirektors Robert *Manzer* abgehalten wurde.

Die Jury der Internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker" in Frankfurt a. M. hat dem Verlag J. Engelhorns Nachf., Stuttgart, die Goldene Medaille als Staatspreis des Deutschen Reiches verliehen.

KURT WEILL, der erfolgreiche junge deutsche Komponist, hat einen neuen Einakter nach einem Text von Georg Kaiser vollendet, welcher „*Photographie und Liebe*" betitelt ist. Dieses Werk wird mit Kurt Weills Oper „*Protagonist*" zusammen, deren Text bekanntlich auch Georg Kaiser geschrieben hat, einen Abend füllen.

ROMEO FINKES NACHFOLGE. Das Kuratorium der Deutschen Musikakademie hat beschlossen, mit der provisorischen Leitung des Institutes

die Herren Prof. Fidelio F. *Finke* und Leopold *Kramer* zu betrauen. Die künstlerische Leitung wird vornehmlich dem Prof. Finke, die administrative Leitung dem Prof. Kramer obliegen. Das Provisorium ist auf drei Monate, d. i. bis Ende November 1927, vorgesehen.

ANTON NOWAKOVSKY, der geschätzte Organist der *Deutschen Akademie für Musik in Prag*, ist versehentlicherweise in dem Aufsatz über die Musikakademie im letzten Heft nicht genannt worden.

DER DEUTSCHE SINGVEREIN (PRAG) hat im Rahmen der Frankfurter Ausstellungskonzerte unter Hermann *Schmeidel* viel Erfolg gehabt. Die Klangfülle und Kultiviertheit der Sängerschaft werden gerühmt. Schmeidel dirigierte anschließend die Orchesterklasse des Dr. Hochschen Konservatoriums, die im Laufe kurzer Schulung heute hohes Niveau aufweist.

DAS „PRAGER TRIO" (Langer, Schweyda, Frank) spielte auf der „Frankfurter Ausstellung" Werke von *Dvořák*, *Jirák* und *Petyrek* und hatte außerordentlichen Beifall.

WÄHREND DES „SOMMERS DER MUSIK" IN FRANKFURT AM MAIN haben zahlreiche *tschechische Musiker* daselbst erfolgreich konzertiert: u. a. das „*Böhm. Streichquartett*", die *Tschechischen Lehrer*, „*Hlahol*", „*Typographia*", Alois *Hába* und der Prager Erwin *Schulhoff*.

EIN PREISAUSSCHREIBEN FÜR MODERNE HAUSMUSIK veranstaltet der Musikalienverlag von *Friedrich Hofmeister in Leipzig*. Preisgekrönt werden ein *Trio*, ein *Duo* und ein *Klavierwerk*. Hauptbedingung ist *Spielbarkeit* der eingereichten Werke, die in der Hauptsache der häuslichen Musikpflege dienen sollen. Alles Nähere erfahren Interessenten direkt durch den Verlag. (Leipzig, Karlstraße 10, II.)

DIE MIT UNGEWÖHNLICHEM ERFOLG im Rahmen des diesjährigen 57. Tonkünstlerfestes in Krefeld und der Bayrischen Tonkünstlerwoche in München zur Aufführung gelangten neuen Werke von Ludwig *Weber*-Münster „Streichermusik" (Uraufführung 1927 unter Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg) „Hymnen" und „Zwei geistliche Gesänge" sind nunmehr im Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel veröffentlicht. Die „Hymnen" erscheinen in der gemeinsam von den Verlagen Kallmeyer und Schotts Söhne, Mainz, herausgegebenen neuen Sammlung „Das neue Werk".

PROF. DR. HERRMANN ABERT †. Wir werden diesen Meister in einem Gedenkartikel ehren.

VOM MUSIKFEST DER „INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK". Zu Beginn des Festes in Frankfurt a. M. waren Beratungen der staatlichen Delegationen unter Vorsitz des englischen Musikgelehrten Edward *Dent* (Cambridge) angesetzt. Von Staaten waren vertreten: Deutschland: durch Wilhelm Furtwängler und Prof. Dr. H. Springer; Frankreich: Walter Straram und Roland Manuel; England: Edwin Evans und Gerald Cooper; *Tschechoslowakei*: Prof. K. B. Jirák und Dr. Erich Steinhard; Österreich: Dr. Paul Stefan und Paul v. Klenau; Schweiz: Werner Reinhart und Volkmar Andreae. — Außerdem waren noch Vertreter von Amerika, Dänemark, Holland, Polen und Schweden anwesend. In die Jury wurden gewählt: Andreae (Zürich), Alban Berg (Wien), Casella (Rom), Jarnach (Berlin), Jirák (Prag). 1928 ist das Fest in *Siena*, für 1929 ist Amerika in Aussicht genommen.

DIE DEUTSCHE MUSIKAKADEMIE (PRAG) IN FRANKFURT AM MAIN. Während der Frankfurter Weltmusikausstellung gab die Musikakademie ein Konzert, das einen sehr beachtenswerten Erfolg aufzuweisen hatte. Da diese Anstalt zum ersten Male ihre Leistungen im Ausland zeigen konnte, ist er besonders zu betonen. Die Zeitungen erwähnen die ursprüngliche musikalische Auffassung der Schüler und die künstlerische Durchdringung der Vorträge. Die Pianistinnen Friedericke *Schwarz* und Gertrud *Hutter*, der Klarinettist Walter *Fürst* wurden namentlich hervorgehoben.

AM STAATSKONSERVATORIUM IN PRAG wurde heuer Strawinskys Oper „*Mavra*" im Rahmen der Schüleraustrittsprüfungen gegeben; in den letzten Jahren wurden bei diesem Anlaß die *Händeloper* „*Rinaldo*", *Saties* „*Socrate*" und *Milhauds* „*Le boeuf sur le toit*" gespielt.

E. W. Korngold's Oper „Das Wunder der Heliane" wird nach der Uraufführung am Stadttheater Hamburg Mitte Oktober zunächst an der Staatsoper Wien, darauf an einer größeren Reihe weiterer bedeutender Bühnen zur Erstaufführung gelangen.

John Gay's „Bettler-Oper", die in der Neubearbeitung von F. Austin in London mehr als 1200 Aufführungen erlebte, wird demnächst vom Verlag B. Schott's Söhne in Mainz, der sämtliche Rechte erworben hat, in einer Einrichtung für die deutschen Bühnen herausgebracht.

Schubert Singspiel „Der treue Soldat" in der Bearbeitung von R. Lauckner und Fritz Busch wird von Steuart Wilson für die englische Bühne bearbeitet und gelangt demnächst in London zur Erstaufführung.

Neue Opern. Die jetzt beginnende Spielzeit bringt eine große Anzahl neuer musikalischer Bühnenwerke. Von Franco Alfano erscheint der reizende Operneinakter „Madonna Imperia" zunächst in Wien und Wiesbaden. Mario Castelnuovo-Tedescos Oper „Mandragola" wird vorbereitet. Die jüngste Schöpfung von Leoš Janaček, dem erfolgreichen Autor der „Jenufa", „Die Sache Makropulos", wird in der Berliner Staatsoper aufgeführt. Ein neuer Name auf der Opernbühne ist Ignaz Lilien. Seine Oper „Beatrijs", nach einem flämischen Legendenspiel, behandelt einen Stoff, der mit Vollmöllers „Mirakel" verwandt ist. Man sieht der Uraufführung dieses Werkes, die in Brüssel stattfindet, mit besonderer Spannung entgegen. Von Francesco Malipiero werden drei Werke aufgeführt: „Der schlaue Harlekin", „Philomela und ihr Narr" und „Merlino, Meister der Orgeln". Von Kurt Weill, der eben erst mit seinem Singspiel „Mahagonny" beim Musikfest in Baden-Baden einen stürmischen Erfolg hatte, liegt ein neuer Operneinakter, Text von Georg Kaiser, vor: „Der Zar läßt sich . . .". Egon Wellesz hat ein Singspiel „Scherz, List und Rache", nach Goethe, vollendet, das in Stuttgart herauskommen wird.

Volkmar Andreaes „Kleine Suite" für Orchester wurde kürzlich zum ersten Mal in Paris erfolgreichst zur Aufführung gebracht.

Bossis „Johanna d'Arc" gelangte vor kurzem in Leiden (Holland) zur Aufführung und befindet sich in Vorbereitung in Neapel.

FOLKWANGSCHULEN ESSEN. In Essen wird am 1. Oktober d. J. eine neuerrichtete Fachschule für Musik, Tanz und Sprache eröffnet werden. Sie untersteht der Gesamtleitung von Max Fiedler und Rudolf Schulz-Dornburg und ist als Schule für Ausdruckskunst der von Prof. Alfred Fischer geleiteten Schule für Gestaltnug (Städt. Kunstgewerbeschule) gegenübergestellt. Als Folkwangschulen, Essen vereinigt, werden beide zum ersten Mal die gesamten kunsterzieherischen Disziplinen zu umfassender Einheit zusammenschließen.

Für die Fachabteilung Musik wurden bereits gewonnen: als Leiter der bekannte Musiktheoretiker Dr. Hermann Erpf; als Lehrkräfte Adelheid La Roche, Elisabeth Potz, Hermann Drews, Bill Fiedler, Anton Hardörfer, Fritz Lehmann, Ludwig Weber, Waldemar Woehl, Walter Berten (zugleich als Verwaltungsleiter der Schule für Ausdruckskunst berufen) und andere mehr. Porf. Fritz Jöde, Berlin, bekannt durch seine umfassenden Ideen zur musikalischen Volks- und Jugenderziehung, wird Einzelkurse abhalten. Eine Orchesterschule nach dem Muster des Deutschen Musikerverbandes, die vierte neben Berlin, Köln und Mainz, wird angegliedert; desgleichen eine Abteilung für Kirchenmusik und ein von Rolf Cunz geleitetes Seminar für Stilkunde und Kritik. Mit namhaften Künstlern schweben weitere aussichtsreiche Verhandlungen.

Während die Fachabteilung für Sprache noch vorbereitet wird, zeigt sich diejenige für Tanz in schönstem Aufbau. Dem Leiter: Kurt Jooss, ausgehend von Laban und in den letzten Jahren durch seine bedeutsamen Tanzschöpfungen beachtlich hervorgetreten, stehen in Sigurd Leede, Ida Urjan und Erica Brünauer berufene Mitarbeiter zur Seite. Ausführliche Werbeschriften versendet die Verwaltung, Essen (Ruhr), Rathaus.

ERNST TOCHS neuestes Werk „Komödie für Orchester" op. 42 wird im kommenden Herbst von Wilhelm Furtwängler zur Uraufführung gebracht werden und steht für Berlin, Leipzig und Wien auf seinen Programmen. Auch Serge Kussewitzky hat das Werk bereits für seine Konzerte in New York, Boston und Paris angenommen. Tochs „Klavier-Konzert" wurde nach der Aufführung auf dem Musikfest der Intern. Gesellschaft für neue Musik in Frankfurt a. M. von der gesamten Presse einstimmig als der größte Erfolg und Gewinn des ganzen Festes bezeichnet.

Redaktionsschluss 28. August.

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VII. JAHRGANG 1927 HEFT 10

Sonderheft anlässlich der Reichsschulmusikwoche in Dresden

FORTSCHRITT

VON Dr. ERICH STEINHARD

„Die Musik ist uns Leben und Lebensinhalt, ist Teil unseres Menschentums, unserer Aktivität und Volkskraft."

Kestenberg.

Die Musikdurchdringung Deutschlands hat einen Grad erreicht, der in der Geschichte der europäischen Musikkultur noch nie dagewesen ist. Wir denken dabei gar nicht an die unwahrscheinlich starke Konzert- und Theaterhochflut in den Großstädten, die zweitausend großen Konzerte, die in der heurigen Berliner Spielzeit zu hören sein werden (wie man liest, sind Chor-, Kirchen-, Vereins- und kleinere Konzerte hiebei nicht eingerechnet), oder an die dortige Überkultur des Dirigenten- und Virtuosentums.

Vielmehr ist es die Musik, die von staatswegen getrieben wird, die unsere besondere Beachtung erregt — die Quelle der großartigsten Ausbreitung der Kunst, die planmäßig, mit staunenswerter Konsequenz den Kindern in den Schulen und den jungen Studenten in Gymnasien und auf den Hochschulen als Kulturgut von einer weitblickenden Lehrerschaft dargeboten wird, die durch die strengsten musikalischen und philosophisch-theoretischen Disziplinen hindurchgegangen ist. Aber nicht bloß in den der Musik geweihten Stunden, auch in den historischen, philologischen und naturwissenschaftlichen Fächern, in der für Religion und Philosophie gewidmeten Zeit sollen den Hörern Beziehungen und Wege zur Musik gewiesen werden, während in Laienorganisationen, die Hunderttausende umspannen die musikalische „Erneuerungsbewegung" bereits festen Fuß gefaßt hat.

Stehen wir vor dem Anbruch eines idealistischen Zeitalters? Wir sind von den Nachkriegsjahren noch zu wenig entfernt, um zu dieser Frage Stellung nehmen zu können. Sicher gibt es nur eine einzige Parallele zu dieser Musikentfaltung: in den letzten Jahrzehnten der Blütezeit des Hellenentums, wo die Musik eine das Leben durchströmende Macht gewesen ist — nach Plato — als Erziehungsmittel, sogar eine der wichtigsten Säulen des Staates. Man kannte di ethische Gewalt der Musik.

Allerdings, ob die seelische Auswirkung einer derartig universellen Musikerziehung unserer Epoche, die Gymnastik und Sport anbetet, gut tut, wage ich nicht zu entscheiden. Bei dem Übermaß von Energien, die im Volke vorhanden sind, bietet sie ihnen jedenfalls das Gegengewicht.

DER KOMMENDE MUSIKPÄDAGOGISCHE KONGRESS UND SEINE METHODEN

VON Dr. JOH. BRANBERGER, PRAG
Sektionsrat im Ministerium für Schulwesen und Volkskultur

Heuer vor den Ferien hörte ich in Berlin gelegentlich eines Besuches im preußischen Kultusministerium von Ministerialrat Kestenberg, daß dort die Absicht bestehe, in kurzem einen musikpädagogischen Kongreß zu veranstalten. Ich erklärte sogleich, daß auch bei uns in der Tschechoslowakei ein solcher Kongreß erwogen werde und daß es nötig sei, den Willen in die Tat umzusetzen. Da kam uns beiden der Gedanke, wie ersprießlich es wäre, wenn wir unsere Kräfte vereinigten, und beide Staaten gemeinsam an die Veranstaltung des Kongresses schritten.

Zweifellos wäre es bedeutungsvoll und einzig dastehend, wenn Deutschland, das Reich des kraftvollen und erfolgreichen Strebens nach neuen musikpädagogischen Wegen und Methoden, jenes Reich, in dem auf diesem Gebiete schon so viel hervorgebracht wurde und von dem sich gewiß das Höchste erwarten läßt, der Tschechoslowakei, dem Lande, in dem alte musikerzieherische Traditionen leben und noch Blüten treiben, das schon vor 150 Jahren das „Konservatorium Europas" genannt wurde und auch tatsächlich die älteste Musikhochschule Mitteleuropas birgt, seine Freundschaftshand reichen wollte.

Dann ließe sich gewärtigen, daß ein neues Werk erstünde, neue Probleme und Methoden auftauchten.

Der künftige internationale, moderne Kongreß soll beileibe nicht die alten Wahrheiten wiederholen und die Verhandlungen früherer kleinerer Musikpädagogen-Tagungen fortsetzen. Ein frischer Zug, neue Systeme sind erforderlich!

Die bisherigen Tagungen der Musikpädagogen waren Vorträgen und zum Teil praktischen Erörterungen der in gewissen Fächern erzielten Ergebnisse gewidmet. Die Kongreßteilnehmer bestanden in der Mehrzahl aus Zuhörern, die gemächlich den Ausführungen einer größeren oder kleineren Zahl von Rednern folgten. Das führte dahin, daß die Themen der Kongreßvorträge sich fast gar nicht änderten und in diesen Sitzungen der Fachleute nur geringe Fortschritte und Erfolge zu verzeichnen waren.

Darum schlage ich für unsern künftigen Kongreß als leitenden Grundsatz vor: *Arbeitsgemeinschaft*, keinesfalls aber Repräsentations- und Paradeversammlung! Das verlangt die moderne wissenschaftliche Methode; es wird zum Problem der Musikpädagogen unserer Zeit, daß sie gemeinsam arbeiten, alle vom gleichen Fach, die zum Kongreß kommen. Und einem solchen Kongreß darf keiner fernbleiben, der sich fortschrittlicher Forschung widmet, keiner, der informiert sein will.

Ich entwerfe mir folgenden Plan: Der erste internationale Kongreß tritt in Sektionen für die einzelnen musikpädagogischen Zweige und zu dem Zwecke zusammen, um Thesen für neue Forschungen aufzustellen. Diese Thesen sind in knappen Umrissen von den Anwesenden durchzusprechen und niederzulegen, um dann in den einzelnen Ländern und Schulen in einem Zeitraume von etwa 2 bis 3 Jahren weiter verarbeitet zu werden. Erst darnach soll die Einberufung eines neuen Kongresses erfolgen. Dann würden neuerdings die in den Sektionen aufgestellten Thesen ver-

handelt und Referate über die Erfolge der vorgenommenen Arbeiten erstattet. Und bei diesem Kongreß könnten dann alle Teilnehmer praktisch mitwirken — sie wären nicht mehr bloße Zuhörer, sondern Mitschöpfer. Dann könnte man auch sämtliche Publikationen über die Ergebnisse dieses Kongresses veröffentlichen, die so ein verläßliches Bild vom Stande der zeitgenössischen Forschung der bedeutendsten Fachleute der Welt ermöglichen würden.

Solche regelmäßig in 2 bis 3 Jahren einzuberufende Kongresse könnten zur Gründung eines *Internationalen musikpädagogischen Verbandes* und zu tatsächlichen Fortschritten auf diesem Gebiete führen.

Dies zur Erwägung und Vorbereitung.

MUSIK UND STAAT

VON PROF. LEO KESTENBERG, BERLIN
Ministerialrat im Preußischen Kultusministerium

Die Aufgaben der Erziehung sind für den Staat von einer ganz neuen Seite anzupacken. War früher die Schule Mittel zum Zweck der Erlangung tüchtiger Staatsbürger, guter Soldaten und Beamter, so tritt jetzt dieser Zweckgedanke entschieden in den Hintergrund, und an seine Stelle tritt der Versuch der *Menschenenbildung*, die erzieherische Aufgabe gegenüber der Nation und dem Individuum, der Gedanke an die *Gemeinschaft* und an die *harmonische Persönlichkeit*.

Diese grundsätzliche Umstellung, diese Umwertung aller Werte innerhalb der Erziehungsaufgaben des Staates bedingt eine Veränderung der gesamten Erziehungsorganisation in innerer und äußerer Beziehung. Neue Schulformen tauchen auf, die Unterrichtsmethoden erfahren eine starke Modifikation, die Erziehungsfächer eine neue Gruppierung. Als wesentlich neues Moment läßt sich die Betonung der jenseits der Verstandesbildung liegenden Werte, der *irrationalen* Kräfte bezeichnen. Die in unserer Zeit und in unserem Volke unleugbar vorhandene Sehnsucht nach einer lebendigen Religion, eine Sehnsucht, die unabhängig ist von Kirche und Dogma, begegnet sich mit dem Wiedererwachen elementarer künstlerischer Kräfte. Auf diesem Boden, der durch zahlreiche Organisationen aller Partei- und Gesellschaftsrichtungen sorgfältig gepflegt wird, gedeiht der neue Erziehungsgedanke, in Preußen frühzeitig erkannt durch einen Mann, der seit Jahren im Kultusministerium tätig ist, durch den derzeitigen Minister *Becker*. Auf den hier angedeuteten Generalnenner lassen sich alle Erziehungs- und Schulreformen der Nachkriegsjahre bringen. Ob an die Richtlinien für die Grundschule, an die Reformen der Hochschulen für die bildende Kunst und Musik erinnert wird, immer ist eine bestimmte Grundlinie wahrnehmbar, die alle Maßnahmen innerlich stark verbindet. Es ist nur folgerichtig, daß innerhalb dieses Gesamtplanes die *Musik*, die Erziehung mit und durch Musik, eine besondere Beachtung gefunden hat.

Neben den organisatorischen Veränderungen und Verbesserungen stand als oberstes Ziel die Vertiefung des Musikunterrichtes als erzieherische Aufgabe. Aus dem „technischen" soll ein künstlerisches Fach werden, das mit den ethischen Disziplinen auf gleicher Stufe steht. Früher galt als einziges Ziel die Belebung der Lust am Singen, die

Einübung vaterländischer und kirchlicher Lieder, kurz, die Gesangstunde war auch ein Mittel zu den oben angedeuteten Zwecken. Unsere Auffassung über Wesen und Wert des Musikunterrichts hat sich gerade in den letzten fünf Jahren entscheidend gewandelt. Wie schon bei Plato, Rousseau, und Pestalozzi, wird die Musik als elementare Kraft im seelischen Entwicklungsprozeß gewertet. Schnell haben die Schlagworte: „Weckung der schöpferischen Kräfte", „Fähigkeit des Musikerlebens" Geltung gewonnen, und heute stehen wir schon wieder vor der Gefahr, daß zugunsten dieser ethisch-aesthetischen Kräfte die realen Grundlagen, die bei aller gesunden Musikpflege entscheidende Bedeutung haben, übersehen werden, daß *das handwerkliche Können* vernachlässigt wird.

Mit der Staatsumwälzung, mit den Folgen des Krieges und der Nachkriegszeit wächst die Verantwortung des Staates auf dem Gebiet der Erziehung ganz wesentlich. Der Staat, der in der Schule zu anderen Auffassungen, anderen Wertmaßstäben kommt, kann sich nicht gleichgültig gegenüber dem Privatunterricht verhalten. Es sind deshalb in erster Reihe *innere*, mit einer veränderten Staats*idee* zusammenhängende Gründe, die zu einer Beschäftigung mit dieser Materie führen. Die vom Staate geförderte Erfassung des ganzen jungen Menschen, die sich auch in der Unterstützung der Jugendbewegung, des Sports, der körperlichen Ertüchtigung äußert, kann nicht vor dem Musikunterricht Halt machen, der für die seelische Gesamtentwicklung der Jugend von hoher Bedeutung sein kann. Von allen äußeren Veranlassungen abgesehen, hat also der Staat in seinem eigen ten Interesse diese Aufgaben zu übernehmen.

Es ist unendlich wichtig, daß sich die Bedeutung dieser Aufgabe für den Staat und alle seine Organe durchsetzt, daß in allen Kreisen unseres Volkes, nicht zuletzt auch bei den Musikern die Aufgabe des Staates, für die gesamte Musikerziehung zu sorgen, als eine unabweisbare *Pflicht* erkannt wird.

GRUNDLAGEN EINER ERZIEHUNG ZUR MUSIK

VON Dr. EBERHARD PREUSSNER, BERLIN

Das Wort Musikerziehung muß es sich oft gefallen lassen, daß man seinen Hauptakzent auf das zweite Wort, die *Erziehung*, verschiebt und über dieser absichtlichen Betonung das Wort *Musik* ganz versinken läßt. Man richtet feste Grenzen auf, in denen sich der zur Musikerziehung Berufene zu halten habe, Grenzen, die den Blick auf das einheitliche Ganze versperren. Fast eifersüchtig wird darüber gewacht, daß der an der Musikerziehung Arbeitende sein Feld nicht überschreite, und mit wahrem Drang zur Selbstzerstörung vernichtet auf der anderen Seite der Fachmann selbst im Methodenstreit den anfänglich gewollten Erlebniswert der Musik für sich und die ihm Anvertrauten. Es wird stets eine der Hauptaufgaben der Erziehung zur Musik sein, diese Grenzen fortzuräumen und zu überwinden und dann den freien Blick auf das zu lenken, was in der eigentlichen Absicht der Idee Musik allein liegen kann: die Bindung, Erhaltung und Förderung der menschlichen Gesellschaft durch die Musik, die die Macht besitzt, Menschen im Spiel zusammenzuführen. Der Trieb jeder irgendwie

gearteten Musikbetätigung zur Kollektivbildung auszunutzen und zu entwickeln, wird sich jede organisatorische Maßnahme auf dem Gebiet einer systematischen Musikpflege angelegen sein lassen.

Alle Zeiten, die von dem Wert der Musik zutiefst durchdrungen waren, die ihre schöpferische Kraft und Stärke voll erkannt hatten, besaßen auch eine Erziehung zur Musik. Auf die klug den ethischen Gehalt nutzende Musikerziehung der Griechen, des Volkes, das am klarsten die Einheit der gesamten Lebenshaltung ausgebildet hatte, sei nur hingewiesen. Eine Schilderung des Musikunterrichtes im alten Athen, wie sie mehrfach heute noch versucht wird, müßte sich allerdings allzu sehr mit loser Tatsachenaufzählung begnügen, ohne das klangliche Erleben jener Zeit wiedererwecken zu können. Ein Blick auf den musikalischen Erziehungsgedanken im deutschen ausgehenden Mittelalter, der viel gepriesenen Blütezeit deutschen Schulgesanges, ist dagegen lohnend, zeigt sich doch hier vorbildlich die Idee einer einheitlichen Musikübung und Musikbildung eines Volkes.*) Bei aller Freiheit des Unterrichtes in methodischer Hinsicht herrschte damals klarstes Herausarbeiten des Lehrzieles, enger Anschluß an die praktische Musikpflege, einende Idee durch die Macht kirchlichen Glaubens. Kirche, Musik und Schule sind im 16. und 17. Jahrhundert unzertrennbare Begriffe. Man hatte erkannt, daß die Musik eines der besten Erziehungsfächer ist und daß ein Unterricht in der Musik notwendig ist, damit die Jugend später „Kirche, Staat, Schule und Vaterland genüge".**)

Nach einer langen Verfallszeit des Musikerziehungsgedankens suchen heute wieder fast alle Völker nach Wegen, die den Kern einer lebendigen Musikerziehung von neuem herausarbeiten. Dieselben Ideen treffen wir in den Reformwerken Preußens und der einzelnen deutschen Länder, Englands, Frankreichs, Italiens und Sowjetrußlands. Überall strebt man nach Zusammenfassung der Kräfte, nach Bindung und Einung. Als allgemeine These für die heutige Musikerziehung könnte man aufstellen: Erziehung zur Musik muß heute so gestaltet sein, daß sie die in unserer Zeithaltung bedingten musikalischen Äußerungen in allen Teilen durchdringt und sie dort, wo sie sich vom eigentlichen Wesen der Musik entfernt haben, zurückführt zum Kern. Dort, wo sie bereits dem gemeinsamen Ziel zustreben, wird sie fördern und stützen, wo sie abbogen vom gemeinsamen Wege, wird sie umlenken und neue Zielrichtung einleiten. Die feste Grundlage des musikalischen Lebens will die Musikerziehung sein. Sie will nicht trennen, sondern zur Gemeinschaft wahrhaften Musikerlebens überall führen.

Musikerzieher sein heißt einmal Wecker der in jedem Menschen schlummernden musikalischen Kräfte sein. Musikerzieher sein heißt zum

---

*) Vgl. die Arbeiten von Sannemann „Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts" (Berlin 1904); Johannes Rauterstrauch „Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen" (Leipzig 1907); des Verf. Dissertation „Die Methodik im Schulgesang der evangelischen Lateinschulen des 17. Jahrhunderts." (Archiv für Musikwissenschaft 1924, Heft IV).

**) Der Straßburger Kantor Christoph Walliser in seinen „Musicae figuralis praecepta . . . 1611."

Ausbilder der wachgerufenen Kräfte werden. In diesen beiden Aufgaben liegt jede Musikerziehung in der Schule, im Volke, in Hochschulen und Konservatorien beschlossen. Das Ziel wird sein, alle Menschen mit den Werten der Musik bekannt und vertraut zu machen, d. h. in der Hauptsache eine Erziehung zum musikalischen Hören einzuleiten; dann aber unter den musikerfüllten Menschen, die zur Berufsausbildung streben, eine strenge Auswahl zu treffen, um mit Hilfe aller erkenntnistheoretischen Mittel zu erfahren, nach welcher Richtung die Begabung des zukünftigen Musikers führt. Eine Überfüllung bestimmter Klassen an den Hochschulen und Konservatorien — ich denke besonders an die Gesangs- und Klavierklassen — wird man durch scharfe Prüfungsmaßnahmen vermeiden müssen, dafür an eine Aufwertung musikpädagogischer Kurse, an eine Auffrischung des Bläsernachwuchses zu denken haben. In dieser Richtung liegen noch viele Versuche vor uns.

Aufgabe eines jeden Staates wird es sein, den in ihm vereinten Menschen kulturelle Lebensbedingungen zu schaffen, die dem Individuum, ohne durch die Zusammenfassung zu Kollektivgruppen einen werterfüllten Lebensberuf verheißen. Welche eminent wichtige Aufgabe die Musik hiebei zu leisten hat und daß sie gerade durch ihr eigentliches Wesen diesen Zielen nahekommt, ist einleuchtend genug. Rückbesinnung auf die eigentliche Idee der Musik „Menschen im Spiel zur Einheit zu wecken, zur Gemeinschaft zu führen durch das gleiche Erlebnis" heißt der Leitsatz. In diesem Sinne ist eine neue Erziehung zur Musik anzustreben, in diesem Sinne ist Musik als lebensnotwendiges Erlebnis des Menschen zu gestalten. Die von diesem Wert der Idee der Musik erfüllten Menschen sind in Einklang mit der Erscheinungsform der Tonwelt unserer Tage, sind als anregende und mitschaffende Kräfte in das weite Gebiet musikalischer Betätigung in Oper, Konzert, Kirche, Schule und Volk zu leiten.

*

„Das gesamte musikalische Erziehungswesen steht in engem Zusammenhang und in unmittelbarer Wechselwirkung mit der Pflege freier Musik."

L. Kestenberg.

MUSIKKULTUR UND MUSIKERZIEHUNG

VON STUDIENRAT WALTER KÜHN, BERLIN

Herausgeber der Zeitschrift „Die Musikerziehung", Zentralorgan für alle Fragen der Schulmusik, ihrer Grenzgebiete und Hilfswissenschaften.

Die Schule soll dem Volke die Musik nahebringen. Die Erkenntnis allein nützt nichts, auch der ausgesprochene Wunsch recht wenig. Es fragt sich: Welches sind die rechten Maßnahmen zur erfolgreichen Durchführung dieses Gedankens? Musikalische Erziehung ist zweifellos eine rein praktische Angelegenheit. Nur durch musikpädagogisches Tätigsein in der Schule und — wie wir gleich hinzufügen wollen — im guten Privatmusikunterricht kann einer gefährdeten Musikkultur abgeholfen werden. Aber die erfolgreiche Durchführung dieses praktischen Tuns ist von gewissen Voraussetzungen abhängig, die erfüllt sein müssen, soll ein noch so eifriges Arbeiten der Musiklehrer nicht zur Ergebnislosigkeit verurteilt sein. Ich sehe drei solcher Voraussetzungen; es sind Fragen der Schulorganisation, der Lehrerbildung und der Unterrichtsgestaltung.

Wie ist z. B. im Musikunterricht zu verfahren, um Erfolge zu erzielen und der heutigen Musikkultur zu helfen? Für dieses Problem gibt es deshalb keine schlichte Lösung, weil Unterrichtsgestaltung letztlich immer abgeleitet werden muß aus der Kulturlage einer Zeit. Wir befinden uns in einer Zeit der Umstellung, die auch auf unserem Gebiete bald mit der Forderung neuer Aufgaben aufgetreten ist. Gewiß ist von manchen geglaubt worden, die Aufstellung neuer Aufgaben in der Musikerziehung entspränge einer Reformsucht, die als Zeiterscheinung zu deuten sei. Tatsächlich erwuchs diese Forderung aus einem tief innerlichen Grunde: der Zeitgeist hatte sie hervorgebracht. Ganz allmählich hatte die geistige Struktur des mitteleuropäischen Menschentums eine Wandlung erfahren; eine Epoche der Geistesgeschichte hatte sich ihrem Ende genähert und eine neue, deren tiefgehende Unterschiede sich zunehmend deutlicher bemerkbar machten, war heraufgestiegen. Der naturwissenschaftlich-technische Geist des neunzehnten Jahrhunderts, im Erziehungswesen auftretend als Intellektualismus, hatte einer Wendung zum Lebendigen, zum Irrationalen im geistigen Leben den Platz geräumt. In der Erziehung machte sich die Umstellung geltend als deutscher Humanismus; man will im Kinde nicht nur den Verstandesmenschen bilden; alle Anlagen sollen erfaßt und ausgebildet werden.

Hat uns die vergangene Epoche eine Menge Erfahrungen methodischer und unterrichtspraktischer Art zusammengetragen, so fällt unserer Zeit, die in der Hauptsache mit neuen, aus der Geistesstruktur unserer Tage erwachsenen Gesichtspunkten auftritt, die Aufgabe zu, dieses aufgehäufte Material auf seine Verwendbarkeit hin zu prüfen und eine Synthese zu schaffen; denn mit einem Durcheinander von Unterrichtsmitteln ist in der Praxis ebensowenig anzufangen, wie allein mit neuen Gesichtspunkten. Beides ist aufeinander abzustimmen. Das hat zu geschehen auf Grund wissenschaftlicher Erwägungen. Hier stehen wir nun am Kreuzpunkt des ganzen Problems. Es darf nicht nur unterrichtspraktisch gearbeitet werden, es dürfen nicht nur auf empirischem Wege, wie es bisher üblich war, Methoden aufgestellt werden. Solche Methoden waren oft gar nicht Methoden im eigentlichen Sinne; es war oft nur die Zufallszusammenstellung von allerlei Unterrichtsrezepten, methodischen Handgriffen und Hilfsmittelchen. Es muß ein Boden gefunden werden, von dem aus die unterrichtspraktischen Einzeltatsachen zu beurteilen, einzuordnen, zu werten sind; durch höhere Gesichtspunkte muß ihr Sinn im einzelnen wie im Gesamtgefüge der Musikerziehung bestimmt werden. Wir brauchen eine *Wissenschaft der Musikerziehung*; davon hängt alles Fortschreiten unseres Musikunterrichtswesens letztlich ab. Wesentliches ist hiezu erfolgt.

Grundzüge zu einer Theorie der Musikerziehung sind aufgezeigt, Forschungsmethoden und Gesichtspunkte sind bereitgestellt.*)

Der Aufbau einer Theorie der Kunsterziehung konnte erst in unserer neuesten Zeit möglich werden. Der Vergangenheit, die alle Bildungsfragen unter den Gesichtspunkt des Intellektualismus stellte, mußte das Wesentliche einer *Kunst*erziehung fernbleiben. Auch die allgemeinen Fragen der Menschenbildung im Sinne des Gegenwartshumanismus

* Vergl. des Verfassers Vortrag beim Leipziger musikwissenschaftlichen Kongreß 1925 „Grundlinien zu einer Theorie der Musikerziehung" Kongreßbericht Breitkopf und Härtel 1929. Abgedruckt in der „Musikerziehung", 1926 Heft 7.

konnten ihr nicht zugänglich sein. In das Gebiet der Theorie der Musikerziehung gehören wissenschaftliche Probleme, die in anderen Wissenschaften gelöst oder wenigstens als solche erkannt sind. In besonderem Maße aber hat sie eigene Probleme aufzuweisen; denn durch die mannigfachen Beziehungen zwischen Bildungsziel, Bildungsweg und zu bildender Persönlichkeit wird sie zum Eigengebiet, und es erwachsen ihr durch die spezifische Fragerichtung musikpädagogische Probleme selbständiger Art, deren Lösung durch Bereitstellung von besonderen Methoden und Forschungswegen eben der Musikerziehung als Wissenschaft Eigenwert verleiht.*)

Aus der Fülle der Probleme greifen wir eins heraus, das für den elementaren Musikunterricht von besonderem Belang ist, um durch seine kurze Behandlung wenigstens ein Bild von der Problematik unseres Gebietes zu geben.

Die theoretische Erfassung der Kunstelemente im Anfangsunterricht bei Kindern beruht auf ganz elementaren psychophysischen Erscheinungen. Wir nehmen es als selbstverständlich hin, daß wir, wenn wir einen Ton hören, die gleiche Tonhöhe (vielleicht in Oktavversetzung) unmittelbar singend wiedergeben können. Sicher prüfen auch manche Musiklehrer die Musikalität ihrer kleinen Schüler dadurch, daß sie Töne angeben und nachsingen lassen. Dabei mögen sie oft urteilen, daß ein Kind (sagen wir sechs- bis siebenjährig), das einen Ton nicht nachzusingen vermag, eben unmusikalisch sei. In der Schule wurde es dann unter die „Brummer" gesetzt und galt vielleicht oft als hoffnungslos. Ist solch Urteil richtig? d. h. ist die Fähigkeit, eine gehörte Tonhöhe sofort zu erfassen und nachzusingen, unmittelbar bei jedem Kinde vorauszusetzen, ist sie angeboren oder worauf beruht sie? Der Wiener Musikgelehrte Richard Wallaschek beschäftigte sich vor einer Reihe von Jahren einmal mit diesem Problem; er bezeichnete diese Erscheinung als imitatorischen Reflex, glaubte also, daß sie unmittelbar, reflektorisch zustande käme. Die Psychologie lehrt, daß es sich um einen Reflex hiebei nicht handeln kann, daß hier ein Vorgang eintritt, der erst angeeignet ist, der erlernt und geübt werden muß. Würde ein heranwachsendes Kind wenig Musik hören, würde es Versuche zum Nachsingen des Gehörten nicht anstellen, könnte sich bei ihm einmals die beschriebene Fähigkeit ausbilden. Tatsächlich kann man solche Fälle in der Praxis erleben. Hält man ein Kind, das in seinem achten Jahr einen gehörten Ton nicht nachsingen kann, zum Mitsingen von Liedern an, und es erlangt nach einigen Wochen oder Monaten die Fähigkeit zum Tonnachsingen, so ist bewiesen, daß es ihm nicht etwa an Musikalität fehlte, sondern daß es, durch irgendwelche besondere Umstände bedingt, die Nachsingefähigkeit nicht erworben hatte. Die meisten Kinder erwerben sich diese Fertigkeit, ohne daß es besonders bemerkt wird. Ganz kleine Kinder haben schon die Tendenz zu singen. Was sie hören, wollen sie nachahmen. Durch vieles Versuchen und manches anfangs zufällige Gelingen bildet sich in ihnen die hier behandelte Fähigkeit aus. Bei größeren Kindern ist dann diese Fertigkeit so sicher geworden, wie unser Gehen;

*) Die Begründung eines staatlichen Musikpädagogischen Forschungsinstitutes, wie ich es schon mehrfach forderte, würde die Voraussetzung zu gründlicher Arbeit in dem aufgezeigten Sinne sein.

Schreiben u. ä. Sie mußte aber erlernt werden und ist nun mechanisiert, ich würde diese Fähigkeit als Nachahmungsmechanismus bezeichnen. Wir haben hier eine durchaus nicht selbständige Erscheinung vor uns; denn der zugrundeliegende psycho-physische Vorgang ist wundersam genug. Eine gewisse Tonhöhe dringt an unser Ohr; sie wird psychisch verarbeitet, d. h. sie verläuft als Erregungsvorgang in unseren Gehörnerven bis zum motorischen Zentrum fort und löst hier nun die Innervation einer Stimmlippenspannung aus, die zur Hervorbringung des gehörten Tones führt. Die Sicherheit, mit der der gehörte Ton getroffen wird, ist durchaus nicht selbstverständlich. Die hier angeführte Erscheinung des Nachahmungsmechanismus sollte uns ein Beispiel sein, welche elementaren Probleme eine Wissenschaft der Musikerziehung zu behandeln hätte.

Wenden wir uns wieder unseren Anfangsgedanken zu. Von den allgemeinen Fragen der Musikkultur sind wir bis zu spezialisierten musikpsychologischen Problemen vorgestoßen. Unser Gedankengang hat wohl klar erkennen lassen, was wir in diesen kurzen Ausführungen zeigen wollten: Unserer Musikkultur ist nur durch rechte Musikerziehung zu helfen: diese hat ihre Voraussetzung in intensivster Innenarbeit der Musikpädagogen. Welch Arbeitsfeld weitester Perspektive, aber Erfolg verheißend!

DIE REFORMEN

VON PROF. ERNST DAHLKE, DORTMUND
Herausgeber der Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege

Die Schulmusikreform*) in Preußen ist zu einem gewissen Abschluß gekommen. Alle Schulgattungen, die höheren, Mittel- und Volksschulen haben ihre festgeformten Richtlinien für den Musikunterricht. Es ist wohl nicht zuviel gesagt, daß damit *das bisher Größte und Bedeutungsvollste* auf dem Gebiete der Schulmusik überhaupt geleistet worden ist. Mit der Schulmusikreform wird immer der Name des ersten Referenten für Musik im Ministerium Professor *Kestenberg* untrennbar verbunden bleiben, ist er doch der Mann, der in seiner künstlerischen und geistigen Beweglichkeit offene Augen und ein offenes Herz mitbrachte, um die Forderungen der Musik, der Schule und der Zeit in sich aufzunehmen und zu verarbeiten. Das Verdienst Kretzschmars bleibt unangetastet. Eins ist ohne das andere nicht zu denken. Prof. Kestenberg war es vorbehalten, all die guten Ideen des Vorreformators neben neuen zeitbedingten in die Tat umzusetzen. Sehen wir den steil aufwärts führenden Weg der Entwicklung der Preußischen Schulmusikreform entlang, so steht am Anfang die epochemachende Schrift Kestenbergs „Musikerziehung und Musikpflege", die in allgemeinen Umrissen den großen Plan deutscher Musikerziehung aufreißt. Nicht alles, was dort genannt und in Synthese gebracht ist, ist verwirklicht worden. Aber wir sind ein tüchtiges Stück vorwärts gekommen, und, soweit die Schule im Blickpunkt steht, zu einer Höhe gelangt, die wir alle vor zehn Jahren kaum zu ahnen gewagt hätten. Das wollen wir nicht vergessen. Wir sehen nahezu alle unsere fachlichen Wünsche erfüllt. Auf die Arbeit „Musikerziehung und Musikpflege" folgte die „Denkschrift über die ge-

*) Siehe „Auftakt" Nr. 9.

samte Musikpflege in Schule, Volk und Haus", die berechtigtes Aufsehen erregte und nicht nur bei uns, sondern weit über die Grenzen hinaus ein lebhaftes Echo entfachte. Was ernst gerichtete Volkserzieher im Stillen gedacht, gewünscht, gehofft, gesprochen und niedergeschrieben hatten, das war hier von höchster Stelle aus begrifflich allen nahe gebracht. Hier liegen die starken Wurzeln der in allen deutschsprachigen Ländern einsetzenden allgemeinen Schulmusikreform. Von der Denkschrift zu den Lehrplänen, die ja nur eine Übertragung der dort niedergelegten Gedanken in praktische Schularbeit bedeuten, war ein folgerichtiger, notwendiger, wenn auch kleinerer Schritt. Neue Aufgaben waren dem Musikunterricht gestellt, erhöhte Anforderungen seinen Vertretern zugewiesen. Hiezu kam der allzu berechtigte Ruf der Musiklehrerschaft nach wirtschaftlicher Aufbesserung. Diesen Belangen Rechnung tragend, erfolgte die Umwandlung des ehemaligen Instituts für Kirchenmusik in die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Mit der Umwandlung war gleichzeitig eine erhebliche Erweiterung in allen Abteilungen verbunden. Auch außerhalb Berlins wurden Staatl. Akademien für Kirchen- und Schulmusikunterricht eröffnet.

Als bleibendes Verdienst Prof. Kestenbergs sind die „Reichsschulmusikwochen" zu buchen, die einen immer größeren Umfang einnehmen und die heute zu den angesehensten musikpädagogischen Veranstaltungen Deutschlands gehören. Als Propagandamittel wie als Fortbildungs- und Orientierungsmittel von weittragender Bedeutung. Sie sind gleichsam die Quellen, von denen Ströme lebendigen Wassers ausgehen, die wieder befruchten und klären und die Schulmusik im Gesamtbilde kulturellen Seins stark herausstellen. Und dann die Lehrpläne selbst. In längeren Abständen erschienen erst die Richtlinien für die höheren Schulen, dann für die Mittelschulen und vor einigen Monaten (an Beethovens Todestag) auch die für die Volksschulen. Alle bilden eine organische Ganzheit in genialischer Abrundung. Logischer wäre ein Aufbau von unten gewesen. Aber es darf dabei nicht übersehen werden, daß die Erneuerungen des Schulmusikunterrichtes dort einsetzten, wo die Voraussetzungen zu einer sinngemäßen Durchführung gegeben waren. Bedauerlich ist es, daß heute bereits — aus persönlichen Gründen — an diesem Bollwerk deutscher Kultur gerüttelt wird. Ausdrücklich sei betont, daß die Lehrpläne nicht diktatorisch den Stoff vorschreiben, daß sie vielmehr nur Richtlinien sein wollen, nach denen jeder Fachmann unter Beobachtung seiner Verhältnisse, der schulischen wie der persönlichen, sich selbst Inhalt und Umfang seines Unterrichts festlegen kann. Freiheit in der Methode — aber auch Freiheit im Stofflichen — das ist das Große. Damit bringt die Behörde dem Erzieher- wie dem Kunstwillen seiner Arbeiter im Weinberg der Musik großes Vertrauen entgegen. Rechtfertigen wir das Vertrauen! Wenn sich hie und da Auswüchse bemerkbar machen, so liegt nicht einmal der Keim dazu in den Richtlinien. Wie maßvoll sind z. B. die Forderungen für den Liedgesang mit oblig. Instrumenten! Was hat „man" aber daraus gemacht? Eitel Übertreibung, ein bequemes Mittel, um die ohnehin schon karg bemessene Zeit noch zu mißbrauchen. Ich betone nochmals, die Richtlinien trifft keine Schuld. Man muß sie nur zu begreifen suchen. Sie sind das äußere Wahrzeichen des Fortschritts, den wir in diesen Jahren in unserem Fach miterleben durften. Die neuen Lehrpläne sind nicht das Werk eines einzelnen, sie sind auch nicht am grünen Tisch gemacht worden, sondern sie sind Bekenntnisse lebendi-

ger Praxis. Bedeutende Vertreter unseres Faches, ich nenne nur Dr. R. *Münnich* und Prof. H. *Martens*, haben in gemeinsamer Beratung unmittelbar aus der praktischen Erfahrung heraus das zusammen- und herausgestellt, was der Schulmusikerziehung frommt. Als „*Gemeinschaftsarbeit*" sind die Pläne von Dr. Münnich als der eigentlichen „Mutter" selbst gekennzeichnet worden. Allerdings sind die Lehrpläne Idealpläne, die absichtlich das Ziel ziemlich hochspannen, um daraus später wieder Vorteile für die Musiklehrer erringen zu können. Jedenfalls sind unsere Belange durchaus gewahrt.

Im ganzen: Wir können stolz sein auf das jetzt fertige Werk der Schulmusikreform. Wir wollen auch dankbar sein gegen die Männer, welche die Schulmusikreform und mit ihr eine Höherbewertung der Musik und ihrer Vertreter im Rahmen der Schule wie im ganzen kulturellen Leben herbei- und durchgeführt haben.

*

Während der kommerzielle Geist der vergangenen Jahrzehnte Kunst zur Luxus- oder Genußware degradierte, hat der Philister das Kunstwerk als gesellschaftlich unentbehrliches Erziehungs- und Bildungsmittel gewertet. Die Erlösung und Befreiung durch die Kunst setzt aber erst dort ein, wo glühende Teilnahme, aktive Wahrnehmung am künstlerischen Geschehen lebendig wird und aus den vom Ausdruck Ergriffenen eine künstlerisch schaffende Gemeinde bildet.

Kestenberg (Aus: „Musikerziehung und Musikpflege".)

VOM WESEN DER METHODE

VON PROF. DR. FRIEDRICH NOACK, DARMSTADT

Zwischen den verschiedenen Lagern herrscht ein latenter Kriegszustand, Parole und Feldgeschrei ist ausgegeben, und die Hauptkampfplätze sind pädagogische Tagungen, während die Diplomatie der Parteien bei den Regierungen Erfolge zu erringen sucht. Bedeutsam ist die Propaganda durch Einführungs- und Fortbildungskurse, durch Werbeschriften und Aufsätze aller Art, hervorragend die Geschicklichkeit, mit der die Lehrer in das Wesen der Methoden eingeführt werden, rührend der Eifer und die Gewissenhaftigkeit, mit der die neugewonnenen Anhänger sich einzuarbeiten suchen. Und doch möchte ich die Frage stellen: „Woran fehlt es mehr, an der allgemeinen musikalischen Schulung oder an der Methode?" und ich stehe nicht an, die mangelhafte musikalische Vorbildung als den empfindlicheren Schaden zu bezeichnen.

Keine Methode vermag die eigentliche musikalische Fachbildung zu ersetzen, ja gerade eine gute Methode birgt in sich die Gefahr, daß eine ungenügend fachlich geschulte Lehrkraft mit ihrer Hilfe scheinbare Unterrichtserfolge nachweisen kann, die sich erst bei eingehender Prüfung als wertlos erweisen, da sie nicht dahin führen, wohin sie die Schüler leiten sollten, nämlich zu einem innigen inneren Verhältnis, zu einer frohen Vertrautheit mit Musik und Gesang. Jede Methode soll und kann nichts anderes sein als ein Weg — nicht etwa der einzige Weg — zu einem Ziel, für den Wert des Unterrichts ist es aber ausschlaggebend, daß das Ziel auch wirklich angestrebt und mehr oder minder erreicht wird, und dazu ist es notwendig, daß der Lehrende sein Fach so beherrscht, daß er nie über dem Mittel den Zweck, über dem Weg das Endziel vergißt. Er muß sich bei jeder Phase seiner Arbeit dessen bewußt sein, aus welchem

Grunde gerade er diesen oder jenen Seitenweg einschlägt, diese oder jene ihm von dem Methodiker vorgeschlagene Einzelarbeit vornimmt.

Musikalisch gesprochen; der Lehrer sollte, ehe er sich für eine Methode entscheidet, schon so Musiker sein, daß ihm die Musik, in deren Verständn is er einführen soll, nicht nur ein mehr oder minder angenehmes Geräusch bedeutet, sondern eine Summe von Inhalten verschiedenster Art. Die Lehre von der Rhythmik, die Melodielehre sind für die Erkenntnis des Wertes eines schlichten Kinderliedes ebenso unerläßlich wie das Verständnis für die dem Lied zugrunde liegende Harmonie. Wem nicht das ihm innewohnende künstlerische Ausdrucksvermögen irgendwie bewußt geworden ist, so daß er in einfachster Weise ästhetisch geschult ist, dem wird es kaum möglich sein, andere zum ausdrucksvollen Musizieren anzuleiten. Wer nicht einigermaßen schön und inhaltentsprechend zu singen vermag oder bei schlechter stimmlicher Veranlagung ein Instrument soweit beherrscht, daß er schlichte Kunst inhaltreich zu beleben imstande ist, der wird als Schulmusiker fehl am Platze sein, und wenn er sich noch so sehr um eine Methode bemüht. Musik kann und darf nicht in erster Linie vom Verstand aus erfaßt werden, am allerwenigsten in der Schule, wo ja gerade in Musik und Zeichnen ein notwendiger und wohltuender Gegensatz gegenüber den stärker auf das Verstandesmäßige eingestellten Unterrichtsgebieten erblickt werden muß. Wer nicht mit seinen Schülern freudig singen und musizieren kann, wer in ihnen nicht eine Ahnung von all dem Schönen, was die Kunst zu bieten vermag erwecken kann, der versteht sein Amt als Musiklehrer schlecht.

Und nun erst kommt das Methodische zu seinem Recht. Nicht nur Genuß und Freude, sondern auch Arbeit gehört in die Musikstunde. Das selbsttätige Mitarbeiten, die Forderung von Kenntnissen in Tonschrift und elementarer Musiktheorie soll dem Schüler auch für das spätere Leben die Teilnahme am öffentlichen Musikleben erleichtern, sie soll ihn der Werte des musikalischen Kunstwerks bewußter machen, sie soll eine Grundlage schaffen, auf der auch Instrumentalspiel leichter aufgebaut werden kann. Und an dieser Stelle wird dem musikverständigen Lehrer die Methode willkommen sein, weil sie ihm Rüstzeug an die Hand gibt, wie er das zu Erlernende bei möglichster Zeitersparnis und für die Kinder möglichst schmerzlos, recht anschaulich übermitteln kann. An dieser Stelle möge er sich zum Bewußtsein bringen, ob er es für richtig hält, durch die wissenschaftlich einwandfrei begründete Eitz'sche Tonwortmethode das Verständnis vorzubereiten für das große, komplizierte Tonsystem, das unserer heutigen Kunst zugrunde liegt, wobei er sich bewußt bleiben möge, daß er im allgemeinen in der Schule nicht die Möglichkeit haben wird, gerade den tiefen Wert der komplizierten Zusammenhänge vollständig auszuschöpfen, oder ob er in der Erkenntnis, daß unsere Volksmusik diatonisch geartet ist,sich dem einfacheren Transpositionssystem der Tonica-do-Methode zuwendet. Ein anderer wird davon überzeugt sein, daß er bei unmittelbarer Verwendung der Notenschrift ohne Tonsilbenhilfsmittel rascheste Erfolge erzielen kann, und wird sich in Rolles Methodik und Didaktik Anregungen geben lassen. Und hier ist wirklich methodische Schulung unerläßlich, damit Umwege und Fehler vermieden werden. Aber stets bewahre sich der Lehrer das klare Bewußtsein, daß er über dem Weg nicht das Ziel vergessen, daß er hinter dem Methodiker nicht den

Musiker verstecken darf, und daß neben der Arbeit auch die Freude gleichberechtigt bei einem künstlerischen Fach stehen muß.

Für die Lehrerbildung erhebt sich aus dem Angeführten die überaus wichtige Frage, wie soll für die künftige Lehrergeneration die fachliche und methodische Ausbildung in der Musik organisiert werden. Bei dieser Frage ist es von Wichtigkeit, welche Bedeutung Musik und Gesang in der Schule gegeben werden soll. Wenn man da vergleicht, was nach den Lehrplänen in den einzelnen Ländern musikalisch in der Schule verlangt wird, und zwar in Volksschule und höherer Schule, so ist man zu dem Schluß berechtigt, daß den gemütbildenden Fächern, vor allem der Musik, heute mehr ernsthafte Daseinsberechtigung zugeschrieben wird als früher. Wenn man dagegen die Pläne für die Lehrerbildung in den verschiedenen Staaten miteinander vergleicht, so findet man gerade auf diesem Gebiet besonders starke Widersprüche, da die fachliche Ausbildung oder Weiterbildung an manchen Stellen nicht unmittelbar in den Bildungsgang einbezogen wird, sondern mehr oder weniger privater Initiative überlassen bleibt. Wo dies geschieht und wo aus diesem Grunde nur der ganz besonders Begabte und Interessierte sich die notwendigen Fachkenntnisse erwerben wird, muß naturgemäß auch der methodische Unterricht auf tönernen Füßen stehen, soweit er an Halbausgebildete erteilt wird. Gerade die großen Verschiedenheiten in der musikalischen Lehrerbildung der einzelnen Staaten erlauben aber wohl den Schluß, daß wir uns hier augenblicklich noch in einem Zustand des Suchens und Tastens befinden, und daß in dieser Frage noch nicht das letzte Wort gesprochen ist. Das eine scheint uns unumstößlich festzustehen: Leidet die musikalische Fachausbildung der Lehrer Not, tritt sie zurück hinter der rein methodischen Schulung, so wird der wahre Wert des Musikunterrichts in der Schule erheblich sinken. Außerdem wird der Lehrer mehr und mehr die Möglichkeit verlieren, auch außerhalb der Schule musikalisch als Volkserzieher und Kulturträger zu wirken, und damit wird der Lehrerstand einer Aufgabe verlustig, die viel zu seinem Ansehen in weiten Volkskreisen, besonders auf dem Land und in der kleinen Stadt beigetragen hat und mit der er seit Jahrhunderten eng verwachsen ist.

RÜCKKEHR ZUR MUSIK

VON STUDIENRAT ARNOLD EBEL, BERLIN
Vorsitzender des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler

Ein zielbewußter, sorgfältig vorbereiteter Berufsstand von Schulmusiklehrern steht heute wachend, treibend und fördernd hinter den zeitgemässen Plänen und Zielen, und wenn es gelingt, für die für eine harmonische Menschenbildung besonders bedeutsame Musik in der Schule auch die für eine Durchführung nötige Arbeitszeit verfügbar zu machen, so darf man der weiteren Entwicklung der Schulmusik hoffnungsvoll entgegensehen. Zwar gilt das Gesagte zunächst für die höheren Lehranstalten, doch steht zu hoffen, daß auch in den Volksschulen ein Aufstieg im musikalischen Geschehen einsetzen wird, vor allem, wenn es gelingt, für die Vor- und Weiterbildung musikbegabter Lehrkräfte zu sorgen.

Eigentlich ist das „Zukunftsmusik", und doch soll hier von einer Rückkehr zur Musik die Rede sein. Wir möchten wieder zu einer

Schulmusikpflege zurückkommen*), wie sie uns aus früheren Jahrhunderten herüberleuchtet. Wohl — die Zeiten kehren nicht mehr zurück. Die Vorbedingungen für diese Form und diese Stärke der Schulmusikpflege sind nicht mehr gegeben und werden nie wieder zu schaffen sein. Trotzdem darf uns diese Erkenntnis nicht nutzlos machen, sondern wir müssen auch heute unentwegt an den höchst gesteckten Zielen festhalten.

Wie sieht es nun im Privatmusikunterricht aus? — Was die Schule im vorigen Jahrhundert auf dem Gebiete der musikalischen Volkserziehung versäumte oder nur unvollkommen durchzuführen vermochte, das besorgte in stärkerem Masse der Privatunterricht in der Musik. Er erzog nicht nur die Begabten zur Musik und für die Musik — es war zur Modesache geworden, die Hausmusik zu pflegen, und es gehörte zum guten Ton, Musikunterricht zu nehmen. Das Musikunterrichten wurde ein gutes Geschäft, die Leistung wurde bei einer zu starken Nachfrage nicht selten zum Handwerk, man traf überall schulmässige Einrichtungen, um weiteste Kreise mit Unterricht zu versorgen, und in den Auswüchsen streifte die Erfassung der Masse gar das Fabriksmäßige. Die berüchtigte „Salonliteratur" wucherte im Übermaß. Man wäre an musikalischer Überernährung zu Grunde gegangen, wenn nicht rechtzeitig die Einkehr erfolgte. Besonnene Erzieher erkannten die Schäden und erhoben warnend ihre Stimme. Weitschauende Musiker fanden sich zur Abwehr gegen Auswüchse nnd Verflachung zusammen. Man besann sich auf eine „Musikpädagogik". Man fand sich in Vereinen und Arbeitsgemeinschaften, um die wichtigen Fragen der musikalischen Erziehung zu erörtern. Man sammelte Gesinnungsgenossen zum Kampfe gegen Minderwertigkeit und Schund. Man gründete endlich Berufsverbände, in denen man alle diese lebenswichtigen Aufgaben klarstellte und förderte. Die Leistung der letzten fünfzig Jahre hat auf diesem Arbeitsgebiet zu einer beachtenswerten Rückkehr zur Musik geführt. Die Grundfragen der musikalischen Erziehung sind von einem erwachten und seiner Bedeutung und seiner Pflichten sich voll bewußten Berufsstand der Privatmusiklehrer gründlich überprüft worden, und selbst der Weltkrieg mit seinen traurigen Folgeerscheinungen hat die begonnene Arbeit nicht abtöten können. Eifriger denn je arbeitet man heute in den Berufskreisen der Privatmusiklehrer, in den staatlichen Hochschulen und in den privaten Konservatorien und Musikschulen an den Problemen der musikalischen Erziehung und an den eng damit verknüpften Fragen der Lehrerbildung.

Und nun die Umwelt von heute! Die Jugend, die wir erziehen sollen, das Volk, das wir erziehen wollen. Düstere Wolken tuen sich bei dieser Betrachtung vor uns auf. Auf der ganzen Linie A b k e h r von der Musik. Schule und Volk sind stark auf dem Wege, völlig zu versporten. Der Existenzkampf absorbiert die Zeit und die Kraft selbst schon der Jugendlichen. Das Bildungsbedürfnis aber wird befriedigt durch Radio und Kino. Die Musikschulen sind entvölkert! Die Schülerzahl der Privatmusiklehrer nimmt alljährlich erschreckend ab! *Der eben erwachte Berufsstand der Musikerzieher, der mit vorbildlichem Schwung höchsten Zielen zustrebt,* sieht sich einer so völlig veränderten Lage gegenüber, daß ihm mit Recht um seine

*) Nach dem *heutigen* Stand der Musikpflege möchte man, bei aller Anerkennung der ausgezeichneten Ausführungen des bekannten Verfassers, doch schon von — Gegenwartsmusik sprechen. (D. Red.)

Zukunft bangen muß. Wer führt das deutsche Volk zur Musik zurück, dasselbe Volk, das in einem Übermaß von Radio-, Kino- und Kaffeehausmusik ertrinkt?! Wer führt es von einer Pseudokunst zurück zum Urquell der Musik! Wird sich das Volk auf sich selbst und auf seine große musikalische Vergangenheit besinnen? Wird die Hilfe durch die Schulmusikreform noch rechtzeitig kommen? Wird das Heil durch die musikalische Jugendbewegung (wie viele hoffen) gebracht werden können? Das sind offene Fragen, die im Augenblick niemand zu beantworten vermag. Das eine aber wissen wir zu sagen: Wünschen wir eine R ü c k k e h r des deutschen Volkes zur Musik, so tun wir unsere Pflicht, sie herbeizuführen! Prüfen wir die Mittel, und zwar alle Mittel, die geeignet sind; überlegen wir die Möglichkeiten aller und jeder Einwirkung auf unsere Umwelt und schaffen wir von uns aus die Wege zurück zur echten und zur lebendigen Kunst. Für diese Aufgaben aber ist die erste Voraussetzung die Zusammenfassung aller Kräfte unseres gesamten Berufsstandes! Setzen wir der Schwere der Zeit den einmütigen Willen aller Musikerzieher entgegen. E r k ä m p f e n wir in zielbewußter Einmütigkeit die Rückkehr zur Musik!

DIE JUGENDMUSIKBEWEGUNG

VON PROF. Dr. FRITZ JÖDE, BERLIN

Führer der musikalischen Jugendbewegung in Deutschland

Als sich musizierende Jugend innerhalb der deutschen Jugendbewegung vor etwa zehn Jahren zum ersten Mal sammelte, eine kleine Schar singender Freunde, trieb sie ganz einfach ein Verlangen nach Musik, das sich im bündischen Leben der Jugend mit einem in der Schule nicht gekannten Ausmaß entfacht hatte. Nichts anderes wollten diese Musikanten, die sich über die bündischen Grenzen hinüber suchten, als musizierend Verbindung anknüpfen, möglicherweise beieinander bleiben. Das Ziel war der Weg, den man hier einschlug, und jedes Wegstück, auf dem das Verlangen nach Musik in Erfüllung ging, war erfüllteste Gegenwart ohne Gut und Böse, ohne Wunsch nach Vergangenem und Sorge um Zukünftiges. Jeder pädagogische Gedanke im Sinne der heutigen Schule lag diesem ersten Schritt zur Vereinigung im Musizieren fern. Man suchte sich, weil man Gleiches wünschte, und fand sich, weil man aus den gleichen Voraussetzungen heraus, die durch den Inhalt der Jugendbewegung gegeben waren, gewünscht hatte. Fand man doch nicht nur gleiche Lieder bei seinesgleichen, sondern gleiches Menschentum, gleiche Haltung, ja gleiches Denken und Handeln und ein gleich geartetes Leben. Junge Menschen suchten Musik, fanden ihresgleichen und verbanden sich musizierend. Und wer es recht beschaute, merkte, daß diese Musikanten, wenn sie auch Musik und nichts als Musik suchten, doch wieder nur zu einem Jugendleben strebten, zu einem Leben in Musik, nicht aber zu einem neben einem solchen unverbunden hervorgehenden Musizieren. Musik als fachliche Angelegenheit, überhaupt als für sich allein stehender Inhalt war ihnen so fremd und unverständlich wie nur irgend etwas Unverbundenes. Die vielen isoliert n Fächer der Schule hatten sie ja gerade mit aller Gewalt fluchtartig in die neue Jugendgemeinschaft hineingetrieben, dahin, wo sie endlich einmal Mensch sein und nichts zu geben brauchten als sich einander. Wie oft diese

Jugend darum auch Musik dachte und sagte und suchte, letzten Endes blieb sie doch unfähig, diese anders für wahr zu halten als allein im Sinne eines Klang gewordenen Lebens.

Die Beschreitung des weiteren Wegstücks in die Musik durch Übung erschwerte anfangs die Kräfteverteilung in der Zeit im Ganzen und die der neuen Jugend in ihr. Schon in werklicher Beziehung zeigte sich, daß der Weg, der beschritten werden sollte, selbst erst mit gebaut werden mußte. Nicht das eine allein, daß die Jugend ausschließlich vom Vokalen herkam, sondern daß sie darin zu einer Volksliedpflege vorgestoßen war, die der Schule und dem Chorverein in ihrer Grundlage und ihren Grundformen fremd war, zeigte sich als erste Erschwerung. Richtete sich doch der gebundene Chorgesang in und außerhalb der Schule auf eine Liedpflege im Sinne einer Darstellung des Inhalts nach außen in einer Musikübung rein fachlicher Einstellung; während sich das Volkslied in der neuen Jugend nach innen in ihr eigenes Leben hinein wandte, das Bedürfnis der Darstellung eigener Lebensinhalte als besondere Aufgabe ihr aber völlig fremd war. Zudem hatte die Pflege der Volksmusik — wie auch heute noch vielfach — in der damaligen Zeit, wo die häusliche Musikpflege eigentlich fast ausschließlich Instrumentalpflege war, einen stark instrumentalen Einschlag, während doch die anfängliche Pflege des Instruments in der neuen Jugend restlos dem Vokalen entsprang. Schließlich war auf der einen Seite der unterrichtliche Inhalt aus Nötigung auf die dort vorliegenden Bedürfnisse (in erster Linie des einzelnen Schülers) eingestellt; derweil es einen Unterricht im neuen Sinne so gut wie überhaupt nicht gab, weil von der Schule selbst aus noch keine Nötigung für ihn vorlag.

Jahre ang blieb die Musikübung auf dem Boden des Volksliedes stehen und fand nur dahingehend eine Erweiterung, daß ein Lied nach dem andern unter denen, welche die Jugend immer aufs neue bewegte, von Führern der Arbeit ausgebaut und über schlichte mehrstimmige Sätze hinaus bis zu kleinen kantatenartigen Gebilden bearbeitet wurden. Daneben entwickelte sich wie gesagt langsam eine Pflege derjenigen Instrumente, die für die Art des Musizierens hier besonders brauchbar waren, also in erster Linie der Laute, der Geige und der Flöte. Trug dieses Musizieren von außen gesehen gewiß hier und da den Stempel des Dilettantischen im schlechten Sinne, so hatte es vor dem heute fast ausschließlich beliebten fachlichen Musizieren das voraus, daß ihm die unmittelbare und starke Verbindung mit der Wirklichkeit eines Lebens eigen war, die jenem so oft fehlte, und die da zu einer tatsächlichen Verkümmerung des überfachlichen Musizierens geführt hatte.

In dem hierbei immer wieder auftretenden Wettstreit der Kräfte kam es dann schließlich ungewollt zum Einbruch der Kunstmusik in die Musikübung der Jugend. Entwickelte sich das Werkbild allmählich dahin, handwerklich immer mehr zu erreichen, so mußte bei immer leichterer stofflicher Bewältigung aller auftretenden Volksliedsätze eines Tages das erste Kunstwerk in ihm dastehen, — das erste Werk, das nicht mehr im Volksmund entworfen, durchgebaut und herumgetragen, sondern das die Schöpfung eines einzelnen Erbauers geworden war, der mit seinen produktiven Kräften weit über den Möglichkeiten einer von der Gesamtheit getragenen Volkskunst stand. Als dieser Zeitpunkt erreicht war und die Jugend zum ersten Mal den Weg zu Bachschen Chorälen und alten Madrigalen fand,

entschied sie sich nicht aus einer Übersicht, wählte sie nicht wissend aus. Trotzdem ihr aber noch nichts zum Vergleich zu Gebote stand, griff sie doch nicht aus Versehen zu. Hatte sie doch einen Maßstab in sich, um den die Zeit sie hätte beneiden können: ein ganz elementares Verlangen, das fast ohne Suchen wie im Traum gefundene Kunstwerk so fordern zu müssen, daß es im gleichen Sinne wie das Volkslied Träger des Jugendlebens selbst werden konnte. Dazu war nötig, daß es der Grundgesetzlichkeit dieses Lebens nicht nur entsprach, sondern diese durch sich selbst vertiefte, bereicherte, in ihrer Auswirkung steigerte. Das aber konnte nur geschehen, wo das Kunstwerk in seiner eigenen Haltung den Willen zum Überpersönlichen bekundete, oder auf den einfachsten Gedanken gebracht: einem Chorgeist ihres Erbauers entwuchs, der im tieferen Sinne gemeinschaftsbildend war. Es war der Jugend dabei ganz gleichgültig, aus welchem Jahrhundert dieses Werk herrührte; sie vermochte die Bedeutung eines solchen Wissens für ihr eigenes Dasein auch nicht im geringsten einzusehen, weil sie in allem, was sie tat, einen für den historisch geschulten allgemein gebildeten Individualisten geradezu erschreckend geringen historischen Sinn entwickelte. Sie hätte das Werk ebenso bei sich aufgenommen, wenn der Bachsche Choral und die Chorgesänge des 17. und 16. Jahrhunderts, von denen aus der Weg weiter führte, gestern entstanden wären. Aber es lag ja eben in der Zeit, daß sie gestern nicht hatten entstehen können. Wäre es wirklich geschehen, so hätte sich eben keine Jugendbewegung mit einer besonderen, von der Zeit abtrünnigen Musik auf und davon gemacht, um in Selbsthilfe Abstand zu nehmen. Jeder Antrieb hätte ihr ja dazu gefehlt. Es wäre zudem doch ein grandioser Widerspruch in sich selbst gewesen, wenn die Jugend, die handelnd selbst ein Stück Geschichte darstellte, in dem ganz andern Sinne der Zeitwelle, von der sie sich abgelöst hatte, mit dem, was diese Geschichte nannte, in Berührung gekommen wäre. Und wenn des öfteren der Jugend verkehrte Einseitigkeit und überhebliche Ablehnung musikalischer Werte — etwa der musikalischen Romantik des vorigen Jahrhunderts — vorgeworfen wurden, so liegt dem eine ganz irrtümliche Auffassung zugrunde. Denn von einer Ablehnung im Sinne des Vorgeworfenen konnte überhaupt nicht die Rede sein, wo es doch noch nicht einmal zu einer Begegnung gekommen war. Aber daß es eben zu einer Begegnung mit den Bachschen Chorälen und der Chorkunst der alten Meister, nicht aber etwa zu einer mit der Ensemblemusik des 19. Jahrhunderts gekommen ist, sollte allen denen zu denken geben, die es gern anders gehabt hätten, weil sie Werte, die ihrem Leben etwas bedeutet hatten, mißachtet glaubten.

Viel eher war es doch möglich, daß sie wieder Verbindung anknüpfen lernte mit Epochen, aus denen sich eben jene letzte und ihr verwandte als Gegenkräfte abgelöst hatten. Und so geschah es auch, daß die Jugendmusik, immer ausgehend vom gemeinsamen Gesange, mit völlig unhistorischem Sinn Werke aus denjenigen Zeiten der Musikgeschichte zu einer neuen Spätblüte führte, die wie sie im Volkslied und im Vokalen überhaupt wurzelten. Und es zeigte sich eine innere Nähe und ein unmittelbares Verstehen, wie sie sich schon einmal bei der Wiedererweckung des Volksliedes selbst gezeigt hatte, wie sie aber für alle jene Außenstehenden, deren Leben noch eng mit der voraufgegangenen, individualistisch eingestellten Epoche verbunden war, völlig unverständlich und darum Stein des Anstoßes blieb.

PRIVATUNTERRICHT

VON PROF. E. JOS. MÜLLER, KÖLN
Herausgeber von „Musik im Leben", Zeitschrift der Volkserneuerung

Wer seit Jahren die Reformen auf dem Gebiete des Unterrichts, besonders in den Schulen und vor allem auch in der Schulmusik, beobachtet hat, dem erschien es wie eine Selbstverständlichkeit, als die pädagogische Welle sich auch eines Gebietes bemächtigte, das anscheinend abseits des pädagogischen und methodischen Wachsens stand, des Privatmusikunterrichts.

Ein pädagogischer Atem haucht den Wissenschaften und Künsten neues Leben ein, gibt ihnen ihren eigentlichen höchsten Zweck, nämlich die Förderung und Veredlung des Menschen und der Menschheit, hebt die Bedeutung der Erzieher auf die ihnen zukommende Höhe, gibt neue Verantwortlichkeit, neue Aufgaben, aber auch neue Befriedigung allen denen, die als Lehrer ihren Beruf erkennen und erfüllen.

Während bei den Schulerziehern ein fortwährendes Suchen nach neuen Methoden, eine Orientierung nach neuen Zielen zu beobachten war, blieb man im privaten Musikunterricht merkwürdig ruhig und gleichgültig gegenüber erzieherischen Forderungen.

Wir wollen richtig abwägen: Nicht alle Lehrer der Schulen waren und sind auf der Höhe ihrer Aufgabe; Schema F regierte; im ausgetretenen Gleise trottete der Methodengaul weiter, für Neuerungen, für frischen Luftzug fehlten ihm die Nüstern. Und anderseits gab es unter den Privatmusiklehrern viele, die sich vor den Stundenjägern gewöhnlichen Schlags auszeichneten durch ihr Verlangen und Bemühen, den Schülern m e h r zu sein als Fingerabrichter und Einpauker. Die musikpädagogischen Bestrebungen beginnen doch nicht erst in unseren Tagen.

Aber das darf man sagen: die Lehrerschaft der Schüler als Gesamtheit, als Stand war in erzieherischer Beziehung und in methodischer Schulung dem Stand der Musiklehrer weit überlegen. Das hat seine Gründe. Wer sich dem Lehrerstand widmete, mußte sich vor allem auf seine erzieherische Eignung prüfen; denn im allgemeinen konnte der Beruf wegen seiner stofflichen Gebiete nicht als besonders verlockend erscheinen, nur im Rahmen ihrer erziehlichen Einschätzung konnten diese an Wertschätzung und Reiz gewinnen. Das Pädagogische war das A und O der Ausbildung der Lehrer. Der Stundenplan, das Studium, die Prüfungen, die praktische Arbeit, die Revisionen, die Fachblätter, Konferenzen, Fortbildungskurse wurden bestimmt durch den pädagogischen Zweck. Anders beim Musiklehrer. Als er sich der Musik verschrieb, trieb ihn nicht der erzieherische Betätigungsdrang, — sondern seine Musikliebe oder seine Idee von dem Leben und Wirken des Künstlers. Mit tausend Segeln, die geschwellt wurden durch Vorstellungen von Künstlerruhm und Musikerglück, zog er ein in das Konservatorium als Eingang zu einem Leben voller Glanz und Schönheit, aber wenn dann die Blütenträume sich nicht verwirklichen wollten, dann rettete er sich bescheiden in den Hafen des Musiklehrerberufs. Und auf nichts war er schlechter vorbereitet als auf das Lehren und Erziehen; denn dieses war ihm nicht hohes Ziel, freudig erstrebte Daseinsaufgabe, sondern bloßer Rettungsanker, notgedrungen und mißmutig aufgegriffenes Existenzmittel. Der Unterricht, den er empfing, war keineswegs geeignet, ihm gutes Vor-

bild zu sein, nichts war geschehen, ihm das Unterrichten lieb zu machen: keine Psychologie, keine Anwendung der methodischen Grundsätze, keine Ableitung der Lehrweise aus der Kenntnis des Kindes heraus, keine pädagogische Lektüre, keine Besprechungen, keine Prüfungsbestimmungen, die dieses Gebiet in den Vordergrund stellten, keine spätere Beeinflussung und Anregung durch berufliche Konferenzen, Gedankenaustauche, Revisionen und Kurse. Die Fachzeitungen berichteten über jede kleine musikalische Angelegenheit, aber nicht über erzieherische Probleme; alle Forschung der Psychologen und genialen Entdeckungen großer Erzieher blieben außerhalb der Kenntnis der Musiklehrer; die Notwendigkeit, eine bescheidene Existenz sich zu sichern durch viele Musikstunden, durch hastige, meist unbefriedigende Arbeit, ließ ihn nicht zur beschaulichen Ruhe kommen, nicht zur Entdeckung seines eignen Innern, nicht zur Gedankengemeinschaft mit Menschen und Werken höherer Art. Mit seinen Standesgenossen verband ihn keine ideale Solidarität. Die Unsicherheit seines Berufs nötigte ihn zum Entgegenkommen gegen Wünsche, die nicht immer höchste künstlerische Werte umfaßten. Dabei konnte ihm leicht seine eigne ruhige Festigkeit verloren gehen. Sein Beruf war zermürbend; Gelegenheiten zu eigner weiterer Anregung waren ihm fast nicht geboten, und so konnte es geschehen, daß die vielen Bemühungen um Musikpädagogik, Methoden, Schulen mehr von Lehrern und Wissenschaftlern ausgingen und aufgegriffen wurden als von den Musikern selbst. Was in dieser Beziehung der Musikerstand den Pädagogen, sage geringschätzend „Schulmeistern", alles zu verdanken hat, das möchte ich einmal, wenn ich je Zeit dazu finden würde, zum Gegenstand eingehenden Studiums machen.

Das aber ist das Neue und Wesentliche an der Umgestaltung des Unterrichts: er soll erzieherisch sein. Denken wir daran, daß die Ausbildung des Lehrers an der Schule seit langer Zeit traditionell auf die pädagogische Schulung ausging, während der angehende Musiklehrer keinerlei behördliche Nötigung erhielt, das Pädagogische in genügendem Maße zu pflegen, so will uns scheinen, als ob eine solche gerade Nötigung jetzt stattfinden muß. Alles andere ist, so wichtig es sein mag, doch nicht so bestimmend für die Reform des Privatmusikunterrichts wie die Hervorkehrung des Erziehlichen. Denn gerade die erzieherische Sendung der Musik und der Musiklehrer wird den Stand heben und unentbehrlich machen. Die sich daraus ergebenden Folgerungen sind stark und zwingend und werden sich schon mit der Zeit durchsetzen. Und wenn die neuen Bestimmungen weiter nichts enthielten als diese Anregung zur erzieherischen Ausbildung der Lehrer, dann wären sie schon zukunftgestaltend, zielgebend und wegweisend genug. Es ist entgegen anderen Auffassungen über den Wert der Bestimmungen erforderlich, auf dieses Fundamentale hinzuweisen, wenn man eine gerechte Beurteilung wirklich herbeiführen will. Im übrigen wird die Erfahrung der nächsten Jahre und Jahrzehnte deutlich erweisen, worin der Nutzen der neuen Regelung besteht. Wir befürchten zunächst nicht eine Schablonisierung der methodischen und pädagogischen Ausbildung und Tätigkeit, weil das ganze Gebiet der Musikpädagogik noch Neuland ist. Nichts ist leichter heute: sich einen Musikpädagogen zu nennen, und nichts ist schwerer: einer zu sein.

Der Prviatmusiklehrerberuf ist, richtig verstanden und im rechten Geiste ausgeführt, hochbedeutsam und aller Ehren wert, mehr noch: er ist

unentbehrlich, er hat eine Mission zu erfüllen. Wenn unser Volk gesund ist und auf hoher Kultur steht, wird es seine Musiklehrer verlangen, beschäftigen und ernähren, vorausgesetzt, daß der Musikunterricht mehr ist als technischer Unterricht, mehr ist als musikwissenschaftliche, ästhetische Ausbildung, nämlich seelische Bereicherung, geistige Hebung, Willens- und Charakterschulung, kurzum Erziehung. Dahin müssen wir kommen. Das Ziel ist klar, die Wege sind zu suchen und zu finden, die Menschen, die sie gehen sollen, sind auszuwählen; dann kommen alle die herbei, die, von ihnen geleitet, nun an der Musik sich erfreuen, durch sie sich erheben lassen wollen: die Kinder, die Jugend, das Volk. Die drei letzten Worte sollen wieder Etappen bedeuten, die klar erkannt werden müssen; denn die Tätigkeit des Musiklehrers ist nicht mit der Erziehung des Einzelwesens erledigt, sie greift auch hinüber in das Gemeinschaftliche, Soziale, Nationale und Allgemeinmenschliche. Deshalb steht Volk, Menschentum auch im Interessenkreise des Klavierlehrers, der Gesanglehrerin.

Selbstverständlichkeiten? Ja und nein. Ich erinnere mich noch einiger Musiklehrerinnen alten Schlages; feine, treue, tapfere, gütige Menschen waren es, nicht groß als Künstler; aber ihnen war das Wirken für andere, die erziehliche Beeinflussung der Schülerinnen eine natürliche Selbstverständlichkeit; sie bedeuteten in deren Leben und Werden mehr als andere Erzieherinnen. Und bedeutende Künstler gab es, von denen man in der Welt sprach, die aber im Unterricht arm waren und arm ließen, auf kein „Warum" ein „Weil" antworten konnten, denen Stundengeben eine Qual, eine Last war, denen der Schüler, wenn er nicht gerade ein Bombenschüler war, nur als Einnahmequelle galt. Wir hoffen auf eine neue Zukunft des Privatmusikunterrichts. Der Tiefstand alles Unterrichts, vom Erzieherischen aus gesehen, hat ihm am meisten zugesetzt, bei dem neuen methodischen und erzieherischen Geschehen, das jetzt einsetzt, wird auch er sich heben und zu seiner eigentlichen Bedeutung emporsteigen, wenn die Musiklehrer sich vom großen pädagogischen Strome nicht nur mittragen lassen, sondern selbst zum Ruder und zum Steuer greifen.

NEUE WEGE DER KULTUR

VON STUDIENRAT DR. ELISABETH NOACK, SCHNEIDEMÜHL

Krankt unsere ganze Erziehung an dem allgemeinen Zeitübel einer falschen Verwissenschaftlichung, kann sie sich von der gefährlichen Stoffüberhäufung nicht frei machen, die eine wirkliche Ausbildung und Durchbildung des jungen Menschen immer wieder zu ersticken droht, so liegen im Kunstunterricht die Mittel, eine solche Überintellektualisierung zu überwinden. Denn die vermeintliche Stoffansammlung der Richtlinien im musikalischen Fach will keinesfalls als eine solche angesehen werden, sondern nur als Anregung betrachtet sein zu einer sinngemäßen Auswahl durch den einzelnen Lehrer.

Daß alle Schüler am Musikunterricht teilnehmen müssen, ist von vornherein selbstverständlich, wenn die Musik gewertet wird als der Persönlichkeitsbildung und ethischen Erziehung dienlich, als etwas dem Menschen Wesenseigenes. Es setzt sich also wieder die griechische, hohe Auffassung vom Werte der Kunsterziehung durch. Auch darin, daß der amusische Mensch gewissermaßen als geistig verkrüppelt anzusehen sei.

In der Tat sind gänzlich unmusikalische Menschen ebenso selten wie genial begabte. Meist handelt es sich um unzureichende Entwicklung oder gar Unterdrückung vorhandener Anlagen. Es gilt im ersten Musikunterricht vorsichtig anzuknüpfen an die bei normalen Kindern vorhandenen Ansätze, also etwa beim Dreiklang, Tonalitätsgefühl, Unterscheidungsvermögen für Rhythmen, Freude an körperlich-rhythmischer Bewegung und den Anfängen musikalischer Phantasie und Gestaltungskraft. Gründliche Durchbildung des äußeren und innerlichen Hörens wird stets die vornehmste Aufgabe des Unterrichtes sein müssen. Eine theoretische Unterweisung, die nicht an der Musik selbst in die Elemente einführt, ein musikgeschichtlicher Unterricht, der sich mit Erzählungen aus dem Leben der Meister und mit Jahreszahlen begnügte, statt die Werke selbst in den Mittelpunkt zu stellen, wäre verderblich und reine Zeitverschwendung. Der Schüler soll durch die sorgfältige, allseitige Ausbildung seiner musikalischen Fähigkeiten zum lebendigen musikalischen Erleben geführt, sein Verständnis für musikalische Werte soll geweckt und vertieft werden. Der Musikunterricht alten Stils, die Ausruhstunde oder Paukstunde für Schulfeiern kann solchen Anforderungen unmöglich entsprechen. Gewiß ist es erfreulich, wenn der Chor Feiern und Schulaufführungen verschönern hilft, aber nie darf das Üben für Feste und Konzerte Selbstzweck sein, sonst sinkt der erzieherische Wert des Unterrichtes wieder merklich, eine dauernde Störung und Veräußerlichung der geplanten Einführung in die Kunst ist unvermeidlich. Schulen sind keine Konzertinstitute. Die Schule soll vielmehr in erster Linie das gemeinsame Musizieren unterstützen, das enge Verwachsen mit Volkslied und Kunstmusik im Klassenunterricht, in den Chorstunden, freien Arbeitsgemeinschaften, der Instrumentalgruppe und möglichst auch durch Zusammenwirken von Lehrern, Schülern, Eltern und Geschwistern. Hiermit ist der beste Weg zur Belebung der Hausmusik gefunden. Die Rücksicht auf eine wirkliche innere Förderung der Schüler sowie auch die besonders in der höheren Knabenschule äußerst geringe Stundenzahl verlangt weiter eine strenge Sichtung der benutzten Literatur. Nur wertvollstes Kulturgut darf den Heranwachsenden geboten werden. Neueres und altdeutsches Volkslied, leichtere Werke unserer größten Meister, unbedingt auch neueste Musik in leichteren Originalsätzen. Auf einwandfreie Sätze müßte überhaupt noch mehr geachtet werden. Der vielgeschmähten und doch zur Auflockerung und Auffrischung so unentbehrlichen Jugendmusikbewegung hat man öfters zum Vorwurf gemacht, daß sie schlechte Sätze verbreite. Es darf aber nicht verschwiegen werden, daß es damit in unseren bekanntesten Schulliederbüchern zum mindesten nicht besser steht, ja daß diese oft eine entschieden unmusikalischere Liedauswahl bringen. Das beste wird schon sein, gute Originalsätze in solcher Anzahl zu veröffentlichen, daß das weniger Gute von selbst der Vergessenheit anheim fällt. Daß auch auf die stimmtechnischen Schwierigkeiten mehr Rücksicht genommen werden muß, daß in den Anstalten für die männliche Jugend mehr dreistimmige Sätze für Bariton, Alt, Sopran verwendet werden sollen, deren es eine Menge gibt, und in den Mädchenschulen die Sätze für drei- oder gar vierstimmigen Frauenchor mit dauernd tiefliegender Unterstimme auf das äußerste einzuschränken sind, da es erfahrungsgemäß kaum einige wenige ausgeprägte Altstimmen in unseren Schulen gibt, muß ebenfalls

erwähnt werden. Die Bevorzugung der Polyphonie neben den bisher fast ausschließlich gepflegten homophonen Kompositionen erklärt sich aus dem Bestreben, mehr wirklich gemeinsam tätig zu musizieren, jede Stimme als gleichberechtigt anzusehen, ferner aus der Freude an der Wiederentdeckung unserer herrlichen alten a cappella-Literatur und aus der gleichen Stilrichtung in einem erheblichen Teil unserer neuesten Komposition.

In starkem Maße ist die ganze Reform eine Lehrerfrage. Bestand in Preußen durch die Bemühungen Hermann Kretzschmars seit 1911 eine staatliche Prüfung für Musiklehrer an höheren Lehranstalten, so tritt heute, dank der Tatkraft des Ministerialreferenten Professor *Leo Kestenberg*, durch eine wesentlich erweiterte Ausbildung für das künstlerische Lehramt der Musiklehrer in eine Reihe mit den Philologen. Die Ausbildung der Volksschullehrer übernehmen die Pädagogischen Akademien, die nun freilich ihrerseits wieder zu leiden haben unter der ungenügenden Stundenzahl der höheren Schulen. Zu hoffen bleibt, daß hier allmählich eine Besserung eintritt, daß die Einwirkung der künstlerischen Fächer auf die nächste Generation schon so spürbar ist, daß die falsche Geringschätzung des Kunstunterrichtes einem erhöhten Interesse weicht. Und damit würde auch die Erhöhung der Stundenzahl erfolgen, die heute noch von einem Teil der Philologenschaft aus einseitig intellektueller Einstellung heraus bekämpft wird.

EIN KUNSTERZIEHLICHER GRUNDBEGRIFF

VON STUDIENRAT SUSANNE TRAUTWEIN, BERLIN

Nichts führt besser zum Ausdruck als Eindruck. Der beste Auftakt für Äußerung ist Stille, der beste für die nachschaffende wie die freie künstlerische Aktion: mitschwingende Hinnahme. Nichts dürfte sorgfältiger zu beachten sein beim Schaffen von Eindrücken als das Schaffen von Pausen. Was dargeboten wird, kann, vor Sechzehnjährigen, eine Gruppe von Akkorden sein, die in solchem Maße dunkelsten, verwebtesten Inhalt, gleichfalls in solchem Maße Straffheit logischer Form übermittelt, wie die wenigen Eingangstakte etwa von der Don Giovanni-Ouverture Mozarts es tun. Was dargeboten wird, kann, vor Neunjährigen, die Aufgabe sein, in der Tonika=Do=Stunde vom si aus das do zu treffen. *Was* man tut, ist gleich; gibt es doch, wie im Kunst*werk*, so in der Kunst*erziehung*, kein Mehr, kein Weniger der Qualität. Stets nun ist bei solchen Vorgängen eine Zone zu schaffen, die stumm, bereit und begierig ist, eine Zone, die anfängt, eine Zone der fordernden Bereitschaft. Wer die Pause nicht beherrscht, beherrscht die Rede nicht. Er beherrscht die Besonderheit kunsterziehender Arbeit nicht.

Neben dem Willen, Kräfte der Äußerung zu entbinden, mit ihnen die Persönlichkeitsentfaltung zu pflegen, soll der gegensätzlich gerichtete Wille, der Wille zum Dienst, zur hingebenden, schweren, nicht selten einförmigen Arbeit am Kunstwerk nicht verkümmern. Entfaltet der eine Wille die Persönlichkeit, so festigt sie der andere. Hiezu kommt, daß immer ein Teil der Schülerschaft — keineswegs der qualitativ geringere — der logisch-klaren Erfassung musikalischer Vorgänge seiner Natur nach fern bleibt. Es schadet durchaus nichts. Die Musik verfährt in noch höherem Maße als jede andere Kunst mit den Mitteln des Symbolischen. Ein Symbol braucht man nicht zu verstehen, um des höheren Lebens teilhaftig zu werden, welches es ver-

mittelt. „Nicht die technische Struktur erkennt der Laie", sagt E. Th. A. Hoffmann, „worauf" — fährt er fort — „es auch garnicht ankommt". Und indem er als Beispiel einen Modulationsgang aus Mozarts Don Giovanni anführt, sagt er weiter, man werde an der bewußten Stelle mit dem Ingowello erbeben. Und ebenso wenig wird der Musiker an jene Struktur denken, denn ihm ist das Gerüste längst eingefallen, und er trifft wieder mit dem Laien zusammen." („Über einen Ausspruch Sacchinis", Kreisleriana.)

Nun wäre ein durch Jahre planvoll aufgebautes Arbeiten im Dienste musikalischer Eindrucks- wie Ausdruckskultur immer noch isoliert, müßte „fachlich" bleiben im Sinne des Starren, Virtuos-Vereinzelten, ließe es nicht Verwobenheit fühlen, ja, lebte es nicht aus dem Willen zu eben dieser Verwobenheit mit Volk, Landschaft, Geschichte. Die Musik ist sehr geschickt, Kultureinheiten an der Hand zu nehmen und lebensvoll heraufzuführen. Und wie (da ihre Wurzeln das unendliche Lebensgefühl und der immer ihm notwendig verbundene Formwille sind) bleibt sie irgendwo isoliert mit solch einer Kultureinheit stehen. Fände auch sie sonst zu nichts die Bindung, sie fände sie stets zur Architektur. Es kommt hier, bei durchschnittlichen Schulverhältnissen, nicht so sehr darauf an, zu reden, zu erklären, zu analysieren, als vielmehr darauf, schweigend hinzustellen, zu weisen, wirken zu lassen. Wird z. B. Bach gearbeitet, so ist Wochen hindurch die Abbildung eines Barockstückes im Musikzimmer, am besten eines solchen aus der eigenen Stadt. Während der Arbeitspausen ruht der Blick darauf, auch während der Arbeit selbst. Es findet sich Anlaß für einen ziemlich lakonischen Hinweis. Es kann ein Hinweis sein, an welchem eine Geste, ein Schweigen, eigenes Betrachten bisweilen weit zweckmäßiger ist als ein „erläuterndes" Wort. Oder — da es bei *einem* Wort nie bleibt — als hundert Worte. Viel bedeutungsvoller aber — soll denn gesprochen werden — viel bedeutungsvoller als die Kunst, mit Worten *satt* zu machen, ist in aller Erziehung die Kunst, mit Worten *hungrig* zu machen.

*

„Der Kunstlehrer muß Künstler, Lehrer, Bildner und Denker, Forscher und Tatmensch zugleich sein". *Marx.*

STUDIENREFERENDAR UND STUDIENASSESSOR

VON OTTO SPRECKELSEN, ITZEHOE ‹HOLSTEIN›

Wenn eine fortschrittlich eingestellte Musikzeitschrift einen jungen Musikpädagogen auffordert, über die Organisation der Musikerziehung in der Schule Einiges zu äußern, so kommt er dem um so lieber nach, als die ganze Musikerziehung in der Schule unter dem Zeichen „Fortschritt" steht. Die Schulmusik ist aus ihrer Winkelstellung, die sie noch vor 10 Jahren einnahm, herausgekommen, sie wird ihren Platz erringen als ein den wissenschaftlichen Fächern vollkommen gleichwertiges Kunstfach. Es wird eine Weile dauern, ehe alle Gedanken verwirklicht werden können; immerhin, die Schulmusik marschiert und, Gott sei Dank, der weitaus größte Teil der Schulmusikerschaft marschiert mit. Alljährlich im Herbst (nun schon zum 6. Mal) veranstaltet das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin eine Reichs-Schulmusikwoche, in der prominente Wissenschaftler, Pädagogen und Musikpraktiker referieren. Und gerade

in diesen Wochen ist ein überaus wichtiges Propagandamittel für die Musikerziehung zu sehen. Kürzlich haben die Schulmusiker von sich aus in Berlin einen Kongreß veranstaltet durch den „Bund deutscher Musik-Erzieher", der die Schulmusiker fast aller deutscher Staaten zusammenfaßt.

Während man mich kürzlich in Holland interpellierte, einen allgemeinen Überblick über den Stand der deutschen Schulmusik überhaupt zu geben (in Holland kennt man keinen Gesang- oder Musikunterricht in den Schulen, es sind die ersten zagen Versuche von Privatgesellschaften aus gemacht, denen an einzelnen Schulen erlaubt worden ist, probeweise einige Gesangstunden zu erteilen) ersucht mich jetzt der „Auftakt", der in dem urmusikalischen Land Tschechoslowakei erscheint, ihm über die Organisation der Schulmusik in Deutschland einiges zu unterbreiten.

Die Fäden der gesamten Schulmusik in den Schulen Preußens laufen im *Kultusministerium Berlin* zusammen. Ihm ist in erster Linie zu verdanken, wenn heute nicht nur Gesang in den Schulen erteilt wird, sondern Musik, d. h. vor allem, daß nicht mehr das Schwergewicht zu suchen ist im Liedgesang, sondern in der Gefühlsbereitung der Schuljugend zur Musik. Besonders in den höheren Schulen ist dieser Musikunterricht auch rein äußerlich gewaltig umgestaltet. Während bisher an den preußischen Gymnasien nur in Sexta und Quinta (das sind die untersten beiden Jahrgänge des Gymnasiums, 10—11jährige Schüler) je zwei Stunden Gesangunterricht erteilt wurde, sind jetzt diese Klassenstunden ausgedehnt auf die ganze Schule, d. h. daß auch in Quarta die Schüler weiterhin ihren Musikunterricht haben bis Oberprima hinauf, daneben verbleiben Stunden für den Schulchor und das Schulorchester. Während des weiteren früher zur Erteilung des Musikunterrichtes an höheren Schulen kein besonderer Studiengang unbedingt erforderlich war, wird jetzt kein Musiklehrer an einer höheren Schule angestellt, der nicht sein besonderes Fachstudium nachweist. *Dieses Fachstudium kann erworben werden:* in Berlin auf der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik, oder in Königsberg auf dem Staatl. Institut für Schulmusik, das der Universität in Königsberg angegliedert ist, oder in Köln auf der Abteilung für Schulmusikpflege, die der Staatl. Hochschule dort eingeordnet ist. Die letzteren beiden Anstalten sind erst neueren Datums. Das Institut mit Tradition ist die Charlottenburger Akademie, deren Direktor bis zum 1. Oktober d. J. der allseits verehrte Professor Dr. Carl *Thiel* ist. Seine Bedeutung für die Schulmusik ist allen seinen Schülern stets klar gewesen, die breite Öffentlichkeit wird wahrscheinlich erst später die eminenten Verdienste dieses Mannes um die deutsche Schulmusik ganz zu würdigen wissen. Vor ihm war der vorhin zitierte Hermann *Kretzschmar* Leiter dieser Anstalt. Vom 1. Oktober d. J. ab wird der Heidelberger Universitätsprofessor Dr. *Hans Joachim Moser* die Direktion der Akademie übernehmen, und von ihm erwartet die Schulmusik mit Recht Großes. Zur Aufnahme in eine der obgenannten Staatl. Vorbereitungsanstalten ist das *Abitur* erforderlich und das Bestehen einer Aufnahmeprüfung. Dann wird ein *achtsemestriges Studium* verlangt. Nach Abschluß ist vor dem künstlerischen Prüfungsamt das Staatl. Examen abzulegen für das künstlerische Lehramt an höheren Schulen. Hier ist auf einem Instrumente die Konzertreife zu zeigen, daneben Gesang, des weiteren die Vertrautheit mit Musikgeschichte, Theorie, musikästhetischen und musikpraktischen Problemen. Besonderes Augenmerk wird gelegt auf den

pädagogischen Teil des Examens. Nach Bestehen dieser Prüfung wird der Prüfling als *Studienreferendar* zur weiteren praktischen Ausbildung einem befähigten älteren Schulmusiker zur Seite gestellt. *Nach Ablauf von zwei Jahren* hat er wie auch die wissenschaftlichen Studienreferendare eine reine unterrichtspraktische Prüfung abzulegen, nach deren Bestehen er als *Studienassessor* Anstellungsberechtigung erlangt. Man verspricht sich von diesem auch nach aussen hin den wissenschaftlichen Lehrern vollkommen gleichgestellten Musiklehrer für die Entwicklung der Schulmusik und vor allem für die Wertung der Schulmusik Bedeutendes. Wenn nun dieser Schulmusiker es versteht, auch außerhalb des Schullebens sich im öffentlichen Musikleben seines Wirkungsortes eine geachtete Stellung zu verschaffen, so dürfte gerade darin für die Bedeutung der Schulmusik ein besonders wichtiges Moment erblickt werden. Von einem derart ausgebildeten und künstlerisch lebendig eingestellten Schulmusiker darf erwartet werden, daß er an erster Stelle die gewaltige Kluft überbrückt, die immer wieder festgestellt wird, die Kluft zwischen den ausübenden Musikern und dem musikarmen Volk. Wenn das gelingt, diese Kluft zu überbrücken, dann wären Kretzschmars Prophezeiungen, daß die Zukunft der deutschen Musik sich in der Schule entscheide, auf das günstigste erfüllt. Möchten dazu alle Berufenen mithelfen!

*

Im Organismus unserer Musik dominiert, wie in jeder anderen „Branche", der Geschäftsgeist. Mit den aus der Arbeitskraft des schaffenden oder lehrenden Musikers entstehenden Werten wird gehandelt wie mit Kaffee oder Baumwolle. Bei den Auseinandersetzungen der Verleger mit den Tonsetzern, beim Verhalten vieler Konservatoriumsbesitzer gegenüber ihren Lehrkräften, bei dem Verhältnis der Konzertsaalinhaber zu ihren Mietern, bei den vielen offenen Fragen zwischen Konzertagenten und Künstlern zeigt sich deutlich die Herrschaft des Unternehmers. Mit noch größerer Macht haben sich die Besitzer von Stadtpfeifereien und Musiklehrlingszüchtereien, von Restaurants, Musikkaffees, Kinos, Operettentheatern und Vergnügungsstätten aller Art die geschäftliche Seite der Musikübung gesichert. Nur wenige Institute und Organisationen unter staatlicher, städtischer oder eigener Verwaltung sind dieser Fesseln ledig.

Kestenberg (Aus: „Musikerziehung und Musikpflege".)

NEUE KLAVIERMUSIK FÜR DIE JUGEND

VON SIEGFRIED GÜNTHER, BERLIN

Hermann Kretzschmars, des Wissenschaftlers und erzieherischen Reformers Gedanke, daß „das Schicksal unserer Musik sich in der Schule entscheide", gewinnt immer stärker aktuelle Bedeutung. Eine Entwicklung, die in scharfem Tempo einer l'art pour l'art zusteuert, läßt die Kluft zwischen Musiker und Musikfreund, zwischen Schaffendem und Empfangendem, zwischen der Minderheit der geschmacklich aufs feinste Gebildeten und der Masse der Menschen, die zur Musik hindrängt, weil sie deren bedarf, immer klaffender werden. Notwendig konnte sowohl die musikpädagogische Welt, wie nun auch der produzierende Künstler selbst ihre Aufmerksamkeit der Behebung einer solchen äußeren und inneren Zerklüftung der Kräfte zuwenden. Die Erkenntnis, daß zwischen heutigem Schaffen und der musikalischen Kann- und Muß-Einstellung der musikverlangenden Masse eine starke Divergenz Erscheinung geworden ist, läßt beide vor der Möglichkeit ansetzen, Jugend wie noch nicht erstarrtes Alter hörend und ausübend Brücken herüber und hinüber schlagen zu

lassen. In der Erkenntnis, daß zwischen uns selbst und der Kunst von heute doch nicht die Spaltungen sein können, die sich allerorten aufzutun scheinen, liegt der Ansatzpunkt des nun Gestalt gewinnenden Strebens.

Aber hier vermag der Pädagoge nicht allein und nicht zuerst die Probleme zu lösen, weil ihm dazu jede rationelle Grundlage fehlt. Er kann nicht die Verbindungen herstellen vom heutigen Menschen zur jetzigen Musik — und umgekehrt — weil der Mangel an tatsächlichen Erfahrungen, der Umstand, daß eine wissenschaftliche Musikpädagogik nicht existiert und damit keine exakten Erkenntnisse vom Verhältnis der Vorgänge in der Psyche des Menschen von heute und denen in der Musik unserer Tage uns jeden festen Boden für derartiges Tun verweigern muß. Deshalb darf und kann hier vorerst kein Weg exakter Pädagogik gegangen werden. Vielmehr muß eine Anknüpfung, ein Ausgleich der Spannungen und Gegensätze durch intuitive Schau erfolgen. Wo der Pädagoge in Anbetracht der Lage versagen muß, weil seine Willensarbeit der erkenntnistheoretischen Grundlagen entbehrt, da kann der Schaffende einsetzen, der alle Möglichkeiten intuitiv erschaut und Form werden läßt. Hier liegt die Erklärung dafür, daß gerade heute viele schöpferische Kräfte sich musikpädagogischen Problemen schaffend zuwenden. Nicht erörtern sie dieselben theoretisch. Wohl aber läßt die Erkenntnis der Notwendigkeit, einen Ausgleich der Spannungen auf ihre Weise herbeizuführen, durch Bereitstellung geeigneter Musik mit anpacken. Es liegt auf der Hand, daß so geschaffene Werke einen didaktischen Einschlag haben. Wie weit aber eine pädagogische Einstellung hier hineinspielt, und wie weit anderseits die Intuition den Charakter dieser Schöpfungen bestimmt, das zeigt sich von Fall zu Fall und ist zum großen Teil von der Struktur der schöpferischen Persönlichkeit, in der sich Intuition und spekulative Erkenntnis, pädagogischer Trieb mit weltabgeschlossener Eigenschau mischen, abhängig. Stets aber bahnen sich hier mit Hilfe der Schaffenden Zugänge von einem zum andern, von neuer Musik zum heutigen Menschen und umgekehrt unter Ausschaltung alles Umwegigen.

Dabei sind die Wege selbst verschieden. Es gilt stets gewisse Bindungen wieder zu finden und einzuhalten, die der Mensch von heute mit den früheren Musikerscheinungen eingegangen ist. Bieten sie doch einen Angriffspunkt und die Garantie einer Weiterführung. Hier knüpfen die Musiker, die solche Literatur geben, sukzessiv an, indem sie mit ihrem pädagogisch gezielten Schaffen ansetzen:

1. beim Volkslied und seinen Bearbeitungen,
2. bei alten bekannten Tanz-, Marsch- und Liedformen,
3. bei irgendwelchen alltäglichen, faßlichen Vorstellungen und Bildern, die sich vorwiegend ans Gebiet des Intellektuellen anlehnen,
4. an keinerlei Vorhandenes, bindungslos.

So entstand in der Erkenntnis der Notwendigkeit, in der Erfassung der Tatsache, daß der Schaffende nicht allein immer weiter in neue Gebiete vorzustoßen habe, sondern daß innerhalb seiner Mission auch eine wesentlich pädagogische Aufgabe liege — die nämlich, die Menge der Mitmenschen mit sich zu ziehen — eine Fülle von Literatur, die Wege in die heutige Musik direkt zu weisen sich bemüht. Sie ist meist in ihrer Beschränkung der technischen Anforderungen, die eine letzte Kristallisation des Neuen bedingt und nach der Seite des rein Geistigen hin vertieft als Unterrichts-

mittel gedacht, das Schüler und Liebhaber in eigenem Nachschöpfen zu sich heranzieht. Doch ist sie dabei auch beabsichtigt, als Mittel, das einem hörenden Erkennen deshalb besondere Avancen macht, weil es alles Abseitige, nicht dringend Notwendige als umwegiges Hemmnis ausschaltet.

Fidelio F. Finke erscheint mit *10 Kinderstücken* (U. E. 1927*) als eine schöpferische Kraft mit eminent pädagogischem Einschlag. Er knüpft bei bekannten Volksliedern an, die er entweder in neuzeitige Faktur umgießt (Die Leineweber, Barkarole) oder zum Kerne einer freien, phantasierenden Bearbeitung macht (Ballade von den neunmal neunzig Schneidern, Herzog Ulrichs Jagdlied). Ist damit das geistige Gebiet umrissen, die Einstellung gefunden, so kann sie mit Sicherheit festgehalten werden. Das Lied und die Sarabande versuchen den Faden nicht mehr vom Volksliede aus zu ziehen, wohl aber von alten, längst fest in uns verankerten Formen. Neuer Geist, heutige Haltung entscheiden natürlich auch hier. Sie tritt aber deutlicher, unverblümter in Erscheinung beim Präludium (mit maschinenartiger Gleichmäßigkeit), beim Tanzlied mit seiner ostinaten Begleitung und der Etude, dem Shimmy. Außerordentlich glücklich ist die Mischung von starker Musikalität und pädagogischer Natur auch in desselben Autors „*Klaviermusiken für Kinder*" (J. Hoffmanns Ww. Prag 1921). Mit geradezu verblüffendem Geschick führt Finke hier seine Spieler und Hörer in Klangprobleme neuerer Musik ein. „Der falsche Ton", „Kommt ein Reitersmann daher", sind geradezu pädagogische Musterbeispiele. Die meisten Stückchen sind wiederum mit feinstem Stilgefühl und sicherster Anpassung an die Eigenart der kindlichen Psyche vorgenommene Bearbeitungen alter und neuer Volkslieder. F. F. Finkes Kompositionen sind mit die glücklichsten Würfe, schöpferisch wie pädagogisch. Noch mehr lehnt sich *Béla Bartók* in seinen vier Heften „*Für Kinder*" (jetzt U. E.) an das Volkslied und den Tanz an. Er bearbeitet eine Fülle ungarischer und slowakischer Melodien, denen er mit feinem Sinn nachspürt, für das Klavier. Meist beschränkt sich seine Fassung der Weisen auf Hinzufügung eines Ritornells, eines Zwischen- oder Nachspiels, das er dann aus dem melodischen Material selbst formt. Mehrstrophige Bearbeitungen werden mit Oktavverlegungen oder tonalen Transpositionen des cantus firmus vorgenommen. Das Eigenschöpferische tritt weit zurück. Es wird auch abgedämmt in einer „*Sonatine*" desselben Autors (Verlag Rozsavölgyi u. Co. Budapest 1919), die sich ebenfalls auf das volkliche Material beschränkt. Alle Sachen Bartóks sind wohl geeignet, schon bei unseren Jüngsten einer allzustarren Verfestigung westeuropäischer Dur-Moll-Anschauung vorzubeugen.

Wird hier allenthalben eine Anknüpfung bei musikalischem Volksgut versucht, so baut eine andere Gruppe von Arbeiten ebenso wie Finke bei alten Formen an. Hier kann es sich, wie auch bei diesem Komponisten, nicht so sehr um Kopien alter Musik handeln, als vielmehr um den Versuch, altes Sein in neues Werden umzugießen. *Alfredo Casella* veröffent-

*) Die Verlagshäuser, welche der hier behandelten Art von Musik ihre Aufmerksamkeit und ihre systematische Arbeit zuwenden, sind in der Hauptsache die Universal-Edition, Wien, (hier immer abgekürzt: U-E) und der Verlag Schott's Söhne, Mainz (SsM). Bei beiden findet sich das Bestreben, zielbewußt eine Materialsammiung pädagogischer Art auszubauen.

lichte schon vor einigen Jahren „*11 pezzi infantili*“ (U. E. 1921), die weiteste Beachtung finden sollten, weil sie einer Erziehung zum Spiel wie auch der Kultivierung des Hörens nach der modernen Seite hin ausgezeichnetes Material bieten. Allerdings ist ihre geistige Haltung wie ihre delikate formale Geschliffenheit mehr einer reiferen, schon ästhetisch bis zu einem gewissen Grade geschulten Jugend angemessen. Alte Tanzformen kehren hier vorzugsweise wieder, jetzt aber atonal durchströmt und mit heutigem Empfinden durchspült. Ähnlich versucht *Serge Prokofieff* in seinem *opus 32: Danza, Menuetto, Gavotta, Valse* (russischer Musikverlag Berlin 1922) Charakteristika früherer Tanzkunst dem neuen Sein anzupassen. Daß sein Versuch natürlich zu dem Casellas polar steht, das zu sagen erübrigt sich beinahe. Erst kürzlich veröffentlicht *Joseph Haas* „*Stücke für die Jugend*“, opus 69 II., (SsM 1927), die alte Formen in räumlicher Beschränkung und intrikat durchsetzt bringen.

Eine Reihe anderer Schaffender versucht, pädagogische Literatur in Anlehnung an altbewährte programmatische Vorwürfe zu prägen. *David Dushkin* veröffentlicht zwei Hefte „*The dancing bear and other tales*“ und „*Piano stories*“ (SsM 1925). Von *Gretchaninoff* liegen ebenfalls zwei Bändchen vor: „*Das Kinderbuch*“ und „*Im Grünen*“ (SsM 1924 u. 1926). Hier sind ganz kurze Stücke nach programmatischen Überschriften geformt. Meist spielen Vorstellungen und Bilder aus dem Bereich der kindlichen Psyche hinein. Doch ist kaum anzunehmen, daß gerade die dort gewählten Vorwürfe die stärksten und entscheidendsten Eindrücke bei Kindern des heutigen Maschinenzeitalters bedeuten. So mag die Wirkung dieser Sätzchen sehr verschieden sein, ebenso wie ihr musikalischer Wert. *Walter Schulthess* stellt sich in seinen „*Sechs kleinen Fantasiestückchen*“ opus 13 (SsM 1927) Inhalts- und Formthemen, die er pädagogisch wie musikalisch besonders glücklich erfüllt. *Heinrich K. Schmidt* bietet in seinem „*Kleinen Klavierbuch*“ (SsM 1927) nach Übungsstücken, die sich formalen Problemen zuwenden, vierzehn Charakterstücke, die ihn als Meister der Kleinform in Erfüllung seiner Überschriften zeigen. *Lothar Windsperger* stellt in seinen „*Kleinen Klavierstücken*“ opus 37 (SsM 1927) Programmatisches neben Strukturelles (zweitonaler Marsch, Ganztonleiter-Melodie, Synkopen u. ä.) und gibt damit ein fesselndes und instruktives Werk. Etwas sicher sehr Wertvolles verspricht uns der gleiche Verlag von *Hermann Reutter*. *Felix Petyrek* veröffentlicht „*Elf kleine Kinderstücke*“ (U. E. 1927). Hier wird Polytonalität zum Prinzip. Und mag der „Prolog“, das „*Vogelliedchen im Winter*“, „*Die großen schwarzen Männer*“ noch pädagogisch gut zu nutzendes Material abgeben, der später immer deutlichere Zynismus kann einer erzieherischen Hinführung zu neuer Musik wohl doch etwas im Wege stehen. Glücklicher ist derselbe Autor sicher in seinen „*Sechs grotesken Klavierstücken*“ (U. E. 1923), die ursprünglich wohl nicht pädagogische Absichten hegen, aber für alle Stadien einer erziehlichen Entwicklung günstiges Material aufweisen. *Fidelio F. Finkes* „*Gesichte 1921*“ (Verlag J. Hoffmanns Ww. Prag) bieten in knappster Kürze packende Bilder und eignen sich wohl, mit extremen Klangerscheinungen vertraut zu machen. *Karol Rathaus* stellt in seinen „*Sechs kleinen Klavierstücken*“ (U. E. 1926) freilich große Ansprüche an die Spielfertigkeit des Lehrers. Für eine Verwendung im Klavierunterricht schalten sie mithin aus. Doch bieten sie als musikalisch wertvolle,

wie mit einer verblüffenden Plastik geformte Programmstücke geeignete Hörobjekte heutigen Geistes. Auch scheinen sie in ihrer inneren Haltung weniger abseitig, weniger kindlich-kindisch als die oben erwähnten Sammlungen Dushkins und Gretchaninoffs zu sein. In ihnen personifiziert sich ein Stück Heute am stärksten.

Völlig voraussetzungs- und bedingungslos weist *Paul Hindemith* in seiner Reihe „*Kleinerer Stücke*", zweiter Teil der Klaviermusik (SsM 1927) Wege einer Erziehung zur neuen Musik. Hier ist alles Programmatische, alle bewußte Anlehnung an überkommene Formen auch gemieden, wenn sich vielleicht noch mancher Faden vom Früher hinüberzieht. Ebenso bedeuten *Philipp Jarnachs* „*Zehn kleine Klavierstücke*" (SsM 1927) eine außerordentlich wertvolle Gabe für unsere Zwecke. Doch sind sie bei ihrer ganz dem Alltag abgewandten Haltung, ihrem völligen Nach-innen-gerichtet-sein natürlich in anderer Art wieder sehr anspruchsvoll. Ein nicht minder eigenartiges, gänzlich zeitgebundenes Bild zeigen *Ernst Křeneks* „*Fünf Klavierstücke*" (U. E. 1926), die ohne vielen Anspruch auf Virtuosität, aber deshalb mit der Forderung einer delikaten Anschlagskunst ihren eigenen Weg gehen. Sie bieten schon gereiften Schülern für Spielen wie Hören einen ausgezeichneten Stoff. Man findet solchen auch unter den *Sonatinen Ferruccio Busonis*, die sich in manchem mit der Kunst Křeneks berühren. Sind die beiden ersten dieser Werke noch reichlich virtuos und konzertant gehalten, so bereiten hingegen die „*Sonatina ad usum infantis*" (Breitkopf u. Härtel 1916), die „*Sonatina brevis in signo Johannis Sebastiani Magni*" (ebd. 1919) und die „*Sonatina in diem nativitatis Christi 1918*" (ebd. i. gl. Jahre) einer unterrichtlichen Erfassung nach beiden Seiten keine Hindernisse. Schließlich gehört hierher noch *Igor Strawinskys* Heft „*Les cinq doigts pour piano*" (Verlag J. u. W. Chester, London 1922), das pädagogisch wie künstlerisch außerordentlich fesselnd ist, eine letzte Problematik aber noch nicht abgestreift hat. Das letztere trifft noch mehr zu auf desselben Autors „*Trois pièces faciles pour piano à quatre mains*", die wohl das Fragwürdigste auf dem Gebiete neuer instruktiver Klavierliteratur darstellen, während das parallele Heft „*Cinq pièces faciles pour piano à quatre mains*" (beide J. u. W. Chester, London 1917) dagegen Material liefert, das sich der Musikpädagoge nicht entgehen lassen sollte. Endlich wolle man *Fidelio F. Finkes* „*Marionetten-Musiken*" (Hoffmanns Ww. Prag 1922) einmal da für erziehliche Wirkung kommen lassen, wo vom Werk- und Literaturunterricht aus Marionettenspiel getrieben wird. Hier können sich leicht Parallelerscheinungen in künstlerischem Erziehen bilden.

Schließlich ist noch eine Sammlung neuer Klavierstücke, herausgegeben von *H. Autenrieth-Schleußner*, „*Das neue Klavierbuch*" (SsM 1927, 2 Hefte) als ein außerordentlich verdienstvolles Werk zu kennzeichnen. Hier wird ein Bild der mannigfachen Strömungen, die das Objekt „neue Musik" ausmachen, in einer reichen Zahl leicht spielbarer Klavierstücke gegeben. Zu bedauern ist, daß Sachen von pädagogisch markanten Köpfen wie F. F. Finke und Stücke von Petyrek und Křenek etwa gänzlich fehlen.

So sehen wir, daß auch unsere Schaffenden aller Richtungen der Gedanke einer Erziehung zur neuen Musik, einer Ausfüllung der Klüfte zwischen Musiker und Musikfreund, Schaffendem und Empfangenden beseelt. Schon mehren sich die Anzeichen, die auch für andere Zweige

musikalischer Erziehung eine Gegenwartsgerichtetheit ermöglichen wollen, in Erkennung der Tatsache, daß „das Schicksal unserer Musik in der Schule" d. h. im Ausgleich der Spannungen zwischen Sein und Werden innerhalb *aller* Erziehungsarbeit liege.

DAS DOPPELKLAVIER

VON ARNO HUTH, BERLIN

Musikinstrumente sind Spiegel der geistigen Inhalte einer Zeit und eines Volkes. Wandel des seelischen Gefüges ruft auch Wandel der (technischen) Ausdrucksmittel hervor. Verlangen nach Klangstärke, Tonfülle und Nuanzierung hatte einst das Cembalo überwunden und das Hammerklavier geschaffen, hatte den zart anreißenden Kiel durch den kräftigen Hammer ersetzt. Beethovens gewaltige Sonaten wurden von stärkstem Einfluß auf die Entwicklung. Aber mit der Abschaffung des Cembalos gingen auch die Vorzüge dieses Instruments, vor allem die Klarheit des Spiels, verloren. Doch weder Beethoven noch die Romantik empfand diesen Verlust. Heute hat sich abermals eine Wandlung vollzogen. Form, Aufbau und Klarheit spielen wieder eine bedeutende Rolle in der Musik, sind Hauptforderung. Doch geblieben ist das Verlangen nach Tonstärke, und immer feiner wirkt die klangliche Abschattierung. Die Folge dieser Entwicklung ist ein stetig wachsendes Ungenügen an den vorhandenen Instrumenten und vor allem am Klavier, das man als zu starr, farblos und „romantisch" (verwischend) empfindet. Aus dieser Unzufriedenheit sind all die Bestrebungen nach Änderung und Ausbau des Klaviers geboren, wie z. B. die Janko-Klaviatur, das Mechanische Klavier und das Viertelton-Klavier. Am bedeutendsten aber aus der großen Reihe der Versuche scheint die Erfindung des „Duplex-Klaviers Moor" zu sein. Das „Doppelklavier" — das, von Max v. Schillings und dem Erfinder eingeführt, bei seiner Vorführung in Berlin bei Publikum und Presse Aufsehen machte — scheint alle Forderungen der Zeit zu erfüllen. Es vereinigt in sich die Vorzüge des Cembalos und des Hammerklaviers. Der von Pleyel (Paris) erbaute Konzertflügel besitzt — wie das Cembalo — zwei Manuale (Tastaturen), von denen das obere eine Oktave höher gestimmt ist. Beide Manuale lassen sich koppeln, wodurch also die obere Oktave mitklingt. Die Tastaturen sind so übereinandergelagert, daß man bequem von der einen auf die andere übergreifen und nötigenfalls mit einer Hand beide Manuale bedienen kann. Die Pedale erlauben eine außerordentliche Abschattierung des Klanges, das dritte, mittlere Pedal bewirkt die Kopplung der beiden Manuale. Die grossen Vorteile dieses Klaviers liegen in der Vereinfachung des Spiels und in der Überwindung technischer Schwierigkeiten. So kann man z. B. auf diesem Klavier 20 Tasten zusammen anschlagen und bequem weitgriffige Akkorde fassen. Besondere Bedeutung wird, etwa bei Chopin, die Ermöglichung eines vollendeten Legato-Spiels haben, da man durch Überlagerung der Manuale Oktavensprünge und Passagen legato ausführen kann. Gleichzeitig bringt dieses Klavier eine große Klarheit der Stimmführung, die für mehrstimmige Kompositionen, besonders der Bachzeit, von höchster Wichtigkeit ist. Auch kann man z. B. die in der alten Musik beliebten Echowirkungen, d. h. die Pianowiederholung einer Fortestelle (wie beim Cembalo) auf dem obern Manual ausführen. Man kann die Erfindung Emanuel Moors, der als Komponist, Dirigent und Pianist im internationalen Musikleben nicht unbekannt ist — vorausgesetzt, daß sie den Konservativismus der Spieler überwindet —, als umwälzend bezeichnen.

NEUES SCHRIFTTUM ZUR MUSIKERZIEHUNG

VON DR. MAX UNGER, LEIPZIG

Schon lange vor dem Kriege konnte man beobachten, wie nicht nur die Hauptfächer der Musikpädagogik, sondern auch schon ihre Unterabteilungen zum Gegenstande literarischer Untersuchungen oder Lehrbücher gemacht wurden. Wie gross war beispielsweise nicht schon die Literatur über die mancherlei Teilgebiete der Musiktheorie. Und nach Kriegsende scheint das Bestreben der Pädagogen, sich über die Teilgebiete ihrer Unterrichtsfächer und über die Verbesserung des Unterrichtes selbst in Schriften und Büchern zu äussern, fast noch stärker als früher zu sein.

Merkwürdigerweise in den allerletzten Jahren sind die ersten eigentlichen Lehrbücher über das so wichtige theoretische Teilfach der musikalischen Analyse erschienen. Hermann Grabner hatte schon vor einigen Jahren in seiner Schrift „Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und ihre Bedeutung für die praktische Analyse" (Otto Halbreiter, München) einen gewissen Anfang damit gemacht. Es ist für solche, denen Riemanns eigene Musiktheorie zu schwierig erscheint, ein praktisches, die monistische Lehrweise nach dem Vorgehen Regers und anderer mit der Funktionstheorie vereinendes Buch. In seinem neuern „Lehrbuch der musikalischen Analyse" (C. F. Kahnt, Leipzig) zeigt nun der gleiche Verfasser die Wege zum umfassenden Verständnis der Form und des Inhaltes der lebendigen Musik bis auf die Gegenwart. Für ein Lehrbuch fast zu sehr zusammengedrängt — es umfasst nur 98 Seiten — aber nichts Wesentliches fehlt darin.

Eine denkbar ausführliche Arbeit dagegen das zweibändige Werk des kürzlich verstorbenen Ludwig Riemann: Das Erkennen der Ton- und Akkordzusammenhänge in Tonstücken klassischer und moderner Literatur von den Anfangsgründen bis zur vollständigen Beherrschung der Akkordlogik, mit zahlreichen Aufgaben und Notenbeispielen. Es handelt sich hier also nicht um eine Analysenlehre umfassender Art, sondern ausschliesslich um die Methodik der Akkordlogik (Verlag von Ernst Bisping, Münster, W.) Hier geht ein vortrefflicher musikalischer Erzieher mit allem Bedacht Schritt für Schritt vorwärts. Der Schüler wird auf solche Art bis zum Verständnis der Akkordik modernster Tonstücke gefördert. Das Studium dieses Werkes kann gar nicht dringend genug empfohlen werden.

Im gleichen Verlag ist eine gross angelegte zweibändige Arbeit von Gerh. F. Wehle über einen zwischen Theorie und Praxis stehenden Gegenstand erschienen, der merkwürdigerweise überhaupt noch niemals so planmässig für den Unterricht behandelt worden ist: Die Kunst der Improvisation, die technischen Grundlagen zum stilgerechten, künstlerischen Improvisieren nach den Grundprinzipien des Klaviersatzes unter besonderer Berücksichtigung des Volksliedes. Leitet der erste, „Die Harmonielehre im Klaviersatz" betitelt, an der Hand gegebener Themen unter Darbietung reichlicher Notenbeispiele zur Erfindung einfacher Variationen an, so schreitet der zweite Band zur freien Verarbeitung von Themen in den übrigen schwierigen Musikformen vorwärts, bietet also in Verbindung mit der Formenlehre, der mindestens die Hälfte des Raumes gewidmet ist, den Abriss einer ganzen eigentlichen „Kompositionslehre", freilich in ihren wesentlichen Kapiteln immer mit dem Blicke auf den Hauptzweck des Werkes. Dieser ist, wenn auch die Improvisationskunst für unsere Zeit nicht überschätzt werden soll, ohne Zweifel gut, die Methode des Verfassers nicht minder und dabei schon gut erprobt. Heute kommt das Werk hauptsächlich

für Orgelspieler und Begleiter zu modernen Tänzen in Frage. Es sei diesen die besondere Beachtung der Arbeit nahegelegt.

Soviel über eigentliche theoretische Lehrbücher. Mehr als psychologisch-musikalische Untersuchungen sind einige kleinere Schriften aufzufassen. In seinem Büchlein „Über die Grundlagen musikalischer Wirkungen", die als „populär-wissenschaftliche Studie" gedacht ist, geht Richard Stöhr zuerst auf die einzelnen Ausdrucksmittel der Musik — Melodik, Harmonik, Rhythmik, Metrik usw. — im Hinblick auf ihre Wirkung ein, zerlegt also die Musik in ihre Bestandteile. Besonders in diesem ersten Teile sind allerhand feine Bemerkungen festzustellen. Der metrisch sattelfeste Theoretiker wird nur gelegentlich mit der Art der Feststellung des Taktgewichtes nicht ganz einverstanden sein. Im zweiten Teil wird — allerdings sehr summarisch — untersucht, wie die Wirkung verschiedener Musikformen bei verschiedenen Gelegenheiten ist (Fr. Kistner & Co., F. W. Siegel, Leipzig). Dagegen zeigt Fritz Reuter in seiner Schrift „Das musikalische Hören auf psychologischer Grundlage" (C. F. Kahnt, Leipzig) auf Grund des heutigen Standes der Psychologie, wie das musikalische Hören vor sich geht, und macht seine Erkenntnisse der Praxis dienstbar. Ein dankenswertes Unternehmen, dessen Aneignung für viele Musiker zwar einigen Aufwand an ungewöhnlichem Nachdenken erfordern, sich aber lohnen wird.

Eine „Musikpädagogik in Grundzügen" darzustellen, hat sich Fritz Reuter ferner zur Aufgabe gemacht (Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig). Sonderbarerweise ist dieser Versuch einer allgemeinen musikalischen Erziehungslehre noch von keinem anderen unternommen worden. Allerdings bietet auch Reuter noch nichts Abschliessendes, sondern in engem Rahmen erst nur sozusagen Skizzen zu dem Thema. Hier sei dazu bemerkt, dass er mancherlei von seinem verstorbenen Lehrer Richard Kaden (Dresden), dessen Arbeiten über den Gegenstand unveröffentlicht geblieben sind, übernommen hat, viel Anregendes über die Methodik, die Musiktheorie als Grundlage des Musikstudiums, über Schulgesang und sonstige Einzelheiten zur Sache berichtet, dass dagegen das Kapitel über „Wechselwirkung von Musikgeschichte und Musikpädagogik einer Stadt" zu weit hergeholt erscheint, wenigstens für ein so knapp gehaltenes Buch und in der gebotenen Form.

Besonders mit dem Blick auf den Unterricht in den höheren Schulen ist die „Geschichte der deutschen Musik, ihrer Formen, ihres Stils und ihrer Stellung im deutschen Geistes- und Kulturleben" geschrieben, die Rudolf Malsch im Verlag von Chr. Friedrich Vieweg in Berlin-Lichterfelde veröffentlicht hat. Als „Mittelpunkt einer Zusammenarbeit von Musik-, Deutsch-Geschichts- und Religionsunterricht" gedacht, ist sie ganz auf kulturwissenschaftlichem Grunde aufgebaut und strebt das Verständnis der ganzen grossen Musikentwickelung, der jeweiligen Stile und der bedeutendsten Einzelwerke an, ist also von höchster Warte aus geschaut. Viele Notenbeispiele und Bilder machen den Inhalt lebendig.

Endlich ist vor kurzer Zeit im Verlage der Achendorffschen Buchhandlung, Münster i. W., mit einem auf drei Bände berechneten „Handbuche der Musikwissenschaften", als dessen Leser sich der Verfasser Fritz Volbach die Musiklehrer in den Schulen, die Musikstudierenden und die ernsten Musikfreunde denkt, der Anfang gemacht worden. Der bisher vorliegende erste Band enthält die Abteilungen Musikgeschichte, Kulturquerschnitte, Formenlehre, Tonwerkzeuge und Partitur. Besonders glücklich der Gedanke der

Kulturquerschnitte, wenn auch im einzelnen noch nicht völlig einwandfrei durchgeführt. Gut gelungen die Abhandlung über die Formenlehre und vor allem die über die Tonwerkzeuge mit einer kurzen Einführung in die Geheimnisse der Partitur. Hauptsächlich der musikgeschichtliche Teil weist noch mancherlei Versehen auf. Da aber schon bald eine zweite Auflage des Bandes erscheinen wird, darf man damit rechnen, dass er dann in verbesserter Form vorliegt. Bemerkenswert endlich noch, dass Volbachs Buch so vorbildlich fremdwortrein geschrieben ist, wie selten ein Buch der Musikliteratur.

STRAWINKYS ORATORIEN-OPER „KÖNIG OEDIPUS"

VON PROF. Dr. ADOLF WEISSMANN, PARIS

Lange schon hatte man es sich zugeraunt: Strawinsky komponiert etwas Neues. Was aber? Ja, darüber schwebte das Geheimnis. Was man wußte, war, Serge Diagilef will diesmal seinen vor 20 Jahren erfolgten Eintritt in das Pariser Musikleben feiern. Sollte also Strawinsky wirklich ein Ballett — Aber nein, das kann er doch nicht, er, der das Ballett heute haßt, der nichts anderes will, als Musik machen und klassisch werden. Da er nun aber doch Diagilef sozusagen seine Entdeckung, dieser ihm aber gewiß seine stärkste Nummer zu verdanken hat, muß er irgend etwas tun, was ihm selbst recht, gegen Diagilef aber nicht unbillig ist. So schrieb er ein Werk, das zwar mit der Kunst der Beine nicht das Allergeringste zu tun hat, ließ es aber im Théâtre Sarah Bernhardt aufführen, wo eben das Russische Ballett sich betätigt. Kein Zweifel: Strawinsky muß sich heute von neuem beweisen und behaupten. Immer wieder hat er seinen Anspruch auf den Titel eines „chef d'école" zu verteidigen. Sein Neuklassizismus, in einem Klavierkonzert, einer Sonate und einer Serenade für Klavier nicht ohne Trockenheit Bekenntnis geworden, hat ihm zwar Jünger gebracht, aber auch Zweifel an seiner weiteren Fruchtbarkeit aufsteigen lassen. Viele begriffen nicht, wie der „maitre", der einst der Welt Petruschka und den „Sacre du Printemps" geschenkt hatte, sich ganz der Hirnkunst ergeben habe; bedachten aber nicht, daß auch in dem früheren Strawinsky notwendig die Keime des späteren gesteckt haben mußten.

Armer maitre Strawinsky, er tanzt wirklich auf einem Vulkan. Wird es ihm heute gelingen, seine Widersacher zum Schweigen zu bringen? Die Oratorien-Oper „Ödipus Rex" ist mindestens Beweis einer Kraft, die nicht gewillt ist, die einmal gewonnene Position aufzugeben; und eines künstlerischen Ernstes, der, in folgerichtiger Entwicklung, auf das Monumentale geht. Wer etwa die wachsende Geschäftstüchtigkeit Strawinskys als Hauptmotiv seines Schaffens zu verdächtigen geneigt war, mußte erkennen, daß hier doch ein dämonischer Trieb zum Gemeingültigen, Wesentlichen, Echten wirksam ist. Natürlich nicht ohne Hemmungen; denn auch der Wunsch, den Bürger zu verblüffen, hat in dem früheren Strawinsky keine geringe Rolle gespielt. Warum er uns nun mit einer Oratorien-Oper überrascht, das heißt: mit einem Oratorium, das vorläufig noch nicht Oper werden kann und sich darum in konzertierender Form darbietet, das läßt sich ungefähr begreifen. Strawinsky nämlich war, auch als er für das Theater schrieb, ein im Grunde theaterfremder Mann. Er wollte sich vom Theater wegentwickeln. Mit einer Oper ist sein Schuld- oder Verdienstkonto in der Tat nicht belastet. Über die Beine ist Strawinsky bei seinen Beziehungen zum Theater

nicht hinausgekommen; und auch da war bereits sein Kopf stärker beteiligt, als es sonst bei Ballettkomponisten der Fall ist. Er wollte zur Musik.

*

Aber mitten in solchen Erwägungen bietet sich mir Anlaß, einen Vorgeschmack des neuen Strawinsky-Werkes zu erhalten: bei der Fürstin Polignac, geborenen Amerikanerin, wird jeder Strawinsky zuerst in die Welt eingeführt. Allerdings in eine Welt, in der man sich nicht gern langweilt. In dem fabelhaften, innen mit Spiegeln reichlich gefütterten Palais dieser Fürstin findet sich so ungefähr das mondänste Paris, untermischt mit ein paar geistigen und künstlerischen Spitzen, zusammen. Da wird die Generalprobe am Klavier abgehalten, an dem Strawinsky und Prokofieff wirken. Man sieht es der Gesellschaft an, daß ihr das Ödipusdrama oder vielmehr die oratorische Oper mit Sprecher, Chor, Solisten nicht allzu nahe geht und Jazz lieber wäre.

Versetzen wir uns also an den Premierenabend im Théâtre Sarah Bernhardt. Den Inhalt des Ödipusdramas braucht man einem deutschen Leser nicht zu erzählen. Erzählen aber muß man ihn einem französischen Hörer, zumal ja der Text aus dem Französischen des Jean Cocteau ins Lateinische übertragen ist. Wir fragen uns zunächst, warum. Bald aber finden wir, daß dies dem Geist des Werkes durchaus gemäß ist. Es will ja lapidar sprechen; will etwas Ewiges aussagen; will die Antike mit der Gegenwart überbrücken. Altklassische Statuenhaftigkeit nimmt die Herbheit des Russisch-Kirchlichen in sich auf und will doch das Wesentliche bleiben; es klingt aber auch der Geist der Totenmesse hinein. Und der lateinische Text, wie er sich in der Übersetzung durch J. Danielou darbietet, saugt mit seiner prachtvollen Knappheit die Musik so in sich auf, daß sie sich ein besser sitzendes sprachliches Gewand nicht wünschen könnte. Oft saust so das Musikwort wie Keulenschlag auf den Hörer nieder. Der Sprecher also umreißt epigrammatisch das Geschehen; sein Wirken umfaßt immer nur wenige Augenblicke. Die Chöre sind nach Art der klassischen tätig. Die Solisten ganz wie im Oratorium. Wie kann das, fragt man sich, einmal Theater werden? Und erinnert sich der in Deutschland weniger bekannten, doch in Frankfurt 1925 durch Scherchen in einer Konzertaufführung zu großem Erfolg gebrachten „Noces" Strawinskys, jener eigentümlichen Musikwerdung einer russischen Dorfhochzeit. Auch hier eine Zwischenform von Oper und Konzertwerk; etwas Zwitterhaftes, doch ungemein Starkes. Und es wäre irrig, etwa an Honeggers „König David" zu denken, der viel mehr dem Theater gehört. Strawinsky also will, nochmals, lapidar wirken. Das bestimmt seine Musiksprache. Daß sie nicht anders kann als tonal gerichtet sein, wird uns weder nach unseren Erfahrungen mit Strawinsky noch aus unserer Erkenntnis seines Strebens nach dem Allgemeingültigen weiter wundern. Es ist wohl möglich, daß wir an gewissen rein dreiklanghaften Wendungen und an häufiger wiederkehrenden verminderten Septakkorden Anstoß nehmen; aber dies versinkt innerhalb der unweigerlich festgehaltenen Grundfarbe. Es besteht doch hier eine sonst kaum auffindbare Gleichsetzung von Stimmen und Orchester, wie sie mir vorschwebt: eines Orchesters von asketischer Haltung, aber unzweifelhafter Ausdrucksfähigkeit, eines Stimmparts von melodischer Kraft und von einer Herbsüßigkeit, die keine Spur von Mittelständigkeit zeigt. Verantwortungsbewußte Erregung, die Klangmittel in ihrem Sinne meisternd, durchpulst das Werk. Manches mag schwächer, die Eintönigkeit nicht ganz vermieden sein: aber wie Strawinsky, doch immer bemüht, theatergemäß zu charakterisieren, den Stimmungs-Querschnitt seines Werkes rein erhält, das beweist mehr als je eine mit ethischem Wollen gepaarte Kraft.

Schon der Einleitungschor gibt Atmosphäre. Der Inzest ist geschehen, die Pest wütet in der Stadt. Der Chor bittet Ödipus, sie zu retten. Dieser, Tenor, ahnt nichts von seiner Schuld, ist aber bereit, das Mögliche zu tun. Was er zu singen hat, ist stilisierte Tenor-Lyrik. Wie in seine melodischen Gänge die Bläser in Es-dur zwischenrufen, das ist nicht ohne dramatische Wirkung. Kreon, Schwager des Ödipus, schwelgt in unproblematischer Dreiklangseligkeit; Jokaste, das Weib in Person, neigt zum Spielerischen, wird aber durch den Orakelspruch in Angst getrieben: Mentita sunt oracula, litaneihaft auf einen Ton, mit Holzbläserbegleitung wiederholt, spricht von aufgestiegenen Bedenken; das Duett zwischen Ödipus und Jokaste hat eigentümliche, krisenhafte Färbung. Die Gestalt des Teiresias hat einfache Größe. Die Entscheidung bringt der Bote, den Fanfaren ankündigen. Daß in dieser Partitur auch das Bachsche und das Händelsche seine Rolle spielt, daß die Trompeten ihre Wirkung tun, daß ein Laudibus-Chor wie das Gloria einer Messe oder ein anderer wie das Dies Irae uns anmutet, wird nicht mehr überraschen. Aber bei alledem ist es doch echtester Strawinsky, der das Fagott zu ganz eigener ausdrucksvoller Färbung bringt; der das Kontrapunktische bis ins Äußerste verknappt; der häufig ohne Mittelstimmen instrumentiert; der durch die Heftigkeit seiner Akzente auch sein Rassisches-Russisches betätigt. Und ein Chor wie der Schlußchor im G-moll bekräftigt nochmals das Eiserne-Steinerne-Antike dieses „Ödipus". Fünfviertel Stunden des Erlebens sind vorüber.

*

Wer den schaffenden Strawinsky, der sich so allmählich und zielbewußt den Weg aus folkloristischer Kunst ins Allgemein-Menschliche bahnt, als einen unserer Wertvollsten hochschätzt, braucht ihm trotzdem als stabführenden Ausdeuter seines Werkes nicht Lorbeeren zu spenden. Im Gegenteil, so herzlich er begrüßt wird: er ist doch seinem Erfolg hinderlich. Sehr begreiflich, daß er als betriebsamer Verwerter seines Ruhmes nicht hinter Richard Strauß zurückbleiben möchte. Nur ist leider zu sagen, daß Strawinsky als Dirigent von einer geradezu gefährlichen Steifheit ist. Er kann kaum mehr als den Zweivierteltakt schlagen, jede verzweigtere Taktart bringt ihn in Verlegenheit. Und wenn auf diese Weise Verwirrung angerichtet ist, bleibt eine Entwirrung bis zum Schluß des Stückes so gut wie ausgeschlossen. Hatte Strawinsky an diesem Abend seinen „Feuervogel", einen Abkömmling Wagners, gesehen durch die Brille Rimsky-Korsakoffs, immerhin ohne erhebliche Störungen, wenn auch den Kopf tief in die Partitur vergraben und darum jenseits der Bühne, zu Ende geführt, so wurde er doch im „Ödipus" sein eigener Feind. Er mag in erster Linie seinem Ödipus, dem Tenor Stephan Belina-Skupievsky, einem echten Künstler, danken. Die Jokaste der Helene Sadoven blieb zu sehr im Charakter ihrer Partie, als sie die Bande frommer Scheu löste und nicht mehr in Gesetz und Ordnung zurückfand. Die Chöre waren nur halb und halb geglückt. Und der Pantomimiker Pierre Brasseur, der Sprecher, täte schon aus Rücksicht auf seine Stimme gut, in seine Stummheit zurückzusinken.

ZUR MUSIKPHYSIOLOGIE

VON Univ. Prof. Dr. ROBERT LACH, WIEN

Carl Stumpf: Die Sprachlaute. Experimentell-phonetische Untersuchungen. Nebst einem Anhang über Instrumentalklänge. Mit 8 Textfiguren und 8 Notenbildern. Berlin, Verlag von Julius Springer, 1926.

Mit dem vorliegenden Werke hat der große Altmeister der Musikpsychologie und vergleichenden Musikwissenschaft die abschließende Darstellung und

Zusammenfassung der Ergebnisse 14jähriger rastloser Studien und Experimente geboten. Es ist hier natürlich nicht der gebührende Raum, in die Würdigung der Einzelheiten dieses grundlegenden Werkes, das einen Markstein in der Geschichte der Phonetik wie der Musikphysiologie und vergleichenden Musikwissenschaft repräsentiert, des Näheren einzugehen. Referent möchte hier nur mit einigen wenigen Worten auf die ganz unermeßliche Bedeutung aufmerksam machen, die dieser gewaltigen Geistestat zukommt. Und hier ist zunächst eines festzustellen: was die moderne Naturwissenschaft, die Chemie und die Physik, geleistet hat, wenn sie die Verschiedenheit der chemischen Stoffe aus der Verschiedenheit der Gruppierung ihrer kleinsten Elemente, aus denen sie sich zusammensetzen: der Moleküle und Atome, erklärt und jedes Atom selbst wieder sozusagen als ein Planetensystem im Unendlich-Kleinen um einen Mittelkern als Sonne kreisender unmeßbarwinziger Planetenkörperchen, der Elektronen, auffaßt, so daß je nach der verschiedenen Anordnung und Gruppierung dieser Sonnen- und Planetensysteme die chemische Beschaffenheit des Stoffes, der sich aus diesen unendlich kleinen Planeten aufbaut, eine verschiedene ist, — genau so hat nun der große Berliner Altmeister der Musikpsychologie und vergleichenden Musikwissenschaft auf dem Gebiete der Phonetik und Ton-, bzgw. Lautphysiologie den Nachweis erbracht, daß jeder Ton sowie jeder Laut: Vokal wie Konsonant, ja auch jedes Geräusch ein solches sozusagen „Planetensystem" um einen Grundton als „Zentralsonne" kreisender oder — um endlich das astronomische Gleichnis zu verlassen — auf einem indifferenten Urlaut oder Urgeräusch sich aufbauender Obertöne, „Formanten", ist, die in der Gesamtheit ihrer Reihe den betreffenden Vokal oder Konsonanten ergeben, wogegen die Ausschaltung des einen oder anderen oder einer ganzen Gruppe solcher Formanten augenblicklich den Klang des betreffenden Lautes verändert, so dass beispielsweise statt eines i ein ä oder a oder o u. dgl. ertönt. Und so wie die moderne Naturwissenschaft mit ihrer Lehre von den Elektronen, aus deren verschiedenartigem planetenhaften Kreisen um eine „Zentralsonne" innerhalb des Sonnensystems im Unendlich-Kleinen, das wir „Atom" nennen, je nach Verschiedenheit der Gruppierung, Anordnung und Geschwindigkeit ihres Kreisens um die Zentralsonne eine verschiedene chemische Beschaffenheit der sich aus diesen Atomen und Molekülen aufbauenden Substanz resultiert, so in letzter Linie zu einem absoluten Monismus gelangt, insoferne die Verschiedenheit der Elemente nur die Folge einer verschiedenen Anordnung und Geschwindigkeit der sie fundierenden Atome ist, genau so hat auch Stumpf den Nachweis erbracht, daß jeder Laut und jedes Geräusch das Resultat eines mit unmeßbar-blitzartiger Geschwindigkeit sich vollziehenden Entwicklungs- und Aufbauprozesses ist, eines Prozesses, der bei jedem Laut oder Geräusch von einem und demselben stets gleichbleibenden Urlaut oder Urgeräusch ausgeht und durch Hinzutreten stets neuer Formanten allmählich (wenn auch in für uns unmerklich-blitzartiger Geschwindigkeit) schließlich zu jener akustischen Differenzierung gelangt, die die einzelnen Laute, Geräusche, Töne u. s. w. von einander unterscheidet. So ist jeder Laut, jedes Geräusch, jeder Ton eine auf einem indifferenten Urgeräusche als Basis sich aufbauende Pyramide von stockweise immer neu hinzutretenden Formanten, eine Pyramide, deren oberste Spitze der schließlich als Endresultat des Zusammenwirkens aller dieser Formanten erklingende reale Ton, Laut, Geräusch u. s. w. ist, und so ist denn jedes akustische Phänomen die Summe in einem blitzartig-schnellen Entwicklungsprozesse stets

neu hinzutretender „Formanten", wobei die Ausschaltung oder Hinzufügung dieser oder jener Formanten oder Formantengruppen dann als Schlußresultat das Zustandekommen dieses oder jenes verschiedenen Vokals, Konsonanten Geräusches oder Tones bewirkt. Diesen Entwicklungsprozeß in seinen einzelnen Stadien experimentell genau verfolgt und in jedem beliebigen Stadium, d. h. beim Neuauftreten jedes betreffenden Formanten sozusagen „abgefangen" und aufgehalten, die einzelnen Formanten beliebig — je nach dem Bedürfnisse des Experimentes — aus- oder eingeschaltet und die dadurch bedingte Veränderung des akustischen Bildes des Endresultates dieses Prozesses tabellarisch festgestellt zu haben, ist die ungeheure Leistung Stumpfs, — eine Leistung, die für die gesamte Phonetik, Tonphysiologie, Tonpsychologie und vergleichende Musik- wie Sprachwissenschaft von ganz unberechenbarer Tragweite ist. Wir stehen hier vor einer Leistung auf dem Gebiete der Phonetik, Tonphysiologie und Tonpsychologie, wie sie von ähnlicher ungeheurer Tragweite in der Geschichte der menschlichen Forschung nur in den Entdeckungen eines Kopernikus, Galilei, Kepler, der Mikroskopie und der modernen Elektronentheorie ihre Analogie findet.

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

Bevor wir über die bereits kräftig einsetzende neue Saison berichten, noch einige Worte über die letzten Wochen der alten Spielzeit, in denen Zemlinsky Abschied nahm. Im Konzert war es vor allem Mahler, für dessen symphonische Musik Zemlinsky stets seine Autorität als Künstler und als Mensch mit der größten Entschiedenheit eingesetzt hat. Dieser zelotische Eifer, den Zemlinsky dem Werke seines Freundes und Meisters entgegenbrachte, ist während der ganzen Wirksamkeit dieses Künstlers in Prag niemals erkaltet, und die überstarke Betonung des Mahlerischen Programmes an den Abschiedsabenden bedeutete nur die Bekräftigung der Absichten des Scheidenden, den Symphonien Mahlers auch in Zukunft hier eine dauernde Heimstätte zu bereiten. Nachdem in den letzten Wochen Mahlers Sechste in der tschechischen Philharmonie von Zemlinsky dirigiert worden und kurz darauf die Siebente in einem deutschen Philharmonischen Konzerte erklungen war, vereinigte die Aufführung von Mahlers Achter alle musikalischen Kräfte, über die das deutsche Prag dermalen gebietet, zu ersprießlicher Gesamtarbeit, und Zemlinsky, der an diesem denkwürdigen Abend zum letzten Male vor das Prager Konzertpublikum trat, durfte die Genugtuung ernten, daß es ihm beschieden gewesen, alle bisher auseinanderstrebenden Elemente der Prager Chorvereinigungen unter seinem Dirigentenstabe zu einer höheren Einheit vereinigt zu haben. Zemlinsky wurde enthusiastisch gefeiert. Mit der Aufführung von Mahlers Achter, die trotz vorgerückter Jahreszeit das ganze musikalische Prag im großen Lucernasaal versammelte, hat die vergangene Konzertsaison ihren Abschluß gefunden. Der *Abend Prager Komponisten*, den der *Literarisch-künstlerische Verein* veranstaltete, und der Kompositionen von Hans *Krasa*, Fidelio *Finke*, Viktor *Ullmann* und K. B. *Jirák* brachte, wurde bereits in diesen Blättern besprochen. Ein Klavierabend des gegenwärtig in Reichenberg wirkenden sudetendeutschen Künstlers Josef *Langer* hatte u. a. Fidelio *Finkes* zehn Kinderstücke auf dem Programm und brachte den Namen des charaktervollen Pianisten, der seit mehreren Jahren Prag ferngeblieben war, in Erinnerung; doch vollzog sich das Konzert vor leeren Bänken. Auch die letzten Tage der Bühnensaison standen im Zeichen des Abschiedes von Zemlinsky. In *Křeneks* Jazzoper „Jonny spielt auf" (Referat im letzten „Tagebuch", Heft 7/8), die sich bei all ihrer Zwiespältigkeit als ein Schlager der ihrem Ende müde zustrebenden Opernspielzeit erwies, hat Zemlinsky alle rhythmischen Geister in Bewegung gesetzt und die Einstudierung dieses anspruchsvollen Werkes, das dem Tagesgeschmack zu dienen und diesen auch zu verhöhnen weiß, bedeutete ein Kabinettstück des Meisters am Dirigentenpult. — Eigentlich empfahl sich aber Zemlinsky mit Mozarts Figaro, der bei den Pragern schon zu einer Zeit, da ihn die Welt noch nicht verstand, Verständnis und Liebe gefunden hat, und den immer wieder zu hegen und zu pflegen Zemlinsky als eine seiner liebsten Aufgaben betrachtete. *V. P.*

DIE TSCHECHISCHE PHILHARMONIE AN DER SCHWELLE DER SPIELZEIT

VON Dr. W. ŠTĚPÁN, PRAG

Die Entwicklung der Philharmonie nach dem Kriege schritt unter Talichs Hand in künstlerischer Beziehung ruhig und sicher vorwärts. Talichs Traum vom vollendeten tschechischen Orchester und seiner Rolle in unserer Musikkultur wurde zusehend zur Wirklichkeit, und die Zuhörer nahmen es dankbar an, überzeugt, daß die Philharmonie den besten Führer hat. Die Auslandstournees und die beiden Prager internationalen Musikfeste brachten den Höhepunkt der Entwicklung, gleichsam ihre definitive Beglaubigung in der Form einer unbeschränkten Anerkennung der fremden Kritik. Aber wie immer, der Gipfel barg schon Keime neuer Schwierigkeiten, und die Krisis kam voriges Jahr. Talich bekam für die ganze Saison Einladungen aus der Fremde, auch pekuniär ziemlich vorteilhafte, bekam die Möglichkeit, sich vor einem breiteren Forum Geltung zu verschaffen, durch seine Arbeit ein neues, großes Stück Welt für sich zu annektieren — eine Möglichkeit, die ein Künstler, in dessen Adern das eroberungslustige Blut der künstlerischen Schöpferkraft umläuft, niemals ablehnen wird! Er ging auf sieben Monate in der Hochsaison fort, und es wurde ihm gleich Verrat an der Philharmonie vorgeworfen. Das Orchester, in der richtigen Erkenntnis, daß es sich unmöglich von Talich dauernd trennen kann, daß es in diesem Falle einen ruhig aufsteigenden Weg mit einem jahrelangen Suchen mit unsicherem Erfolge vertauschen würde, entschied sich damals für gastierende heimische und fremde Dirigenten.

Die Folgen waren nicht gut. Die kulturelle Bedeutung der Philharmonie litt durch das Fehlen eines einzigen, künstlerisch verantwortlichen Willens und durch das mittelmäßige Niveau einiger Dirigenten, welchen sich das Orchester als Versuchskaninchen dienstbereit gestellt hatte. Die Qualität des Orchesters sank infolge des steten Wechsels der Taktstöcke, das Zusammenspiel verlor seine Präzision; wenn auch im Orchester die besten Fähigkeiten immerfort verborgen lagen, wie einige Konzerte bewiesen, so wußten viele Dirigenten nicht diese Fähigkeiten zum Höchsten zu spannen. Selbstverständlich ließ auch sofort die durchschnittliche Besucherzahl nach. Es zeigte sich nur zu gut, daß die Philharmonie ohne Talichs stetige Mitarbeit heute kaum zu denken ist. Aber wie ich glaube, konnte auch Talich unmöglich zufrieden sein. Wäre ihm nur am Lancieren der eigenen Person gelegen, so könnte ihm vielleicht das gut bezahlte und überreiche Gastieren, dazwischen hie und da ein kurzer Aufenthalt in Prag, zum Glück genügen. Diese Bahn wäre ihm heute leicht zugänglich. Aber Talich ist ein Künstler anderer Rasse, wie sein bisheriges Leben und Werk bezeugen. Er gehört zu denen, die für eine große Idee leben, der sie gehorchen; die unbedingt das Bewußtsein brauchen, daß sie für sich selbst kein endgültiges Ziel sind, sondern daß ihre Tätigkeit eine nützliche Komponente eines höheren Organismus darstellt, nämlich des Kulturlebens der Gesamtheit; die nur dann freudig arbeiten können, wenn sie ihre Hände in einer dichten Gruppe anderer mitarbeiten fühlen. Und das alles kann bloß eine Arbeit in der Heimat geben. Nur hier ist das Einwurzeln möglich, das die Schöpferkraft zu ihrem Aufblühen braucht, hier ist der Sinn des alten Mythos von Antaios, der durch die Berührung der Erde stark, sofort machtlos wurde, wenn er sich von ihr trennte. Für die Fremde ist ein Gast, wie immer willkommen er auch sein mag, eine Dekoration, eine ausschmückende Zugabe; daheim ist ein guter Künstler, auch der zeitweilig am meisten bekämpfte, eine Notwendigkeit, Teil eines lebendigen Körpers. Talich ist ein zu ernster, zu tiefer Künstler, um sich mit dem ersten zu begnügen. Und so war vielleicht die bittere Erfahrung des vorigen Jahres doch nützlich. Wenigstens zeigt sich in den Konzerten der nächsten Saison eine Lösung, die sowohl für die Philharmonie und Talich als auch für den Großteil der Zuhörer gut sein kann. Talich dirigiert zehn Abonnements-Konzerte und eine Reihe außerordentlicher, die an Bedeutung den ersten nichts nachgeben. (In den ersten waren: Bruckner, Hindemith, Hába, Reger und Schubert vertreten.) Seinen Willen merkt man in der Zusammenstellung der Programme und

in den Einladungen der Dirigenten für andere Konzerte (ein Punkt, wogegen man Einwendungen erheben könnte). Die Grundlinien sind von ihm und auch die größere Hälfte der Durchführung wird in seinen Händen liegen.

Von unseren Dirigenten hat bisher keiner einen dauernden Welterfolg erobert, und so sind wir in der Vorstellung aufgewachsen, der erste Kapellmeister solle mit seinem Orchester unzertrennlich verbunden werden. Diese Vorstellung ist nicht richtig, wie das Beispiel gerade der besten Orchester zeigt. Haben wir das Recht, von einem Künstler von Talichs Bedeutung recht viel für *unsere* Musik zu fordern, so müssen wir uns auf der anderen Seite vergegenwärtigen, daß es ungerecht und unsinnig wäre, ihn zu zwingen, er solle seine *ganze* Aktivität vollständig *nur* daheim ausleben. Es genügt, wenn er gleichsam das Rückgrat der Saison schafft, wenn er die Stetigkeit einer einzigen Wiedergabe-Tradition bewahrt, wenn er das Hauptprogramm zusammenstellt und durch seine Persönlichkeit durchsetzt, wenn er uns einen *wesentlichen* Teil seiner Zeit und seiner Arbeit widmet. Dann darf man ihm nicht vorwerfen, daß er sich untreu wird, daß er mit seinen Auslandsreisen uns etwa Schaden bringt. Im Gegenteil: er nützt uns damit viel mehr als wenn er sich zu Hause mit allen möglichen, auch belanglosen Konzerten erschöpft.

BEGINN DER SPIELZEIT 1927—28

(*Die ersten drei Wochen.*)

DEUTSCHES THEATER. Neustudierungen: *Strauß:* „Elektra"; *Wagner:* „Tristan und Isolde"; *Verdi:* „Aida"; *Weber:* „Freischütz"; — Durch das Sängerknabenkonvikt der ehemaligen Hofburgkapelle: *J. Haydn:* „Der Apotheker"; *Schenk:* „Der Dorfbarbier". — TSCHECHISCHES NATIONALTHEATER: In Vorbereitung u. a. Erstaufführungen von *Janáček:* „Sache Makropulos"; *E. F. Burian*: Pantomime; Opern von *Jeremiáš* und *Jirák*. — COOLIDGE-KONZERTE: Kammermusikwerke von: Reiser, Malipiero, Bloch, Schönberg und Kammerorchester-Kompositionen von Loeffler, Respighi, Jacobi. — TSCHECHISCHE PHILHARMONIE u. a.: *Hindemith:* Konzertmusik für Blasorchester, *Bloch:* Concerto grosso; *Honegger*: Chant de joie; *Hába:* Ouverture op. 5; *Reger:* Romantische Suite; *Händel:* „Wassermusik"; *Bruckner:* Achte Symphonie. — BERTRAMKA-KONZERT: Franz *Duschek* (1736*): Partita F-Dur und Partita B-Dur; Franz *Brixi* (1732*): Intermezzo Nr. 2.

Auf Werke und Aufführungen werden wir zurückkommen.

VARIA

RAMEAUS OPER „KASTOR UND POLLUX" wurde in Glasgow gegeben.

NEAPEL. *Zandonais* Oper „*Giuliano*" wird hier zur Uraufführung kommen.

PROF. FIDELIO FINKE ist zum *Rektor* der Deutschen Musikakademie in Prag für das Schuljahr 1927/28 gewählt worden.

DIE PSYCHOTECHNISCHEN PRÜFUNGEN AM STAATSKONSERVATORIUM IN PRAG bezwecken die Feststellung der Fähigkeit: *a*) der genauen Unterscheidung der Tonhöhendifferenzen, *b*) Klangkomplexe zu analysieren, *c*) der rhythmischen Veranlagung, *d*) des musikalischen Gedächtnisses, *e*) Zweiklänge ästhetisch zu beurteilen und zu analysieren (Sinn für die Konsonanz), *f*) der gesamten seelischen und geistigen Verfassung oder der angeborenen Intelligenz.

DER MUSIKVERLAG B. SCHOTT'S SÖHNE in Mainz erhielt auf der Frankfurter Ausstellung „Musik im Leben der Völker" die höchste Auszeichnung, den Staatspreis des Deutschen Reiches (Goldene Medaille). Zum ersten Male seit dem Kriege hatten das Deutsche Reich wie auch verschiedene Bundesstaaten Staatspreise ausgesetzt und, da die Zahl sehr beschränkt war, mußte die Jury mit den höchsten Maßstäben an die Beurteilung herangehen.

DAS KÖLNER OPERNHAUS beging mit Beginn dieser Spielzeit sein *25 jähriges Bestehen* durch eine festliche Aufführung des „*Don Juan*" von Mozart

unter *Eugen Szenkars* musikalischer und *Hans Strobachs* szenischer Leitung. — Die musikalische Führung hatten früher *Mühldorfer*, dann *Otto Lohse*, *Gustav Brecher*, *Otto Klemperer* und die szenische *Wymetal*, *d'Arnals*, *Islaub* und *Felix Dahn* inne. Claire Dux, Fritz Krauß, Friedrich Schorr, Julius Gleß gingen von hier aus, und unter den Uraufführungen befanden sich Schrekers „Irrelohe", Honeggers „Judith", Prokofieffs „Liebe zu den drei Orangen", Béla Bartoks „Wunderbarer Mandarin". (H. U.)

E. W. KORNGOLDS Oper „*Das Wunder der Heliane*", Henri *Rabauds* „*Maruf*" und *Stravinskys* „*Ödipus rex*" sollen in der bevorstehenden Saison in der Wiener Staatsoper gegeben werden.

UNIV.-PROF. DR. HANS JOACHIM MOSER, der neue Direktor der *Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin* ist als ordentl. Honorarprofessor an die Berliner Universität berufen worden.

„KOMÖDIE FUR ORCHESTER", TOCHS NEUESTES WERK, wird durch *W. Furtwängler* zur Uraufführung kommen.

EIN STANDARDWERK DER NOCH JUNGEN MUSIKWISSENSCHAFT wird in Kürze unter dem Titel „Handbuch der Musikwissenschaft" im Verlage der Akademischen Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H. Wildpark-Potsdam erscheinen. Diese große umfangreiche Enzyklopädie soll als eine Kulturgeschichte der Musik im besten Sinne des Wortes in die Musikwissenschaft gründlich und in lebendiger stilistischer Form einführen. Eine Fülle von über 1000 selten gesehenen Abbildungen in modernster Reproduktionstechnik, sowie über 100 Notenbeispiele werden dazu beitragen, dem wertvollen Inhalt den Rahmen zu geben.

HINDEMITHS STREICHQUARTETT OP. 22 wurde vom Londoner Rundfunk gesendet.

IGOR STRAWINSKY komponiert ein Requiem.

Redaktionsschluss 20. Sept. Ausgabe 3. Okt. 1927.

DER AUFTAKT

SONDERHEFTE 1921 – 1927

ALEXANDER ZEMLINSKY / ORIENT / DER TANZ / KOMIK UND HUMOR IN DER MUSIK / DAS TRIVIALE / JUNGRUSSISCHE MUSIK / ITALIEN / BEETHOVEN / MAX REGER / MÜNCHEN / MUSIKFESTE / ALTKLASSISCHE KUNST / NEUE MUSIK / JUNGE MUSIK IGOR STRAWINSKY / DIE MUSIK DER GEGENWART / VENEZIANISCHES MUSIKFEST / DIE KLAVIERMUSIK (2 HEFTE) / MUSIK UND MASCHINE / DER JAZZ / BEETHOVENHEFT / ALT-BÖHMEN. / NEUE MUSIKERZIEHUNG

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VII. JAHRGANG 1927 HEFT 11

NÜRNBERGER MEISTERGESANG IN MÄHREN

VON Dr. PAUL KRASNOPOLSKI, PRAG

Im westlichen Mähren, ganz nahe der böhmischen Grenze gelegen, war Iglau schon im 13. Jahrhundert bedeutend und der Bergbau der silberne Spiegel seiner Geschichte, dessen anfänglich strahlender Glanz allmählich matter wurde und ein halbes Jahrtausend später erlosch. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts wurden die Zünfte mächtig, 1522 predigte der Freund Luthers, Paulus Speratus, zum ersten Male in der Stadt, die dann ein Jahrhundert lang fast ganz protestantisch war. Die Stärke des organisierten Handwerkes, der neue Glaube, waren die Voraussetzungen für den Meistergesang, dem der beginnende dreißigjährige Krieg und die Gegenreformation ein rasches Ende bereiteten, und dessen glücklichste Zeit das zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhundertes gewesen. Zu Pfingsten 1620 fand die letzte öffentliche Meistersingschule statt, nachdem schon in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts der Stadtrat die Abhaltung solcher Veranstaltungen erlaubt hatte. Im Jahre 1571 erteilte er dann die Genehmigung zur Begründung einer Brüderschaft.

Zwei Bilder sind heute von ihr noch erhalten und im Iglauer Archiv ein Stoß Urkunden, die papierene Asche einer Zeit, welche die Kunst vor Regeln nicht sah, und in der nur selten heute noch ein Fünkchen von Poesie glimmt. Da ist das Bildnis Hans Sachsens, welches die Gesellschaft zu Ostern 1615 als Geschenk erhielt, ein gelbliches, faltiges Gesicht mit schmalen Lippen, der grauhaarige, bärtige Kopf eines Mannes, der mehr Schuhmacher als Poet hier scheint. Dann der Anschlag oder Postenbrief, eine Art gemalten Theaterzettels, der die öffentlichen Aufführungen als solche ankündigte; ihren Inhalt erfuhren die Zuhörer erst von den Mitwirkenden selbst, die Text und Ton ihrer Vorträge nach der Schulordnung von 1615 nennen mußten. Johannes Wadhofer, ein stummer Künstler, ist 1620 der Schöpfer dieser bildlichen Einladung geworden, die schwer von Farben und Allegorien ist. Akten sind da: Vorspielen ähnlich die Supplikationen aus den sechziger Jahren des 16. Jahrhundertes, weiter die Tabulatur, die Ordnung und der Artikelbrief von 1571 als Partituren der musikalischen Veranstaltungen. Die Beschwerdeschrift eines Mitgliedes wegen erlittener Unbill durch zwei Genossen als kräftige Dissonanz in dem harmonischen Zusammenklang brüderschaftlichen Lebens, weiter ein Pack Blätter mit Entwürfen der Singer, das schriftliche Proben und Stimmen des Instrumentes der Worte. Namentlich auch vier Bände, einem Regie-, Kassa- und Tagebuch der Zunft vergleichbar. Als die alten Satzungen von 1571 zu knapp geworden, beschloß die Gemeinschaft am 29. September 1613, sich ein neues Regelgewand zu schaffen. Das Modell lieferte Nürnberg. Von da holte ein Bote aus Iglau die alte und neue Schulordnung von 1560 und 1583 nebst zwei Nachträgen aus dem näm-

lichen Jahrhundert sowie die Tabulatur in Abschriften von 1614, die der dortige Meistersinger und Goldreißer Benedikt von Watt hergestellt hatte. In dem Jahre 1613 richteten die mährischen Meistersinger auch eine dreifache Buchführung für das Geld, die Ereignisse und öffentlichen Veranstaltungen ihrer Genossenschaft ein.

In braunen Samt ist die Schulordnung von 1615 gebunden, mit bunter Seidenschnur hängt das Stadtsiegel an der verschossenen Brust des Buches, roter Siegellack auf gelblichem Wachs, wie einst der vergoldete Groschen mit dem Bilde König Davids am Halse der Sieger. Zeit, Ort und Spieler der Aufführungen werden hier bestimmt, ihr Inhalt erscheint festgelegt, Auftritt und Abgang der Mitwirkenden unter Begleitung von Harfen oder Posaunen geregelt. Gäste dürfen teilnehmen. Nur muß ein Fremder, der Singschule halten will, zunächst Obrigkeit und Zunft um Erlaubnis bitten, sich durch ein schriftliches Zeugnis als gefreiter Sänger ausweisen und eine Taxe von 15 gr. entrichten. Dann erhält er die nötigen Requisiten geliehen. Eine deutsche Bibel, einen Singstuhl, zwei Teppiche und die Bereitschaft zum Gemerk kennt die Ordnung von 1615. Kranz und „David", die Schulkleinode, sind die Preise für die beiden erfolgreichsten Sänger. Weiter spricht dieses Regiebuch von den eigentlichen Darstellern, den gefreiten Singern und ihren Prominenten, den zwölf ältesten Meistern, sowie von den Gesellen, weiter von den Anfängern, die nach sorgfältigem Studium und erfolgreich bestandener Prüfung einer Schüleraufführung zum Singer gefreit werden, und endlich von den Statisten des Ensembles, den Beisitzern, die bloß als Liebhaber der Kunst derselben beiwohnen, ohne einen Unterricht zu empfangen. Das Verhalten der Mitglieder auf offener Szene und beim Heimwege, damit es kein Ärgernis gäbe, und ihre moralischen Eigenschaften werden nicht vergessen. Unziemliches Benehmen kann den Ausschluss aus der Vereinigung zur Folge haben. Vier Merker hüten „treulich und fleißig nach Inhalt rechter Kunst und nicht nach Gunst" die Regeln der Tabulatur. Wer nicht verständlich singt, insbesonders die Reime nicht deutlich ausspricht, sich in Worten oder Melodien wiederholt, gar auf dem Stuhl im Singen lacht, den schließt die Schulordnung von der weiteren Bewerbung um die Gaben, die Preise, aus.

Viermal ließen sich die Meister öffentlich hören: zu Weihnachten, Ostern, Pfingsten und am zehnten Sonntag nach Trinitatis. Nur Lieder, die in der heiligen Schrift mit ihrem Text gegründet, waren hier zulässig. Dagegen konnten beim Singen um den „Zechkranz" am Tage nach einer solchen Aufführung — ihr Veranstalter, der Schulhalter, stiftete ihn —, weiter bei der Gesellensingschule zu Michaelis auch weltliche Stoffe gewählt werden. „Alle Lieder sollen vermög der hohen deutschen sprach gesungen werden" bestimmt das Buch von 1615 in seinem 6. Abschnitte.

Bloß zwei Töne wurden in Iglau selbst von Einheimischen erfunden, die dritte neue Weise rührte von einem Fremden her, Philipp Hager aus Nürnberg, der sie den Iglauern zu Ehren nach ihrer Heimat benannte. Sonst verwendete man schon „bewehrte" Melodien zu Dichtungen, deren Silben auf der Goldwage der Tabulatur die Kunst zu Künsten machten. Die Forschung*) hat ihren Bau und Inhalt untersucht und festgestellt.

*) Dr. Franz Streinz namentlich in der „Zeitschrift des deutschen Vereines für die Geschichte Mährens und Schlesiens" (Brünn, 1923, 1924).

Die Sprüche wurden in vierhebigen Reimpaaren mit 8 bis 9 Silben abgefaßt, die Bare bestanden meist aus zwei gleichen Stollen und einem anders gebauten Abgesang. Die Horte verwendeten für jede Strophe einen andern Ton und setzten die letzte aus Teilen der vorhergehenden zusammen. Gefunffte und gesibente Horte und Bare sind nachweisbar. Vorbilder oder Figuren brachten Begebenheiten aus dem alten Testament in Beziehung zum Leben Christi, Anfänge und Beschlüsse waren für den Beginn bzw. das Ende der vier öffentlichen Meistersingschulen vorgesehen. Wer um die Gaben mitsingen wollte, mußte zuvor Schulrecht getan haben, d. h. ein Lied hören lassen, in dem er gewöhnlich die zu vermeidenden Fehler darstellte, also eine Tabulatur in Reimen gab, Vorträge, die freilich von den Merkern noch nicht gewertet wurden. Klaglieder befaßten sich mit dem Hinscheiden eines Mitgliedes der Gesellschaft.

„Der Meistersinger Jn Jglaw Handelss Buch" ist die Chronik der Truppe vom 29. September 1613 bis zum 31. Oktober 1621. Ein Buch von 16 Quartblättern, gefüllt mit Veränderungen im Stande der Mitglieder, Spenden und Anschaffungen zu Gunsten der Gesellschaft und „Verehrungen", welche der Meister erhielt, der das Jahr über die Lade, die Vereinskasse, in Verwahrung gehabt.

Was die Meistersinger dichteten und vortrugen, schildert das „Schul-Buch oder Register Was auff offentlicher Schul gehandelt wirdt". Es ist ein kurzgefaßter Tätigkeitsbericht, eine Übersicht über die Meister- und Gesellenschulen mit Angabe der Sieger, ihrer Lieder und Töne, der Zeit der Aufführungen und ihres Ortes — meist war es der Rathaussaal — sowie der Meister, die als Schulhalter in bestimmter Reihenfolge für die Veranstaltung zu sorgen hatten. Am Christtag 1613 beginnt das Schulenverzeichnis der Meister und schließt mit Pfingsten 1620 ab. Zu Weihnachten dieses Jahres konnte die öffentliche Meistersingschule des Kriegsvolkes halber nicht mehr gehalten werden; auch die Metten in der Kirchen mußte ausfallen. Die Meistersinger hatten ausgesungen. Am 16. Sonntag Trinitatis des nämlichen Jahres fand, genau fünf Jahre nach der ersten, die letzte Gesellenschule, und zwar auf dem Rathause, statt.

Der Beginn jenes Buches gibt die Geschichte der Kunst, von den ersten zwölf Meistern an, und führt über Hans Sachs zu seinen Schülern und verwandten Nachdichtern, 86 an der Zahl. Markus Michko von Iglaw ist der letzte in dieser Reihe, in der ein Nürnberger Schuhmacher, Georg Hager, eine Mittag-, die Kurtz Affen-, die Verwirrte Oster- und die Kalte pfingstweiss ersonnen hat, ausser der Starcken Greiffen-, der Spitzig Trinet Schuch- und der Wolklingenden Harpffenweiss sowie der Vberkurtzen Abendrötte.

Die Kunst lebte von ihren Jüngern. Die hatten Aufnahmegebühren zu entrichten, mußten Strafgelder bei Verfehlungen wider die Schulordnung bezahlen und legten bei den nicht öffentlichen Zusammenkünften, die alle vierzehn Tage an einem Sonntag nach der letzten Predigt durch eine oder zwei Stunden das Jahr hindurch stattfanden, 7 Pfennige in die Lade. Dabei wurde auch musiziert; zum Versingen stifteten Mitglieder Preise, Strümpfe, Kniebänder, Winterhandschuhe und ähnliche Gebrauchsgegenstände. Der Schulhalter verehrte zum Schulkleinod einen schönen Kranz und zierlichen Groschen und mußte sich für die Begleitung zur

Schule und nach Hause gegen die Sänger dankbar erzeigen mit einem Trunk. Spenden für die Vereinigung waren häufig und sollten in der Stadt Iglau bei den Meistersingern verbleiben. Eine Entlohnung von der Brüderschaft für seine Mühe bekam der verordnete Schreiber, der viermal im Jahre zu Quatemberzeiten, den Sonntag zuvor oder hernach, die Schulordnung öffentlich zu verlesen hatte und dafür jedesmal sieben Pfennige erhielt, und dem Verwahrer der Lade wurde zum Neuen Jahre etwas zur Dankbarkeit verehrt, wobei einmal auch seiner Hausfrau mit Backwerk und Wein gedacht ward. Zu Michaelis sollte alljährlich ein anderer gefreiter Singer die Kasse übernehmen und ein zweiter den Schlüssel. Dabei fand die „Ratung" statt von dem vorgegangenen Jahre, was eingekommen und ausgegeben worden ist. Was in der Lade verblieb, wurde in das Kassebuch eingetragen. Dieses „Register Zum aufflegen" verzeichnete treulich auch die Einnahmen und die notwendig gewordenen Ausgaben. Am Tage Michaelis, den 29. September 1613, beginnt in seiner Ziffernsprache das hohe, schmale Buch und schließt am 31. Oktober 1621. Auf der Habenseite steht auch das Trankgelt für den Boten Gotsman, welcher den Iglauern die Schriften der Nürnberger Singer gebracht hatte.

Schon die Tabulatur von 1571 bestrafte Verstöße gegen die Regeln mit Silben. Den völligen oder teilweisen Gleichklang z. B., also die großen und heimlich Equivoca bußte sie mit vier, bzw. drei Silben, ein „Laster", wie das Mann, kostete drei Silben, einen Ton anders zu melodieren als er von altersher überkommen, hingegen zwei. Wer eine falsche Meinung vorbrachte, hatte versungen. Auch der Nürnberger Schulzedel, die Tabulatur, die Benedikt von Watt nach dem Exemplar von 1560 abschrieb, das Hans Sachs mit eigener Hand angelegt und der Nürnberger Meistersinger Hans Glöggler durch Beispiele erläutert hatte, auch sie ließ denjenigen verlieren, der etwas vorbrachte, was der heiligen Schrift zuwider, und verhängte sonst als Strafen Silben. Sie verpönte die blinden Meinungen, wenn weder Merker noch Zuhörer richtigen Verstand aus einer Sentenz fassen konnten, die halben Worte, bei denen der Kürze halber eine Silbe weggelassen wurde, die Differenzen, welche das gleiche Wort am Ende eines und zu Anfang des nächsten Reimes oder zweimal hintereinander in der nämlichen Zeile folgen ließen usw.

Es war ein kunstvoller Wortbau, den die Meistersinger in Iglau nach den Vorschriften einer umständlichen Versarchitektur in ihren Gedichten errichteten. Sorgfältig wogen sie das Maßwerk der Silben ab, berechneten sie die Länge der Zeilenbalken, bis zur Höhe von sieben Stockwerken führten sie die Strophen auf. Nur einwandfreies Material durften die Baumeister verwenden und strenge Regeln waren der Kitt, welcher das Ganze zusammenhielt. Aber wohnlich war das Gebäude keineswegs, und die Poesie bezog es nicht. Reimschmiede fanden hier ein Obdach, dessen Fundament die Gegenreformation vernichtete, und das der Krieg einriß. Anderswo überdauerte es diese Zeit, wurde allmählich zur verstaubten Kulisse, die schließlich im neunzehnten Jahrhunderte in sich zusammenfiel. Iglau verließen am 8. Dezember 1647 die Schweden, welche die Stadt 33 Monate besetzt hatten. Rasch begann dort das Handwerk auf dem alten Boden wieder aufzublühen, den der Feind nach Gold und anderer Beute durchwühlt. Indessen der Meistergesang blieb tot. Gewiß war sein Untergang kein Verlust für die Dichtkunst. Doch mit ihm ging eine Schöpfung

der „Hohen deutschen sprach“ unter. Sie aus den Trümmern, die im Archiv und Museum aufbewahrt werden, in großen Umrissen herzustellen, ist wohl gerechtfertigt.

HOLLÄNDISCHE MUSIK 1900–1925

VON WILLEM PIJPER UND PAUL F. SANDERS, AMSTERDAM

II.

Der Holländer ist, seiner Art nach, Individualist. Es gibt wohl Tonkünstlervereine, die von Zeit zu Zeit Musikfeste veranstalten und ihre Mitglieder an's Wort lassen. Aber nach dem Geist ihrer Werke und ihrer Bestrebungen kann man die holländischen schaffenden Musiker nicht gruppieren. Er lebt im allgemeinen ziemlich zurückgezogen, soweit er nicht als nachschaffender Künstler an dem öffentlichen Musikleben teilnimmt.

Eine andere Eigentümlichkeit, welche bei der Betrachtung der holländischen Musik auffällt, ist wohl diese, daß sie als Gesamtes keinen spezifischen „holländischen“ Eindruck macht. Wir hatten vor kurzem noch keinen, — wenn man an die Blütezeit der alten Niederländer denkt — keinen nationalen Musikstil mehr. Im schroffen Gegensatz zu unserer Architektur, bildenden Kunst, zum Kunstgewerbe, die ihren spezifisch holländischen Stil beibehalten haben. Der Grund wäre wohl dieser, daß unsere bekanntesten älteren Musikpädagogen im Ausland, und namentlich in Deutschland geschult wurden. Wir besitzen dann auch eine große Anzahl seriöser Komponisten, Männer vom Fach, die eine gediegene, gut konstruierte Musik schreiben, jedoch ohne eigenen, persönlichen Charakter. Eine Musik, in welcher man unaufhörlich die um so vieles genialeren Beispiele eines Brahms, Wagner, Strauß oder Franck, zuweilen auch eines Mahler und Debussy wiedererkennt; eine bessere Art Kapellmeistermusik könnte man vielleicht sagen. Die meisten Komponisten dieser Art, deren fachtechnischen Wert man nicht zu unterschätzen braucht, aber deren Erscheinung von nur lokaler Bedeutung ist, werde ich hier übergehen können. An sich weist ihre ziemlich große Zahl auf die erfreuliche Tatsache, daß die lange Periode musikalischer Impotenz, welche in der Musikgeschichte unseres Landes zwischen Sweelinck und Zweers eine so tiefe Kluft geschlagen hat, abgeschlossen ist. Erwähnung verdienen *Julius Röntgen* (1855), ein Komponist von ganz großer Produktivität, dem kein Gebiet der Musikliteratur fremd ist. Besonders hervorzuheben sind seine Bearbeitungen und Neu-Ausgaben alter holländischer Volkslieder und -Tänze. *G. H. G. van Brucken Fock* (1859), der auch viele Werke schrieb, hat sein größtes Verdienst als Klavierkomponist. *Anton Averkamp* (1861) und *G. Oberstadt* (1871) sind, wie die beiden vorhergenannten, Repräsentanten einer älteren Richtung in der Musik und arbeiten hauptsächlich nach deutschen Beispielen. *Jan Brandts Buys* (1868) hat sich schon frühzeitig in Wien niedergelassen. Er komponierte viele und flotte Musik: Kammermusik, Orchesterwerke, Opern. *Kor Kuiler* (1877) und *P. van Anrooy* (1879) waren beide vielversprechende Talente, die den Schwerpunkt ihrer Arbeit jedoch später mehr in ihre Dirigententätigkeit gelegt haben; dieser im Haag beim „Residentie orkest,“ jener in der Provinzstadt Groningen.

Ein fruchtbarer Komponist ist *C. Dopper* (1870), ein Mann des derben Humors. In seinen späteren Werken sucht er sich von deutscher Tradition zu befreien, zumal durch Benützung vorklassischer Formen und Tonarten. Indessen bewundert man in seiner Musik am meisten die hervorragende Instrumentationskunst. *Hubert Cuypers* (1873) schrieb, neben vielen anderen Werken (Oratorien, Opern, sogar eine Operette, Messen, Chöre Lieder) einige Deklamatoria. *W. Landré* (1874) sucht in seinen Werken die Brücke zu schlagen zwischen dem pseudo-klassizistischen Stil des vorigen Jahrhunderts und den Bestrebungen der späteren Generationen.

Von größerer Bedeutung sind die drei Komponisten *Dirk Schäfer* (1873), *Jan Ingenhoven* (1876) und *Jan van Gilse* (1881). Schäfer ist ein Klavierspieler von internationalem Rang, dessen Bedeutung an sich ich hier nicht näher auseinandersetzen kann, so gerne ich das möchte. Er schrieb viele Klavierwerke (Sonaten, Stücke), von großer Feinheit, elegantem Stil und stark pianistischer Wirkung, in denen sich jedoch oft fremde Einflüsse erkennen lassen. Als schaffender Künstler erreichte er bisher das höchste in seinem Klavierquintett und Streichquartett (vom Böhmischen Streichquartett öfters gespielt). Er schrieb auch zwei Sonaten für Violin und Klavier, eine Sonate für Cello und Klavier, ein Klavierkonzert, viele Lieder und zwei sehr wirkungsvolle Orchesterstücke (Suite Pastorale, Javanische Rhapsodie.)

Ingenhoven zeigte sich in seiner Kammermusik (Streichquartetten, Bläsersextetten) und Chorwerken (z. B. „4 chansons"), mehr als in seinen größeren Werken für Orchester oder Gesang mit Orchester, als ein Meister des subtilen Raffinements.

Van Gilse komponierte einige Symphonien, „Eine Lebensmesse" für Orchester, Soli und Chor und viele Lieder mit Orchester. Es ist zu bedauern, daß er sich bei seiner großen Begabung, nicht hat lossagen können von der äußerlichen Expansion größerer ausländischer Beispiele.

Henri Zagwyn (1878) ist von dieser Generation der modernste. Seine Musik hat etwas Grübelndes, aber daneben die Anziehungskraft des Bescheidenen. Er schrieb Orchesterwerke und Kammermusik (u. a. ein Streichquartett, eine Nocturne für Bläser, Harfe und Celesta, ein Klaviertrio), viele Lieder, Klavierstücke und a capella-Chöre.

Es gibt in Holland eine große Anzahl Komponistinnen. Von ihnen haben *Hendrika van Tusschenbroek* (1854) und *Cath. van Rennes* eine gewisse Bedeutung als Komponistinnen von Kinderliedern und -Chören. *Anna Lambrechts-Voz* (1876) schrieb hervorragende Kammermusikwerke, *Cornelie van Oosterzee* (1863), *Elisabeth Kuyper* (1877) gediegene Orchesterwerke. Moderner orientiert sind *Anna Mesritz v. Velthuysen* (1887), und *Jeanne Beyerman-Walraven* (1878).

Von den drei eigentlichen Grundlegern unserer neuen holländischen Musik (*Zweers, Wagenaar und Diepenbrock*) hat der zuletzt Genannte vielleicht wohl den größten Einfluß auf die Jüngeren, aber keine eigentlichen Schüler gehabt. Die beiden anderen dagegen zählten die besten unserer heutigen Komponisten zu ihren Schülern.

Der bedeutendste Zweers-Schüler ist zweifelsohne *Sem Dresden* (1881), der neben seiner schaffenden Arbeit als Direktor des Amsterdamer Konservatoriums, als Musikschriftsteller (er schrieb 1923 ein bedeutendes Werk „Das Musikleben in den Niederlanden seit 1880"), Musikkritiker

und Leiter des Madrigalvereines, eine führende Stellung in unserem Musikleben einnimmt. Er schrieb hauptsächlich Kammermusik: Sonaten für Violine, Violoncello, Flöte und Harfe; ein Trio für zwei Hoboen und Englisch Horn; Streichquartett, drei Sextette für Bläser; mehrere Klavierstücke; ein Duo für zwei Klaviere, viele Lieder und a capella-Chöre (worunter Bearbeitungen alter niederl. Volkslieder); Variationen für Orchester u. a. Auch instrumentierte er Stücke von Rameau zu einer Suite für Bläser-Sextett. Seine Instrumentalwerke, zumal die aus jüngster Zeit (das Streichquartett und die Sonate für Flöte und Harfe) sind von klarer Konstruktion, scharf konzentreirte Gebilde im Sinne äußerster Intensitätssteigerung, von kühner Harmonik, starker dynamischer Kraft, reif und zielbewußt. Der Komponist hat nicht sehr vieles veröffentlicht, aber schafft dennoch leicht und zeigt mit jedem Werke eine allumfassende Beherrschung, ein gediegenes Können. Die Gediegenheit ist bei ihm jedoch nicht, wie bei so vielen Holländern, zu einer gewissen Steife geworden oder Schwere. Im Gegenteil, es spricht aus seinen Werken oft ein fast gallischer Esprit. Von großer Klangschönheit sind seine, im reinen polyphonischen Stil geschriebenen Vokalwerke, unter denen ich als schönstes das „Wächterlied" erwähnen möchte.

Der hervorragendste Wagenaar-Schüler ist *Willem Pijper* (1894), dessen Werke gross an Zahl sind, und der überhaupt in kurzer Zeit einen großen Entwicklungsgang durchmachte. Er ist weitaus der radikalste unserer heutigen Komponisten, und hat sich, unabhängig von den weit fortgeschrittensten ausländischen Komponisten (Schönberg-Milhaud-Strawinsky) eine vollkommen eigene Tonsprache angeeignet. Seine ersten symphonischen Werke zeigten noch die expansiv gerichtete Architektur des späten 19. Jahrhunderts. Allmählich hat sich eine zusammenziehende Tendenz in seinen Werken vollendet. Die Kompositionen der letzten Jahre, nach 1920, (Sonatinen No. 2 und 3 für Klavier, Sonate Nr. 2 für Cello und Klavier, Sonate für Flöte und Klavier, die zweite und dritte Symphonie) zeigen die größte Prägnanz im Ausdruck. Seine polymelodische und poly-rhythmische Schreibart sind von überraschender, aber durchaus logischer Findung. Harmonisch schließt er sich den poly- und atonalen Bestrebungen unserer Zeit an. Man findet bei ihm jedoch keine Experimente. Seine Tonsprache ist klar, sei es auch für das traditionell geübte Ohr weniger leicht verständlich. Jedes seiner Werke ist ein Ganzes, in sich abgerundetes, logisches Gebilde. Steht Pijper mit seinen Schöpfungen in der ersten Reihe der modernsten Musik, und kann man ihn in dem guten Sinne des Wortes einen Kosmopoliten nennen, seine holländische Eigenart findet man in seinen zahlreichen Bearbeitungen für Gesang und Klavier alter niederländischen Volksmelodien. Auch in seinen beiden a capella-Chören auf alt-holländischem Text: „Heer Halewijn" und „Heer Danielken", die zu den besten Specimina moderner polyphoner Schreibart gerechnet werden müssen.

Von seiner Kammermusik seien hier noch drei Streichquartette, zwei Klaviertrios, zwei Violinsonaten, ein Bläsersextett mit Klavier, ein Septett für Bläser, Kontrabaß und Klavier erwähnt.

Von großer Ursprünglichkeit zeugt auch die Musik, welche er zu den klassischen Trauerspielen des Sophocles und Euripides „Antigone," „Die Bachantinnen" und „Der Cyclop" schrieb. In diesen Werken läßt er den

Text auf vorgeschriebener Tonhöhe und rhythmisch sehr sorgfältig ausgearbeitet sprechen, wobei das Wort zu möglichst reinem Ausdruck gelangt. Bei präziser Ausführung spürt man nicht den geringsten Zwang. Pijper ist in Amsterdam als Musikschriftsteller und Lehrer in der Komposition am Konservatorium tätig. Von Dresden erschienen die ersten Werke in Holland, die letzten aber bei Sénart in Paris. Pijper's Werke erschienen teilweise bei Chester, teilweise bei The Oxford University Press, beide in London.

Neben diesen beiden ist unter den Jüngeren die interessanteste Erscheinung: *Mathis Vermeulen* (1888), der als Musikkritiker einen großen und günstigen Einfluß auf die Entwicklung unserer Musik ausgeübt hat. Seit 1921 wohnt er bei Paris und widmet sich ganz der Komposition. Er ist Autodidakt und zeigt auch in seinen Werken eine tiefe Abneigung gegen Schulweisheit. Seine Werke (vier Symphonien, eine Sonate für Cello und Klavier, und für Violine und Klavier, ein Klaviertrio und Lieder) sind kompliziert und stellen an den Interpreten große Anforderungen, sowohl technisch wie musikalisch. Nur eigenen Wegen folgend ist dieser Komponist zu wirklich neuen und ganz interessanten Resultaten gekommen.

B. van Dieren (1884) hat in England seine zweite Heimat. Er hat mit seiner Kammermusik („Sketches" für Klavier, 4 Streichquartette), einer Ouverture für Kammerorchester, Liedern, einer Opera Buffa „The Taylor" usw. einen Platz unter den modernsten Komponisten unserer Zeit erobert.

Ebenso *D. Ruyneman* (1886), der mit seinen Liedern, Klavierstücken, Sonaten (Soloklavier und Sologeige) eine lebendige Phantasie, aber leider nicht immer genügende Selbstdisziplin zeigte. Zu seinen besten Werken zählen ein vierstimmiger a capella Chor auf Vokalen „Der Ruf" („De Roep") und „Hieroglyphen" für 2 Flöten, 2 Mandolinen, Guitarre, Klavier, Harfe, Celest und Cub-bells, ein in seiner Zusammenstellung ungewöhnliches, aber klanglich sehr gelungenes Kammerorchester.

H. Franco Menies (1890) und *J. van Domselaer* (1890) schrieben hauptsächlich Klavierwerke. *B. van den Sigtenhorst Meyer* (1888) und *Alex Voormolen* (1898) sind in ihren Werken ein wenig einseitig französicsh orientiert. Letzterer ist zweifelsohne der begabteste. Seine Musik (viele Klavierstücke, Lieder, eine Ouverture für Orchester „Baron Hop" eine Symphonietta, Ballettmusik, u. a.) ist klangvoll, koloristisch interessant und angenehm leichtfüßig. *Hendrik Andriessen* (1892) zeigt in seinen besten Werken (religiöser Art) den Einfluß Diepenbrock's. *H. D. van Goudoever* (1898) schrieb bereits mehrere Orchesterwerke von großer Eleganz, gut geschrieben, aber vielleicht allzu sehr „à la mode."

Ich bin mir bewußt, hiermit nur ein oberflächliches Bild unserer heutigen Musik gegeben zu haben. Es arbeiten noch einige ganz junge Talente, die womöglich die Zukunft unserer Musik in sich tragen, aber von deren Entwicklung sich noch wenig sagen läßt. Man irrt sich doch nicht, wenn man behauptet, daß der holländischen Musik eine neue, große Epoche bevorsteht. Es wird mit Talent und Fleiß allenthalben gearbeitet. Hoffen wir, daß die Musik im allgemeinen davon die Früchte ernten wird.

VIERTELTÖNE IN DER MUSIKGESCHICHTE

VON Dr. HANS KUSNITZKY, BERLIN

Es ist angesichts der deutlich erkennbaren Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musikpraxis, zu einer Auseinandersetzung zwischen Vierteltontheorie und temperierter Skala zu gelangen, nicht unwesentlich, das historische Moment in das Blickfeld einzuschalten, um aus dem Gewesenen das Werdende als fortlaufende, sich im Geistigen hochschraubende Spirale zu erkennen.

Bei einem Kammermusikfest in Donaueschingen, führte uns der rastlose Jörg Mager*) sein Sphärophon vor, dessen Tonmaterial einer offensichtlich doch erst im Anfang steckenden Bewegung in seinen technischen Möglichkeiten so vorauseilt, daß es doch geboten erscheint, einmal historisch das nicht — erstmalige dieser Bewegung auch für weitere Kreise zu belegen.

Also, kurz und gut, *die Kirchenmusik* — von der antiken griechischen Musik ganz abgesehen — *kannte die Vierteltonintervalle*, und zwar nicht nur in der von den Griechen überkommenen Theorie, sondern *sie verwendete sie auch in der Praxis!*

Es kann sich hier selbstverständlich nur darum handeln, einige besonders eindringliche Auszüge zu geben.

Den Musikhistorikern des XIX. Jahrhunderts (wie Bellermann) waren die Schriften der Pytagoräer teilweise bekannt, und die rätselhaften Intervalle, die kleiner als Halbtöne sein sollten, waren in ihnen nicht wohl zu übersehen; man beruhigte sich aber bei dem Ausweg, es ginge hier nur um physikalisch-mathematische Spielereien. Brachte es Abt Vogler doch sogar fertig, völlig artfremde Skalen, wie etwa die chinesische, in unser temperiertes System zu pressen. Das Verdienst, zuerst auf die bestehenden Zusammenhänge hingewiesen zu haben und sie auch an einem verhandenen Tondenkmal aufgespürt zu haben, kommt dem Domkapitular Joseph Gmelch zu**).— Es wird vom Verfasser nachgewiesen, daß die Zeichensetzung einzelner Neumen wie clivis, virga, punctum in einer großen Anzahl von Fällen die Bezeichnung eines Intervalls zur Voraussetzung hat, welches nicht mehr diatonisch zu verstehen ist, sondern noch unter dem Halbtonintervall liegt. Gmelch weist das Vorkommen dieses Intervalls innerhalb der Originalniederschrift des Codex — also ohne die apokryphen Marginalien zu berücksichtigen — in 1228 Fällen nach. Da, wo Vierteltöne selbständig als erste Note einer akzentuierten Silbe intoniert werden — das sind 101 Fälle von den obenerwähnten —

*) Vergl. Hans Kuznitzky, Neue Elemente der Musikerzeugung (Melos VI, Heft 4—6). — Sehr aufschlußreich in dieser Hinsicht war auch der Vortrag von Oskar Schlemmer vom Bauhaus Dessau gelegentlich des diesjährigen Tänzerkongresses in Magdeburg. Er bekannte sich im auf die Form abstrahierenden Sinn seiner Arbeit zu der Erlebniswelt der mystischen Religionsmathematik von Leonardo da Vinci und Novalis und zu der sphärenharmonischen Klangverräumlichung von Jörg Magers Visionen.

Wir ersehen daraus, wie sich nothaft aus dem Zeiterlebnis und seinen Bedingnissen Verbindungsfäden zwischen seinen individuell isolierten Wesensäußerungen anknüpfen, die das Bild des neuen Zeitalters zur Gänze binden.

**) Joseph Gmelch: Die Vierteltonstufen im Meßtonale von Montpellier in „Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz). Eichstätt, 1911.

ist das diatonische Prinzip gänzlich aufgehoben, in den übrigen Fällen seiner äußersten Grenze nahegerückt. Die in der griechischen Theorie vorhandenen Zeichen für die Vierteltöne*) wurden denn auch im ganzen unverändert für die Choralnotation der frühchristlichen Kirche übernommen, und ihr Vorkommen ist bezeichnenderweise in den ältesten liturgischen Gesängen, den Fasten- und Ostergesängen und den Tractus am häufigsten. Da gerade dem Codex von Montpellier grundsätzliche Bedeutung für die Notation in ihrer ältesten Gestalt zukommt, dürfen wir daraus für die gesamte frühchristliche Musik die entsprechenden Schlüsse ziehen. Die Verwendung der Vierteltonstufen beruhte wohl auf dem kirchlichen Zusammenhang mit dem Orient, der ja die chromatische Tendenz (z. B. in der armenischen Kirchenmusik) bis auf den heutigen Tag beibehalten hat. Als im XI. Jahrhundert das Schisma eintritt, die offiziellen kirchlichen Beziehungen zwischen Rom und Byzanz also endgültig aufhören, verschwinden die Vierteltonintervalle aus der abendländischen Musik. Oddo und Johannes Cotto setzten diese diatonische Richtung gegen Hucbald, der das Chroma als der Melodie zugehörig empfand, mit der Zeit durch. Auch die Einführung der Linienneumen durch Guido von Arezzo bedingte das Verschwinden der Chromatik, da für ihre Notation nun keine Möglichkeit mehr vorgesehen war.

Gmelch faßt am Schlusse seiner Abhandlung alles über die Vierteltöne Gesagte folgendermaßen zusammen:

„Was ihre Stellung im Tonsystem betrifft, so wirken sie großenteils ähnlich wie etwa unsere durchgehenden oder Wechselnoten. Oftmals aber besitzen sie eine selbständige Stellung und durchbrechen unmittelbar und direkt die Diatonik des Chorals. *Besaß die mittelalterliche Choralmelodie überhaupt eine starke Neigung, ihre Linien durch Abweichungen von der starren, diatonischen Folge geschmeidiger zu machen,***) so drängen sich diese Abweichungen bei den Vierteltonstufen in mehreren Fällen energisch vor und bilden eigentümliche, charakteristische Punkte oder Strecken innerhalb der sonst diatonischen Linien."

Johannes Wolf bestätigt in seinem „Handbuch der Notationskunde" (I, 5. 45) Gmelchs Forschungsergebnisse.

Es folgen nun auszugsweise einzelne Stellen mittelalterlicher Theoretik, wozu gleich bemerkt sei, daß eine mit der zeitlichen Entfernung von Boëtius wachsende Abhängigkeit von diesem feststellbar ist, die zuletzt gradeswegs in Abschreiberei ausartet, und daß eine Stelle aus dem Mikrolog von Guido von Arezzo, dessen Meinung besonders wesentlich wäre, leider nicht herangezogen werden kann, weil das zehnte Kapitel „De modis, et falsi meli agnitione et correctione" wahrscheinlich eine nachträglich untergeschobene Fälschung ist.

Übersetzungen aus dem Lateinischen.

Regino Pruniensis, De Harmoniae Institutione (Gerbert, Scriptores I, 244).

...Es genügt dies eine zu wissen, dass der Ton inmitten zweier Halbtöne diesis genannt wird, das

*) Vgl. Alypius in „Janus, Musici scriptores Graeci" und Boetius, De musica.

**) Hervorhebung durch Sperrdruck in diesem und den folgenden Zitaten stammt von mir. D. V.

ist der vierte Teil eines Tones; in ähnlicher Weise wird auch der Viertelton tetrastemoria, der Drittelton tritemoria benamt. Daher wird auch der größere Teil des Tones, d. h. der große Halbton, von den Griechen apotome genannt und kann von uns als decisio bezeichnet werden ... Der vollständige Ton besteht also aus dem apotome und dem semitonium. Nun ist das semitonium vom apotome durch das Komma unterschieden. Es gibt also demnach kein apotome, das nicht aus semitonium zuzüglich Komma besteht. Wenn man also von einem Ganzton zwei kleine Halbtöne wegnimmt, bleibt das Komma übrig. Daher ist auch das Komma das äußerste, dem Gehör wahrnehmbare Intervall. Der Pythagoräer Philolaus begreift die geringeren Tonabstände durch folgende Erklärung: die diesis ist derjenige Zwischenraum, um den die sesquitertia größer ist als der Umfang zweier Töne. Das Komma ist derjenige Zwischenraum, um den die sequioctava größer ist als der Umfang zweier diesen, d. h. zweier kleiner Halbtöne.

Licet enim harmonicae institutionis minima pars sit semitonium eiusque membra, tamen omnibus difficilioribus difficillimum est, & laboriosa indiget expositione. In re igitur naturaliter obscura qui in exponendo plura, quam necesse est, superfundit, addit tenebras, non adimit densitatem. *Hoc unum nosse sufficiat, quod dimidium semitonium diesis dicitur, estque quarta pars toni;* similiter tetrastemoria quarta pars toni, tritemoria tertia pars nuncupatur. Maior itaque pars toni, id est, semitonium maius apotome vocatur a graecis, a nobis vero potest appellari decisio ..... Constat ergo integer tonus ex apotome ac semitonio. *Porro semitonium ab apotome differt commate.* Ac idcirco nihil est aliud apotome, nisi semitonium & comma. Si igitur duo semitonia minora de tono quis auferat, comma fit reliquum. *Est autem comma ultimus sonus auditui subiacens.* Philolaus*) autem Pythagoricus minora spatia tonorum talibus diffinitionibus includit; *Diesis,* inquit, *est spatium, quo maior est sesquitertia proportio duobus tonis. Comma vero est spatium, quo maior est sequioctava proportio duabus diesigus, id est, duobus semitoniis minoribus.*

*

Quatuor principalia per Simonem Tunstede, Capitulum XVIII. (Coussemaker IV, 215).

Da der Ganzton nicht durch zwei gleiche Tonabstände in zwei gleichgroße Halbtöne geteilt werden kann, wie das Boëtius beurteilt, ... so bleibt denn für Musiker und Autoren keine andere Intervallteilung übrig, als der große und der kleine Halbton wie es uns das b quadratum und das b rotundum anzeigt.

Da nämlich der Abstand vom a zum b quadratum ein Ganzton ist, und von demselben a zum b rotundum ein Halbton, so ist zwischen dem b rotundum und dem b quadratum ein größerer Abstand meßbar als zwischen a un C rotundum, wie es sehr einprägsam in der Einteilung des Monochords in Erscheinung tritt. So zeigt sich also augenscheinlich durch die Consonanzen bestätigt, daß der Ganzton nicht in zwei gleiche Teile zerfällt, sondern in einen größeren und in einen kleineren Tonabstand.

Demonstratio semitonii maioris et minoris, et commatis.

Sed quia tonus dividi non potest secundum consonantias in duobus semitoniis aequalibus, ut probat Boycius, ... ideo valde ultimum est musicis et etiam autoribus intervallum scine semitonii maioris et minoris, hoc autem nobis demonstrat b quadrata et b rotunda.

Cum autem ab a ad b quadratam sit tonus, et inter ipsam A et b rotundam sit semitonium, maius spatium cernitur inter b rotundam et quadratam, quam inter praedictam A et b rotundam ut manifeste intuendi in monocordi divisione apparet. Et sic probatur demonstrative recte per consonantias, *quod tonus non dividitur in duas partes aequales, sed in spatium maius et minus.*

*

Hier folgt jetzt schon dauernd die Bezugnahme auf Boëtius; die Annahme, daß bei noch späteren Theoretikern noch weniger Ergebnisse eigener Beobachtung vorliegen, erscheint also gerechtfertigt.

Es mag noch erwähnt werden, daß der Abbé Raillard im Jahre 1858 einen Versuch vorlegte*), der in der Neumenhandschrift Paris f. lat. 1087, Vierteltonstufen durch verschiedene Schreibweise der Clivis u. s. w. beobachtete, hieraus aber, dem allgemeinen ästhetischen Urteil der Zeit gemäß kaum weitere Folgerungen zog, obgleich er zur Bestätigung u. a. auch die Meßcodices von Montpellier, St.-Gallen und Worms herangezogen hatte.

Zum Beschlusse komme ich noch auf ein Unicum des Instrumentenbaues zurück, wie es Praetorius**) in seinem Syntagma (Tom. II, Cap. XL) uns beschreibt. An ihm können wir wiederum die Tatsache erhärten, daß menschlicher Erfindungsgeist von je eine seltsame Affinität zu den Vierteltönen aufgewiesen hat, was in diesem Falle umsomehr hervortritt, als eine unmittelbare äußere Veranlassung nicht vorlag, ein derartiges Instrument zu bauen.

„Ich habe aber zu Prag bey dem Her. Carl Luyton /Roem. Kaeyserl. Majestaet vornehmen Componisten vnd Organisten /ein Clavicymbel mit aequal Saeitten bezogen/ so vor 30. Jahren zu Wien gar sauber / vnd sehr fleissig gemacht worden / gesehen; in welchem nicht allein alle Semitonia als b — — — — durch und durch dupliret / sondern auch zwischen dem v nd f noch ein sonderlich Semi- oder semitonium (wie es etzliche nennen) gewesen / welches bey dem genere Enharmonico nothwendig seyn muss / dass es also in den vier Octaven von C biss ins $\overline{\overline{c}}$ /in alles 77. Claves gehabt hat.

Welche ich / weil solcher Clavicymbel gar sehr selten gefunden vnd gesehen werden / allhier vffzuzeichnen /vor nicht so gar vnnöetig erachtet.***)

Es kan aber dasselbige Clavicymbel oder Instrument sieben / als nemblich durch das c — — d — — biss ins e / vnd also vmb drey volle Tonos fortgerücket werden / dass einem fast kein ander Instrument kan vorkommen /do man nicht mit diesem einstimmen koendte; Vnd dergestalt alle drey genera Modulandi, als Diatonicum, Chromaticum vnd Enharmonicum, darauff observirt werden. Vnd were also dieses billich ein Instrumentum perfectum, si non perfectissimum zu nennen / weil dergleichen Variatio durch alle Super — & Semitonia vff andern Instrumenten nicht möglich ist.

*) F. Raillard: Emploi des Quarts de Ton dans le chant de l'église (in: Revue archéologique, 1858 (XVe année, S. 487). Vgl. auch Wolf, a. a. O.

**) Über das Instrument handelt ausführlich Adolf Koczirz, Zur Geschichte des Luython'schen Klavizimbels (in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 1908).

Zur Geschichte der Vierteltoninstrumente siehe v. Oettingen, Das duale Harmoniesystem, Leipzig 1913, III., Cap. XXX. und Mager, Eine neue Epoche der Musik durch Radio, Berlin 1924 (Selbstverlag).

***) Es folgen die Schemata in Orgeltabulaturschrift und bleiben deshalb wegen der satztechnisch zu schwierigen Wiedergabe hier fort.

JANÁČEKS STIL

VON Dr. LUDWIG KUNDERA, BRÜNN

Wir sprechen nicht nur von Janáčeks, Smetanas und anderer Klavierstil (mit dem Ton auf den Namen der Komponisten), sondern auch von Janáčeks, Smetanas und anderer *Klavier*-Stil zum Unterschiede von ihrem Vokal-, Opern-, Orchesterstil u. s. w. Bei vielen Tondichtern vermählt sich jeder musikalische Gedanke sogleich mit dem Charakter eines bestimmten Instrumentes, und darum unterscheidet sich ein Gedanke für das Klavier wesentlich von einem solchen für die Oboe, für das Orchester u. s. w. Es taucht nun die Frage auf, ob und wodurch sich der Klavierstil des Komponisten von seiner Art, für andere Instrumente zu schreiben, unterscheidet.

Schon eine oberflächliche Betrachtung bringt uns die Überzeugung, daß sich hier mehr mit Janáčeks übrigem Schaffen übereinstimmende als davon abweichende Züge finden, daß sich sein Klavierstil nicht von seiner gesamten Persönlichkeit loslösen läßt. Und ferner: daß dieser Stil nicht bloß ein Bestandteil seiner gesamten kompositorischen Technik ist, sondern daß Janáček, dessen ureigenstes Naturell in allen seinen Werken, ja sogar auf jeder Seite zum Ausdruck kommt, selbst in dieser rein technischen Art der Klavierbeherrschung seine Individualität manifestiert.

Vor allem ist also die Sonderzügigkeit seines Klavierstils augenfällig. Janáček ist immer er selbst, in seinem ganzen Denken und Beginnen, als Mensch, Künstler und Musiker. Er verwirft in seinem Schaffen jedwede Überlieferung.

Der Tondichter ist streng ökonomisch, ja geradezu asketisch in der Verwendung seiner Mittel. Er bemüht sich, seinen Gedanken im Extrakt eines Minimums an Noten wiederzugeben, mit dem geringsten Aufwand in knappster Weise so viel wie möglich auszudrücken! Keinen überflüssigen Ton! Fort mit jedem technischen Raffinement! Im zeitgenössischen brillanten Klavierstil, wie er durch Liszt vervollkommnet wurde, sieht er eine Menge überflüssiger Noten; auch der kann ihm also nicht zusagen. Darum ist denn sein eigener Stil bewußt einfach, ohne allen Zierat, klar, durchsichtig.

Die Einfachheit zeigt sich schon in dem geringen Umfang dieser Kompositionen. Es sind durchwegs kurze Stückchen, die nie ausgesponnen werden. Doch auch ihr Klang ist eng begrenzt, wächst nie in die Breite, beschränkt sich nur auf die mittleren Lagen des Klaviers und strebt weder nach der Höhe noch nach der Tiefe. Wenn aber doch einmal eine Verbreiterung, besonders nach der Baßlage erfolgt, dann ist das Intervall zwischen dem Baß und den übrigen Stimmen so groß, daß sich hier im Verhältnis zum landläufigen Satze — allerdings auch wieder beabsichtigt — eine gewisse Klangleere zeigt, die durch Klangstärke wettgemacht werden muß.

Der Grundtypus des Janáčekschen Klaviersatzes ist ungefähr folgender: oben die Melodie, häufig verdoppelt, in Terzen, Sexten oder

*) Abkürzungen für die Klavierwerke; „Auf verwachsenem Pfad“ (Pf); „Im Nebel“ (N); „Von Huckwalds Poesie“ (H); „Strauß mährischer Blumen“ (St); „Volkstümliches Nachtlied“ (Na); „Tagebuch eines Verschollenen“ (V); „Märchen von einer Violinsonate“ (S). Die Ziffer bedeutet die Nummer des Satzes der Komposition.

Oktaven, in der Mitte eine bezeichnende Figur in feinen Rhythmen, meist in vier Tönen, unten eine Fermate. Oder in der Mitte eine Fermate, unten die bezeichnende Figur u. ä. Das Schema pflegt oft noch vereinfacht zu sein, so daß hier bisweilen bloß Zweistimmigkeit auftritt. (Melodie und bezeichnende Figur N 4, Z 18; Melodie und Fermate Z 15 u. a.) stellenweise nur die Melodie in Oktaven (Pf 3, 6, Z 6). Anderswo tritt anstatt der bezeichnenden Figur eine Imitation der Melodie auf (Pf 9, N 3, Z 4). Ganz ausnahmsweise, an inhaltlich besonders bedeutsamen Stellen, erklingt ein Choralsatz in vollen Akkorden, der sich dann auffallend von seiner Umgebung abhebt und außerordentlich mächtig wirkt (Pf 10, N 3 poco mosso, 4 vivo).

Ich sagte schon, daß man bei Janáček keinen überflüssigen Ton, keinerlei Verschnörkelungen findet. Jeder Ton ist ein Begriff, jeder ist wichtig; darum muß er auch bestimmt und deutlich wiedergegeben werden. Mehr als anderswo muß hier jedem Ton besondere Sorgfalt gewidmet sein man muß darauf achten, daß jeder einzelne in der erforderlichen Abstufung erklinge.

Bei anderen Komponisten kann der gleiche Ton verschiedentlich wirken, je nach der Art und dem Wert der Töne, von denen er umgeben ist. Er wirkt anders, wenn er ganz allein steht, anders wenn er der oberste eines vollen Akkordes ist, wieder anders, wenn er die Mittelstimme einer Harmonie bildet oder wenn er gar von perlenden Passagen umwickelt ist. Janáček verwirft alle diese Möglichkeiten. Sein Ton ist in der Regel auf sich allein angewiesen, er stützt sich auf keinen Akkord und ist auf keine harmonische Füllung gebettet. Bei ihm wirkt der Ton durch sich selbst. Der ausführende Künstler muß es verstehen, jeden einzelnen Ton nach Dynamik, Artikulation und Koloristik entsprechend abzustufen. Dieses Erfordernis der feinsten Tondifferenzierung bildet eine der Hauptschwierigkeiten bei der Interpretation der Janáček'schen Klavierarbeiten.

Dort, wo andere Komponisten einen vollen Akkord aufstellen, begnügt sich Janáček mit einem einzigen Ton, besonders im Baß. In der rechten Hand verwendet er in den späteren Arbeiten (N, V) bisweilen doch Akkorde, im Baß indes niemals. Der einzelne Ton hat für ihn mehr Bestimmtheit und Ausdrucksstärke als ein ganzer Akkord. Soll nun dieser Ton ein Gegengewicht gegen die Masse der übrigen Töne (Pf 4 Mitte) bilden, dann muß er großer Wucht fähig sein. Janáčeks Kompositionen fordern sehr häufig eine Steigerung der Tonkraft bis zur äußersten Grenze, was indes nie auf Kosten der Schönheit und des Wohlklanges geschehen darf. Der stärkste Klavierton soll immer noch edel sein! Häufig müssen rasche Passagen mit einem Finger (etwa dem dritten) gespielt werden, damit die Töne gleichmäßig stark klingen (Pf 1), ganze melodische Phrasen mit dem Daumen durchgeführt werden (Pf 8, ff-Figur, N 4 Adagio ff), ja selbst das genügt oft nicht, man ist genötigt, bei exponierten Stellen die Tasten mit zwei, ja mit drei Fingern zugleich anzuschlagen (M 4.) Auch dort, wo der Abstand zwischen dem Baß und den höheren Stimmen schon zu groß wäre, dort wo ein einzelner Ton nicht mehr genügt, um den übrigen Tönen die Wage zu halten, weicht Janáček den vollen Akkorden im Baß aus und beschränkt sich auf die bloße Verstärkung durch die Oktave oder auf den Zweiklang im Dezimen- bis Duodezimen-Intervall, das schwer spielbar ist und eine ungewöhnliche Spannweite

der Hand verlangt; da es nun einmal unerläßlich ist, diese Töne mit gleicher Kraft zu spielen, empfiehlt es sich, zur Erzeugung des untern Tons einen stärkeren als den vierten oder fünften Finger zu verwenden, eventuell beide Tasten mit demselben Finger in rascher Aufeinanderfolge anzuschlagen (Pf 8 Mitte, N3, Z 8). Janáčeks f erheischt allerdings auch ein Klavier, auf dem ein kraftvoller, edler Ton hervorgerufen werden kann, wie Bechstein, Ehrbar, Pleyel u. a.

Charakteristisch für alle seine Kompositionen, somit auch für seine Klavierwerke, ist die häufige Verwendung einer kurzen, rasch und scharf rhythmisierten Figur (wir nennen sie hier die „charakteristische Figur"), die in jedem, selbst dem kleinsten Stücke vorkommt und mir dessen wahre Seele, das allerpersönlichste Bekenntnis und das heftig schlagende Herz des Tondichters zu sein scheint. Meistens bildet dieses Element den Gegensatz zum ruhigen Grundcharakter, wirkt flackernd belebend und läßt idyllische Stimmungen nicht aufkommen. (Besonders schön ist diese rhythmische Beunruhigung ausgedrückt Pf 5 durch den Rhythmus 5 gegenüber 4). Es braucht nicht erst hervorgehoben zu werden, daß diese charakteristische Figur eine besondere Berücksichtigung erfahren muß. Sie erfordert dynamische Unterordnung (darf aber nie zur bloßen harmonischen Begleitung herabsinken, da sie klar und unter Umständen sogar scharf herausgearbeitet werden soll), ferner differenzierten Anschlag (meist non legato, martellato oder leggiero) und strenge Präzision, d. h. sie ist an bewegten und ruhigen, an erregten und sanften, ja selbst an ritardando-Stellen streng im Zeitmaß und womöglich mit Antritt des Pedals auf den letzten Ton zu spielen; nur ausnahmsweise (P) ist diese Figur weniger anspruchsvoll.

Ein typisches Kompositionsmittel Janáčeks bilden schließlich die Fermaten, zumal im Baß (besonders häufig auf dem Quartsext-Akkord). Pianistisch bereiten diese Fermaten mancherlei Schwierigkeiten, einerseits dadurch, daß langgehaltene Töne nach einer gewissen Zeit, zumal bei stetiger Veränderung der übrigen Töne, ihren Klang einbüßen, was man durch Pedalgebrauch zu verhindern suchen muß, anderseits aber hauptsächlich dadurch, daß, während die Corona gehalten werden soll, gleichzeitig dieselbe Hand die charakteristische Figur zu nehmen hat, die, meistens staccato, die Pedalverwendung nicht zuläßt, wogegen ihn die Fermate erheischt (N 2, 1, N 3).

Die Stelle der Fermate vertritt oft ihre klaviermäßigere, belebtere Form, der Triller (N 4, S 3, V 12, 15, 20) oder das Terzen-, Quarten-, am häufigsten das Sexten-Tremolo (Pf 4, 10, N 4 V 19). Weder Triller noch Tremolo ist Janáček bloßes Ornament, ihre Verwendung ist stets innerlich begründet. „Der Triller — der ist ein feuriger Kreis, eine glühender Winkel, um den wir uns rasch drehen" sagt er irgendwo. Er bedeutet ihm das pulsierende Leben. Charakteristisch ist die Verwendung des Trillers im ppp in N 4, „als ob eine Fliege summte". Anderswo hat der Triller nicht die Funktion einer Fermate, sondern geht aus der Melodie selbst hervor und hat motorische Geltung (Pf 2).

Allerdings hat sich Janáčeks Klavierstil im Laufe der Zeit auch ger ändert. In den ersten Begleitungen zu den Volksliedern (aus den 90e-Jahren) ist vieles noch landläufig (klaviertechnisch; von der kompositorischen Seite spreche ich hier nicht), und doch blitzen schon hie und da

die späteren Charakteristica des Komponisten auf, der Triller (H 7), die Fermate (St 39, 48), große melodische Schritte (St 23), die charakteristische Figur (St 22 noch sehr bescheiden, 34, 38 schon ausdrucksvoller 43 sehr ausdrucksvoll). Hier verschmäht Janáček auch die Nachahmung der volkstümlichen Instrumentalmusik, besonders das Zymbal nicht (St 28, Na 4). Das Violoncello-Märchen ist in seinem Klavierpart bereits ein typischer Janáček; hier findet sich das wahre Grundschema seines Klaviersatzes, nur ist die Fermate häufig durch begleitende Dezimen unterbrochen, die charakteristische Figur meist ruhiger, verträumter. Janáčeks ureigensten Klavierstil zeigen seine beiden Klavierzyklen: „Am verwachsenen Pfad" (in der ersten Phase um 1901) und „Im Nebel" (in der zweiten Phase aus dem Jahre 1913). Auf dieser späteren Entwicklungsstufe, die auch durch die Violinsonate charakterisiert erscheint, beschränkt sich Janáček nicht mehr auf die ursprüngliche enge Klavierlage, sondern verwendet die ganze Klaviatur (N 2 die charakteristische Figur fliegt aus der Mitte bis in die unterste Lage), er verschmäht in der rechten Hand nicht einmal vollklingende Akkorde, dort wo er früher nur eine einzige, bestenfalls durch die Oktave verdoppelte Stimme benützte (N 1, 3) und endlich verschließt er sich auch nicht mehr asketisch vor brillanten Passagen; allerdings ist es vorläufig nur e i n e Art Passage, die er kadenzförmig, immer von oben nach unten anwendet (N 1, 4, auch Na 1). Am vollendetsten präsentiert sich sein Klavierstil in seinem Werke „Tagebuch eines Verschollenen." Hier disponiert er bereits frei über die ganze Klaviatur, er arbeitet aber mit Vorliebe mit hohen Kontrasten, verwendet allgemein statt einzelner Töne Oktaven und begnügt sich nicht mehr mit e i n e r Gattung Passage, sondern benützt alle Arten, besonders die thematische, als regelrechtes Ausdrucksmittel.

Janáčeks Concertino stammt aus des Meisters letzter Schaffensperiode (1925), da er sich vor allem der Kammermusik zu widmen begann. Eine Jugenderinnerung. Gern gedenkt der jetzt 73jährige seiner Jugendtage. In der Bläsersuite lebte er sich in die lustigen, ausgelassenen Knabenjahre hinein, hier ist er ernster. Er denkt an die bitterschweren Anfänge seines Schaffens, da er, ungestüm und heftig, allein gegen alle, dem Spott und Hohn preisgegeben, lustig drauf losschaffte, vorwärts durch dick und dünn, gradaus seinen Weg ging und nur vor sich hinpfiff: Was schert mich die Welt? Das waren damals wohl bittere Tage, aber jetzt ist er niemandem mehr gram — positiv klingt das Werk aus. Das Concertino war jedoch für Janáček vor allem ein Formproblem. Hier galt es ihm, erstens die alten Formen des Konzertes mit den neuen Formprinzipien zu verschmelzen, d.h. ein *modernes* Konzert zu schreiben, und zweitens mußte er *Janáčeks Klavier*konzert schaffen, d. h. auch hier konnte er nicht seine kompositorisch-stilistischen Prinzipien außerachtlassen, seinen höchst eigenartigen Klavierstil aufgeben.

Das moderne Konzert kann dem alten formell in manchem ähneln, es kann auch seine Kadenzen haben (Janáček hat in jedem Satz eine), aber es kann keinen großen Orchesterapparat brauchen, sonst erstickt in ihm die einfache Klavierstimme und der Wettstreit, das „concertare" zwischen Soli und Tutti, ist von allem Anfang an aussichtslos. Es verbindet demnach die Klavierstimme mit einem Kammerorchester und gibt seinen ursprünglich virtuosen Charakter vollends auf. Also kein virtuoses

Konzert, sondern ein Kammerkonzert. Und keine großen Formen (es ist ja auch nur Concertino betitelt), sondern dem Zeitgeiste gemäß kurz, einfach, scharf gegliedert, ohne überflüssige Noten. Janáček ist auch hier auf den ersten Blick zu erkennen. Die Motive kurz, plastisch, voll Leidenschaft. Keine kompositorische „Arbeit", kein Durchführungsteil, nur Wiederholung und Schattierung der Motive, nichts weiter. Der Dramatiker verleugnet sich auch hier nicht. Überall vibriert Leben, alles vollzieht sich rasch, prägnant, das ganze Werk ist trotz des Kammerstils eine große Gradation: Gradation des Klanges (1. Satz mit etwas Hornbegleitung, 2. Satz mit mehr Klarinettenbegleitung, erst von da an setzt das Sextett ein), Gradation des Tempos, Gradation der Form. Hier betone ich nur den Drang zur Einstimmigkeit, besonders in den Kadenzen, der erst in dem heuer entstandenen Capriccio für Klavier (eine Hand) und Bläserensemble zur vollen Geltung kam.

Viel Aufmerksamkeit erfordert bei Janáček das Pedal. Die Notwendigkeit reicher dynamischer Schattierung und häufiger Tonverschleierung verlangt öfters die Verwendung des Dämpfers, die enge Lage, z. B. die großen Intervalle zwischen dem Baß und den übrigen Stimmen, ferner die Notwendigkeit, die Klangdauer des einzelnen Tons zu verlängern, erheischen den stetigen Gebrauch des eigentlichen Pedals. Man müßte viele Notenbeispiele bringen, um zu zeigen, wie fürsorglich und mannigfach hier das Pedal zu verwenden ist, besonders wie das Klingenlassen der Harmonien gründlich durchdacht werden muß. Dort z. B., wo die charakteristische Figur eine notwendige harmonische Grundlage der Melodie bildet, muß sie auch nach dem Anschlag fortklingen (N 4), an anderen Stellen hingegen, wo das nicht der Fall ist, muß sie verstummen (Pf 7).

Zum Schlusse bemerke ich, daß viele Charakteristika des Janáček'schen Klavierstils sich aus der Besonderheit seiner Notation ergeben, die nicht der Widerschein seiner Idee ist, sondern nur eine Art Anleitung, wie man zu dieser Idee gelangt. Viele Eigenheiten seiner Notation wollen nur die Erfassung des formalen Baues der Komposition erleichtern, andere wieder weisen darauf hin, wie ihr inneres Wesen beschaffen ist, trotzdem aber — und das fällt bei Janáček in die Augen — stellt die Notation nur ein unvollkommenes Mittel, eines von den vielen dar, uns die Gedanken des Komponisten zu verdolmetschen. Der Spieler kann aber hier auch eine beliebige andere Art der Interpretation wählen, als sie durch die Notierung vorgezeichnet ist, wofern er nur die Idee des Tondichters wenigstens ebensogut zum Ausdruck bringt, wenn er nur mit gleicher Deutlichkeit zu sagen vermag, was der Komponist mitzuteilen beabsichtigte.

Aus dem Tschechischen von *Dr. Viktor Joss*.

BÜCHER UND NOTEN

KURT SINGER: HEILWIRKUNG DER MUSIK, Verlag Julius Lüttmann, Stuttgart. In engem Rahmen bringt das Heftchen so viel Interessantes, daß jeder, dem die Musik oder die Medizin irgendwie nahesteht, mit großer Freude diese Neuerscheinung begrüßen muß. Der blühende Stil und die geistvolle Ausdrucksweise fesseln vom ersten bis zum letzten Worte den Leser, der Belehrung und Erbauung aus der kleinen Broschüre schöpfen wird, die als Erweiterung eines vor Ärzten im Jahre 1925 gehaltenen Vortrages anzusehen ist und die weiteste Verbreitung verdient. *Sg.*

AUGUST PESTALOZZI: „*Bewegungsphysiologische Voraussetzungen zur technischen Beherrschung der Musikinstrumente und des Gesanges und der Wege, sie zu erreichen.*“ Verlag *Trowitzsch*, Berlin. Eine 70 Seiten starke Broschüre, welche durch die Widmung an Arthur Schnabel, der die Ansichten Pestalozzis sanktioniert, allgemeines Interesse erweckt. Die Schrift erklärt allen unzweckmäßigen Reflexmitbewegungen den Krieg und gibt Anweisungen, wie mit geringstem Kräfteverbrauch die größtmöglichen Resultate zu erzielen sind. Ob leise oder laut gespielt wird, immer gleicht das Gewicht eines gewissen Sparkomplexes, das fein abgestimmt wird, die Ungleichheit der Muskelstärke der Finger aus; sonst wäre ausgeglichenes Spiel überhaupt nicht zu erreichen. „Um im Austausch den musikalisch-künstlerischen Intentionen in jeder Hinsicht gerecht zu werden, bedarf es einer Muskelleistung in denkbar feinster Abstufung, die neben derjenigen, die gewichtsverteilend ausgleicht, einhergeht.“ In diesem Schlußsatze gipfelt die Lehre Pestalozzis, dessen Schriftchen allen Pianisten aufs wärmste empfohlen werden kann. Sg.

A. LORENZ: DER MUSIKALISCHE AUFBAU VON RICHARD WAGNERS „TRISTAN UND ISOLDE“. *Max Hesse Verlag, Berlin.*

Eine Arbeit, die nicht nur Dirigenten und Regisseure zu interessieren hätte, sondern gerade auch die wissensdurstigen Musikfreunde, die bisher nur mit dem Leitmotiv-Büchel in den Geist der Wagnerschen Kunst einzudringen vermochten. Es handelt sich hier um eine gut fundierte *architektonische* Analyse des Tristan. Die Aufzüge werden in „dichterisch-musikalische Perioden,“ die tonartlich zusammengehalten werden, eingeteilt, es ist ein Erfassen *großrhythmischer Bauteile* der Kunstform, die harmonisch, melodisch, dynamisch und koloristisch charakterisiert sind. Der Verfasser gibt keine Leitmotive-Interpretation, keine Beziehungen der Dichtung zur Musik, er will nur musikalische Funktionen aufdecken, die anders sind als Themen oder Thementeile eines symphonischen Satzes. Er löst also *die absolute Musik* von der Dichtung — ein Beginnen, das der bisherigen Wagnerliteratur nicht geläufig war. Lorenz zeichnet das „Knochengerüst“ des Kunstwerkes. Entschieden ein interessantes Gegenstück zu Kurths Buch „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan,“ *St.*

HANS FUTTERKNECHT: METHODISCHE SPRECHÜBUNGEN. *Geb. Reichel Verlag, Augsburg.*

Eine kurzgefaßte Zusammenstellung von Sprechübungen, mit anatomischen und lautphysiologischen Vorbemerkungen von Dr. Jos. Bachauer. Ein praktisches Lehrbuch eines erfahrenen Pädagogen.

E. BACHRICH: DREI GESÄNGE op. 3. Doblinger, Wien.

Sehr zarte und musikalisch reizvolle Poesieen, die zwar ein starkes lyrisches Talent verraten, aber allzu sehr in gestaltloser Lyrik zerfließen.

R. WETZ: REQUIEM für Soli, Chor und Orchester. Kistner & Siegel, Leipzig.

Die eigenartige Auffassung und musikalische Gestaltung des liturgischen Textes, die eindringliche Tonsprache die Fülle wertvoller Ideen machen es begreiflich, dass von dem Werke starke Wirkungen ausgehen können. Eine dankbare Aufgabe für große Chorvereinigungen.

NEUE SCHUBERTLIEDER ZUR GITARRE, herausgegeben von A. Rondorf. Bisping, Münster i. W.

Eigentlich sind es zumeist sehr bekannte Lieder. Das Lautenarrangement der Begleitung stammt vermutlich von Schubert selbst. Es wurde erst vor kurzem aufgefunden.

J. WINKLER: DIE TECHNIK DES GEIGENSPIELES. V. Teil. Doblinger, Wien.

Etüdenanalysen als Fortsetzung zu dem unter obigem Titel in Buchform erschienenen Werk. Jedes Heft enthält zwei bekannte Etüden mit ausführlichen Erläuterungen, wie sie nach Ansicht des Verfassers nutzbar zu machen sind.

R. FLURY: FESTSPIELMUSIK zum 400jährigen Jubiläum der Stadtschützen von Solothurn für Männerchor, Soli und Orchester. Gebr. Hug & Co., Zürich.

Frische, volkstümliche Musik. *Vdl.*

HERMANN ABERT †

Der frühe Tod Hermann Aberts wird alle, denen Musik und Musikwissenschaft eine überpersönliche Angelegenheit sind, tief betrübt haben. War der Abgeschiedene auch kein so großes Format und so umfassender Geist wie der bedeutendste Musikgelehrte von der Wende des Jahrhunderts, Hugo Riemann, so doch gegenwärtig der feinste und klügste Kopf seines Gebietes in der deutschen Republik, besonders aber auch einer, der die Philologie, die er zuerst studiert hatte, im richtigen Sinne erfaßte, nicht in dem von Nietzsche so scharf bekämpften. Immerhin wäre es töricht, Aberts wissenschaftlichen Gesichtskreis als eng zu bezeichnen. Wer in seiner Dissertation so gediegen über „Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik" geschrieben hatte, nach wenigen Jahren in seiner gründlichen Habilitationsschrift über „Die ästhetischen Grundsätze der mittelalterlichen Melodiebildung" und bald noch mit einer wertvollen Untersuchung über „Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen" hervortreten konnte, um endlich eines der wichtigsten musikalischen Gebiete der Neuzeit, die Gattung der Oper, zu dem von ihm am meist bevorzugten zu machen, der war alles andere denn einseitig eingestellt. Es mag manchem vielleicht bedenklich erscheinen, daß seine beste und dauerwertigste Arbeit, sein Mozart, nur einer Überarbeitung galt, aber über den größten Teil des Materials hinaus ist so wenig von der Darstellung Jahns, des für seine Zeit hochverdienten Forschers, übriggeblieben, daß das Endergebnis in der Tat in erster Linie ein Abertsches geworden ist. Möchten die Biographen auch immer eines Wortes, das zwar in der Luft lag, aber von ihm zuerst formuliert worden ist, eingedenk bleiben: daß nämlich alle Lebensbeschreibung vom Empfinden jeder Epoche abhängig ist, also jede Biographie eigentlich alle fünf Jahre neu geschrieben werden müßte. Wenn seine letzte große Arbeit, — eigentlich besser: Mitarbeit, — sein Illustriertes Musiklexikon, noch nicht allen Anforderungen der Gegenwart entspricht, so mögen dabei außerwissenschaftliche Gründe mitgespielt haben. Man darf überzeugt sein, daß in einer zweiten Auflage die Mängel nicht mehr vorhanden gewesen wären.

Es ist hier nicht beabsichtigt, auf den Wissenschaftler Abert näher einzugehen, aber auf eine seiner vorbildlichen Seiten muß denn doch noch nachdrücklich hingewiesen werden. Seine stilistische Darstellung war geradezu vorbildlich in ihrer schlichten, feinen und bescheidenen Art. Alle Stilmittel sah man um der Sache, nicht nur der lieben eigenen Persönlichkeit willen verwendet. Und wie der Stil, so war der Mensch: schlicht, vornehm und bescheiden in der besten Bedeutung des Wortes. Möge ihm ein Nachfolger gefunden werden, der nicht nur als Wissenschaftler, sondern auch als Mensch einigermaßen an ihn heranreicht.

Dr. M. U.

DIE DEUTSCHE THEATERAUSSTELLUNG IN MAGDEBURG

RÜCKBLICK

VON ERNST SCHLIEPE

Der Gedanke, in einer Theaterausstellung größten Ausmaßes alles das zu vereinigen, was mit der Welt der Bretter unmittelbar zusammenhängt, war in Magdeburg auf eine Weise durchgeführt, die wie bei allen solchen Riesen-

ausstellungen weit über die Vorstellungs- und Auffassungskraft des Laien hinausgeht. Selbst der Fachmann trägt aus der Fülle der Darbietungen nur Gewinn davon, wenn er in der Hauptsache sich auf das beschränkt, was seine Sonderinteressen berührt.

Das äußere Bild der Ausstellung, die auf der Elbinsel Rotehorn inmitten weiter baumbestandener Grünflächen angelegt wurde, imponierte durch die sachliche, aber doch künstlerisch und vornehm wirkende Monumentalität seiner Bauten. Es ist hier nicht der Ort, über das Architektonische — eine vorbildliche Leistung von Prof. Albinmüller — zu reden. Man erhält aber einen Begriff von der bezwingenden Größe der Anlage, wenn man erfährt, daß außer zwei umfangreichen Hallen noch ein Stadthallengebäude, ein Theater, ein Vortragssaal mit Bühne, eine Anzahl einzelner Pavillons, ein Vergnügungspark und die üblichen Restaurationen errichtet wurden. Das alles war um einen weiten „Ehrenhof" gegliedert und war beherrscht von einem aus Beton und Glas errichteten 60 Meter hohen Turm.

Der wichtigste Teil der Ausstellung beginnt mit einer historischen Übersicht. Aus dem Altertum haben wir ja nur die Überreste der ungeheuren steinernen Amphitheater und Malereien auf Gefäßen, aus denen wir uns ein Bild von der damaligen Schauspielkunst machen können. Auch das Mittelalter ist spärlich vertreten. Das Theaterspiel war ja damals zum größten Teil Laienbetätigung und stofflich an die Religion gebunden (Mysterienspiele), oder derbe Volksbelustigung (Fastnachtsspiele). Ein Rest davon findet sich noch heute in den Oberammergauer Passionsspielen, deren Bühne im Modell zu sehen ist. Das Handwerkertheater aus der Zeit der Meistersinger, für das Hans Sachs seine Stücke schrieb, spielte sich in der Kirche ab. Die szenischen Mittel der damaligen Zeit waren äußerst beschränkt, man begnügte sich meist mit Vorhängen. Der Umschwung und erste Aufstieg des deutschen Theaterspiels geschah um 1576 unter dem Einfluß romanischer Schauspielkunst (italienische Comedia dell' arte und französische Stegreifkomödie). Man baute jetzt besondere Räumlichkeiten. Das Theater der Renaissance (1550—1650) enthielt bereits Bühnenhaus und Zuschauerraum mit ansteigenden Sitzreihen und vertieftem Orchesterraum, perspektivische Dekorationen und Bühnenbeleuchtung. In der nachfolgenden Barockzeit (1650—1750) überwucherte, entsprechend dem damaligen Kunstgeschmack, das äußere Szenenbild alles andere; die Oper (um die es sich hier hauptsächlich handelt) entartete zum Prunk- und Schaustück, Szenerien wie die in dem Prunktheater des Galli-Bibiena — wo man einen ganzen Park mit Terrassen, Pavillons, Treppen, Springbrunnen und Statuen sieht — sind seitdem nie mehr aufgebaut worden (zum Glück wie man sagen muß). Diese Zeit brachte die Entwicklung der Bühnenmaschinerie. Reizvollen Anblick gewährte die Bühne des Ludwigsburger Residenzschlosses, die seit 1775 als zu feuergefährlich geschlossen ist; 1922 hat man dort noch unter besonderen Vorsichtsmaßregeln, bei Kerzenbeleuchtung, Händels „Rodelinde" aufgeführt.

Dem ziemlich darniederliegenden deutschen Schauspiel gaben die Wandertruppen der englischen Komödianten neuen kräftigen Anstoß. Sie verbreiteten besonders die Werke Shakespeares und wurden dadurch die Anreger der großen Dramen Goethes und Schillers aus der Sturm- und Drangzeit. Typisch für die englische Bühne ist die Dreiteilung in Vorder- und Hinterbühne sowie Oberbühne (Balkon); statt der Dekorationen wurden meistens Vorhänge benutzt. Diese Art der Inszenierung ist bei Shakespeareschen Stücken auch

heute noch vorherrschend. Wir haben aus jener Zeit u. a. das Theater in Lauchstädt, das noch heute benutzt wird. Eine besondere Attraktion der Ausstellung ist eine Originaldekoration der Uraufführung von Schillers „Räubern". Davor steht ein alter, dunkelrot gepolsterter Sessel: der Sitz, auf dem Goethe beim Regieführen Platz zu nehmen pflegte.

Die Geschichte des Berliner Hoftheaters von 1780—1918 ist durch zahlreiche Dokumente, Bilder, Büsten, Requisiten und Modelle vergegenwärtigt. An dieser Stätte haben sich ja die größten musikalischen Ereignisse abgespielt, von denen alte Theaterzettel beredte Kunde geben. Den stärksten Eindruck aber machen wohl die beiden Säle, die Richard Wagner und Bayreuth gewidmet sind. Da sind Briefe von Wagner und Ludwig II., das erschütternde Beileidschreiben des Königs an Frau Cosima Wagner nach dem Ableben des Meisters; eine Instrumentationsskizze zum „Siegfried"; Photographien der ersten Wagnersänger. Die Originalkostüme, in denen bei der Uraufführung der „Meistersinger" die Sängerinnen der Eva und der Magdalene aufgetreten sind (in dem Ledertäschchen der ersteren steckt noch das Taschentuch drin, das die Sängerin Mathilde Mallinger vergessen hat!) Die Dekorationsmodelle der Bayreuther Festspiele von 1876 bis auf die Gegenwart geben ein sinnfälliges Bild von der Geschmackswandlung, die sich in den verflossenen 50 Jahren vollzogen hat.

Damit sind wir beim Theater von heute angelangt, das in der Ausstellung den allerbreitesten Raum einnahm. (43 Zimmer!) An beweglichen Modellen waren die Dreh- und Schiebebühnen verschiedener Theater zu studieren, Inszenierungen des (nach Bayreuther Muster gebauten) Münchener Künstlertheaters, der Theater in Frankfurt a. M., Magdeburg, Köln, Düsseldorf, Leipzig, Halle, Kassel, Mainz u. a. Dabei handelt es sich nicht etwa nur um Abbildungen, sondern in allen Fällen um plastische beleuchtete Modelle. Auch die etwa 700 Fronttheater aus der Kriegszeit sind berücksichtigt, desgleichen die Theater der deutschen Kriegsgefangenen, die an über 250 Orten in allen Erdteilen gespielt haben. Weitere Säle füllen die Sonderausstellungen der deutschen Bühnengenossenschaft, der Wandertheater, der Volksbühnenvereine, der Marionetten-Theater. In entsprechendem Umfange ist auch die Industrie und Technik des Theaters vertreten, sowie die neuesten Abzweigungen der Bühnenkunst: Tanz, Film, Rundfunk und Sprechmaschine.

Neben den Ausstellungsobjekten sorgen natürlich auch künstlerische Vorführungen in dem Versuchstheater wie im Freien für die Belehrung und Unterhaltung der Besucher. Freilich wird man wohl annehmen dürfen, daß ein großer Teil des Publikums doch etwas enttäuscht die Hallen verlassen hat: denn gerade das, was dem Laien an dem buntflimmernden Schein der Theaterwelt so anziehend und geheimnisvoll erscheint — das war hier nicht zu finden. Aber dieser berückende Zauber läßt sich nun einmal nicht einfangen und nicht ausstellen. Er zeigt sich erst dann, wenn abends der Vorhang aufgeht, und das Kuntwerk des Dichters und Musikers vor uns zu leben beginnt.

AUS DEM LENINGRADER MUSIKLEBEN

Unsere diesjährige Konzertsaison ist infolge der bisherigen Tätigkeit unserer Staatlichen Philharmonie eine überaus reichhaltige. Die Sinfoniekonzerte brachten eine ganze Reihe von Novitäten: Křeneks „Concerto Grosso", Konzert für Geige und Orchester und ein Klavierkonzert, Hindemiths Konzert für Orchester und Klavierkonzert, Honeggers Pacific 231 und 3 Klavierstücke, Tochs

Klavierkonzert, Mjaskowskis sechste Sinfonie und eine Vokalsuite, Schebelins Sinfonie, D. Schostakowskis Klaviersonate, S. Jewssejevs Heroisches Poem, Deschevows Meditation, Julie Sywowa 9 kleinere Vokalwerke, welche sich selbst wiederholen, W. Schtscherbatschews Vertonungen der Gedichte von A. Black I. Schoporins Klaviersuite, Mjaskowskis achte Sinfonie, welche einen großen Erfolg verzeichnen konnte, W. Deschevows glänzend orchestrierte Suite aus dem Ballett „Dshebella", M. Judins sinfonisches Poem, N. Medtuers zweite Improvisation für Klavier, A. Paschtschenkos klassische Suite, I. Karnowitschs Suite aus dem Ballett „La Belotté", J. Tjulins zwei Gedichte für Deklamation mit Orchesterbegleitung. An ausländischen Dirigenten brachte die Saison Hans Knapputsbersch, Fritz Stiedry, Bruno Walter, Erich Kleiber und Otto Klemperer. Die Zahl der Virtuosen war auch eine ganz bedeutende und wären hier folgende zu nennen: der Pianist Eduard Grelmann, die Geigerin Alma Moudrý, die Geiger Miwa Poljekin und Jan Kubelík, wobei zu bemerken wäre, daß der Erfolg des letzteren seinem Ruhm nicht entsprach und die Pianisten Egon Petri, Arthur Schnabel, Szergei Prokofjew, Nikolai Medtner und Alexander Borowski, bemerkt sei, daß die letzten drei russische Emigranten sind und hier recht beifällig aufgenommen wurden.

Die Opernsaison brachte bis jetzt an Novitäten nur Minderwertiges: S. Berschaelskis Oper „Stenjka Rasin," welche trotzdem jedoch einen kleinen Erfolg hatte und W. Kaschnizkis „John Recede," welche weniger eine Oper als eine musikalische Illustration des gleichnamigen Theaterstückes ist. J. Strawinskys Oper „Mawra" wurde wieder im Konzertsaale inszeniert und bei Klavierbegleitung aufgeführt. Die diesjährigen Opernpremieren stehen noch bevor, da Alban Bergs „Wozzeck", R. Strauß „Rosenkavalier" und eine satirische Oper von Křenek noch in dieser Saison ihre russischen Uraufführungen erleben sollen. Aus „Wozzek" brachte ein Sinfoniekonzert einige Proben, welche recht beifällig aufgenommen wurden. (Die Opern-Aufführungen haben bereits stattgefunden ⟨Red⟩). *A. B.*

DAS PRAGER DEUTSCHE THEATER UND DIE AUSLANDSKRITIK

VON JOHANNES URZIDIL, PRAG

Der interessierten Öffentlichkeit dürfte kaum die Tatsache entgangen sein, daß die Leistungen des Deutschen Theaters in Prag in den kritischen Rubriken der reichsdeutschen Presse bisher nur spärliche Beachtung fanden. Wenn es wichtig ist, daß dieses Theater nicht bloß die innere historische Kontinuität des dramatischen und musikalischen Schaffens in seinem Repertoire lebendig *erhalte*, sondern auch immer wieder zeitgenössische deutsche Produktion zusammenfasse, so wäre es auch wichtig, daß die reichsdeutsche, überhaupt die ausländische Kritik die Leistungen des Prager Deutschen Theaters ständig durchleuchte und zu dem in Deutschland selbst Geleisteten ins richtige Verhältnis setzte. Nur bei Erfüllung dieser beiderseitigen Aufgaben wird es möglich sein, einen breiten Fond von Begabungen dem Ensemble des Prager Deutschen Theaters zur Verfügung zu halten, nur unter dieser Bedingung wird Prag als ernste Basis für junge Talente in Frage kommen, die von hier aus Möglichkeiten zur Weiterentwicklung sehen, nur bei solchen Voraussetzungen wird sich das Prager deutsche Theaterleben vor provinzialer Versackung bewahren lassen. Gerade die Bühne begünstigt am lebhaftesten das Hin- und Her-Fluktuieren des gegenseitigen Wellenschlages, das schöpferisch bewegte Ineinanderwirken der schaffenden Kräfte. Die bisher verhältnismäßig

geringe Aufmerksamkeit der reichsdeutschen Kritik für die deutsche darstellende Kunst in Prag entspricht aber gewiß nicht mangelndem grundsätzlichen Interesse. Blätter von hoher theaterkritischer Bedeutung öffnen ihre Spalten bereitwillig dem Hinweis auf gute Leistungen des Theaters. Nur muß es sich naturgemäß um Stücke handeln, welche für die Entwicklungslinie des Theaterwesens von einer gewissen Bedeutung sind, und deren Aufführung der Prager Bühne auch einen entwicklungsgeschichtlichen Rang verleihen. Diese Fälle waren leider während der verflossenen Ära nicht allzu häufig, und es gehört zu den Desiderata des neuen Regimes, hier ernstlich Wandel zu schaffen. Das Prager Deutsche Theater wird sich deshalb vor allem um die Erwerbung von Uraufführungen ernster Literatur zu bemühen haben, deren Anziehungsradius übrigens auch tief ins tschechische Publikum der Hauptstadt hineinreichen dürfte.

Es ist klar, daß zwischen der Lokalkritik und der Auslandskritik wesentliche Unterschiede bestehen. Die Lokalkritik hat die Aufgabe, den Direktor unmittelbar zu lenken, die Leistungen zu glätten, das Publikum zu erziehen und auf die Imponderabilien der besonderen Lokalverhältnisse Rücksicht zu nehmen. Ihre Rolle ist in erster Linie pädagogisch. Namhafte Kritiker in den führenden Blättern Deutschlands, die sich um eine organische Aufbauarbeit seit langer Zeit bemühen, lassen sich daher längst den geistfeindlichen Widersinn von Nachtkritiken nicht mehr zumuten, die um den Preis überstürzter Reporterarbeit leider ein Unrecht an Autor, Darstellern und Publikum begehen. Die Auslandskritik registriert gegenüber der Lokalkritik mehr das Ereignishafte einer Aufführung: Das Stück als Ereignis unter dem Gesichtswinkel der literarischen Entwicklung überhaupt, die Leistung als Ereignis, gemessen an Leistungen von allgemein gültigem Ausmaß, die Regie als Ereignis unter dem Aspekt der fruchtbaren Beeinflussungsmöglichkeiten für das Theaterleben an sich. Die Auslandskritik muß also um einen Grad strenger sein. Sie darf die Rücksicht auf das Publikum und auf lokale Zusammenhänge ausschalten und kann sich mit dem rein Künstlerischen der Darbietungen befassen. Dies verpflichtet sie zu größerer Objektivität und erhöht ihren Wert für die Leitung des Hauses und seine Künstler. Dabei versteht es sich von selbst, daß eine ernste Kritik des deutschen Theaterwesens in Prag immer von dem Gedanken geleitet sein muß, daß diese Prager Bühne ein lebendiges Integrale des deutschen Kulturlebens in der Tschechoslowakei überhaupt darstellt und neben den Hochschulen den stärksten kulturellen Ausdruck des hiesigen Deutschtums bildet. Damit wird das deutsche Theater in Prag in die Sphäre des gesamtdeutschen kulturellen Interesses gerückt.

In Deutschland sind die deutschen Autoren aus der Tschechoslowakei, die bildenden Künstler oder Musiker wohlbekannt, bekannter oft als in ihrer Heimat die leider durch freiwillige Expatriierung viele zur Führung berufene Persönlichkeiten einbüßt. Freilich aber kennt man sie nicht als Sudetendeutsche, sondern als Deutsche schlechthin. Gäbe es aber in Prag ein ernsthaftes großes deutsches Verlagsunternehmen, nicht nur für Literatur, sondern auch für Musikwerke, eine bedeutsame deutsche Schaubühne, die nicht bloß unterhält, sondern durch Uraufführungen das theatralische Zeitbild beeinflußt,

fruchtbare Zentren für die modernen Bestrebungen der deutschen bildenden Künstler und Tonsetzer, dann könnte man sich des Umfanges des sudetendeutschen Beitrages zur gesamtdeutschen Kultur deutlicher noch als bisher bewußt werden. Da genügen nicht bloß die Lehranstalten und die wenigen Kulturvereine, die zum Teil mangels eines breiteren Verständnisses ein kümmerliches Dasein fristen müssen. Der „Auftakt" deckt musikalische Bedürfnisse, aber wo ist endlich die einheitliche Literatur-Revue, wo die Kunstzeitschrift umfassender Art. Warum erhalten namhafte sudetendeutsche Autoren hier keine Staats-Preise? Weil sie genötigt sind, ihre Bücher im Ausland zu verlegen. Die Kulturzentralisierung des hiesigen Deutschtums ist eines der wichtigsten Erfordernisse für ein geschlossenes Geistesleben in diesem Staate. Für sie muß der Einzelne ebenso wie die Gemeinschaft Opfer zu bringen wissen. Nur die Zusammenfassung der geistigen Kräfte bietet die Grundlage für geistige Freiheit und daher auch politische Ebenbürtigkeit neben einem geistig so regsamen und kulturell konzentrierten Volk wie die Tschechen. Nur die Kulturzentralisation, für welche endlich das sudetendeutsche Kapital seine Geldsäcke öffnen sollte, wird die Abwanderung starker geistiger Potenzen hintanhalten können.

Aber für alle ist insbesondere das Prager Deutsche Theater eine kulturelle Warte von größter Bedeutung. Sind doch die Aufgaben einer Schaubühne inmitten eines fremden Volkes wesentlich höher, als die eines Theaters inmitten einer deutschen Provinz. Deshalb muß dieses Prager Theater stets ein Maximum an Leistung bieten, denn es hat das Kulturprestige auch nach außen zu wahren. Die reichsdeutsche, überhaupt die ausländische Beurteilung der Arbeit des Theaters wird immer eine Funktion dieser Grundforderung bilden müssen. Als Aufgabe der Theaterleitung erscheint es, sich die hohen Pflichten gegenwärtig zu halten, die sich aus der besonderen Stellung dieser Bühne in Prag ergeben.

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

AUFTAKT-KONZERT Nr. 1

In den Räumen Dr. Steinhards — des Leiters dieser Blätter — fand am 14. Oktober eine für Prag ganz neuartige Veranstaltung statt, die unter dem Titel „Zeitgenössische Musik in Prag — Auftakt-Konzert Nr. 1" ihre Ziele und Zwecke in so klarer Weise umschrieben hat, daß es keines weiteren Kommentars in dieser Hinsicht bedarf. Daß moderne Musikblätter sich als Vorkämpfer für die neue Richtung einsetzen, ihre Räume der Aufführung von Novitäten willig öffnen, ist ein in den großen Musikzentren rasch eingebürgerter Brauch. Denn bekanntlich gibt es für den ausübenden Künstler keine wichtigere Frage als die, wo er sein sorgfältig aufgezogenes und behütetes Opus aus der papierenen Gruft zu lebendigem Erklingen erwecken lassen kann. Und gerade solchen Wünschen gegenüber zeigen sich die Konzertdirektionen nicht immer gefügig. Ist aber einmal die Stätte gefunden, die nach der Aufführung lechzenden Komponisten diese Möglichkeit bietet, so dürfte manches Talent daraus seinen Nutzen ziehen und einen Ansporn zu weiterem Schaffen erhalten. Die Idee ist also aufs Herzlichste zu begrüßen. Ebenso auch die Absicht, den Kreis der Hörer entsprechend abzugrenzen, ohne die Öffentlichkeit ganz auszuschließen. Eine große Reihe von Musik, Virtuosen, Komponisten beider Nationen und Vertretern der Presse war der Einladung gefolgt und sieht der weiteren Entwicklung des neuen Unternehmens erwartungsvoll entgegen, zumal auch die Ausführung der auf dem Programm stehenden Werke erstrangigen Künstlern anvertraut war. An Stelle des bereits fertig vorliegenden zweiten Streichquartetts Erich Wachtels wurde eine Probe aus seinem ersten Quartett gespielt. Erich Wachtel steht in der

Reihe der Jüngsten auf dem äußersten Flügel; er hat dies bereits bewiesen. Auch in seiner Kammermusik ist Wachtel seinen Absichten treu geblieben, vor allem der Abkehr von allem Herkömmlichen, er zählt doch zu den Suchenden: neue, wenn auch mitunter erklügelte Klangkombinationen legen davon Zeugnis ab. Auch inhaltlich wird das Verstandesgemäße der neuzeitlichen Musik in dieser Komposition stärker betont; ob auch dem Gefühl sein Platz eingeräumt wurde, wird sich wohl erst nach der Aufführung des ganzen Quartetts und nach Erfassung seiner ganzen Struktur sagen lassen. Dennoch ist die aufrechte Art, die konsequente Einhaltung der einmal neu eingeschlagenen Richtung anzuerkennen, was auf Charakterfestigkeit deutet. Von Fidelio Finke hörte man die acht Streichtrios, die in Donaueschingen ihre Uraufführung zu verzeichnen hatten. Die lapidare Kürze, die geistreichen in Töne gesetzten Aphorismen und die in dem engen Rahmen des Streichtrios prächtig aufgefangenen Stimmungsbilder wirken mit nachhaltigem Eindruck. Eine sehr glückliche Idee des Gastgebers, diese Streichtrios noch ein zweites Mal an demselben Abend spielen zu lassen, was sicherlich zur Verstärkung ihrer Wirkung beigetragen hat. Als dritter im Bunde der Komponisten erschien Iša Krejčí (ein Schüler K. B. Jiráks) mit seiner Cassation für Bläser; (drei Holzbläser und ein Trompeter, der nebenbei das große Wort führt;) Das Ganze, wie der Name sagt, eines jener Stücke, die die Erinnerung an die Rokokozeit wachrufen, auch in seiner Anlage und Einteilung. Aber durchdränkt von aktueller Gegenwart und dabei von einer ausgelassenen Fröhlichkeit, die nur von einem rechtschaffenen, warmblütigen, jungen Musikanten ausgehen kann, der unbekümmert darum, ob man sein Werk zu alt oder zu modern befindet, ebenso und nicht anders komponiert. Die Cassation hat das ungeteilte Gefallen bei allen Hörern ohne Unterschied der Parteirichtung gefunden und hatte einen durchschlagenden Erfolg. Um die Aufführung der Finke- und Wachtelschen Kompositionen hat sich das Novák-Frank-Quartett (Novák, Klabik, Stika, Prof. M. Frank) besondere Verdienste erworben; während die Cassation vom Bläserquartett des Deutschen Theaters Klicpera (Flöte), Prof. Jirtschak (Klarinette), Rostočil (Fagott), Wanke (Trompete) aufs beste betreut wurde. Den weiteren Auftaktabenden sei aber mit besonderem Interesse entgegengesehen. *V. P.*

Nach mehrmonatlicher Unterbrechung hat die Konzertsaison zu Herbstbeginn wieder eingesetzt; aber nur langsam finden sich ihre Getreuen ein. An Verheißungen der Konzertdirektionen, die immer zahlreicher sich regen, ist gewiß kein Mangel, und so steht eine lange Reihe von Konzertabenden in Aussicht. Wird aber auch das Publikum diese Kraftprobe bestehen und die nötige Stimmung und Konzentration aufbringen, um all den künftigen Darbietungen willig zu folgen? Die Erfahrungen der letzten Jahre lassen in dieser Hinsicht keiner allzugünstigen Prognose Raum. — Den Reigen der Absagen eröffnete gleich zu Beginn Titta *Ruffo*; wenn ein Sänger internationalen Ruhmes, dessen Konzert mit allem Nachdruck angekündigt und unausgesetzt in Erinnerung gehalten wurde, doch absagt, weil sich vermutlich nicht das nötige Interesse gezeigt hat, so ist das allerdings nichts weniger als ermutigend. Trotzdem hat der Baritonkollege Ruffos — Mattia *Battistini* — den Kampf mit solchen Unbilden mutig aufgenommen und seinen Freunden und Anhängern von neuem bewiesen, daß er noch da ist und daß seine Gesangskunst noch unversehrt geblieben, wiewohl seine Stimmittel den Jahren nicht mehr vollkommen Stand halten. Mit der Wahnsinnsarie aus Donizettis heute schon verschollener Oper Torquato Tasso hatte Battistini ebenso Erfolg wie mit der für ihn vom Komponisten punktierten Tenorarie aus Massenets Werther und anderen Schlagern seines Repertoires. Die einzig dastehende Ausdauer und Unermüdlichkeit dieses Sängerveteranen fordert Bewunderung heraus. Eine andere italienische Sängergröße Ada *Sari* (von der Mailänder Scala), deren Wiege allerdings in Polen gestanden ist, hat dank ihrer außerordentlichen Kunstfertigkeit, die den Ziergesang wieder zu neuen Ehren bringt, abermals mit ihrem Konzert außergewöhnlichen Beifall erweckt. Der Ruhm der Donkosaken läßt ihre Kameraden nicht schlafen, und so formierte sich ein neuer Chor von Donkosaken, die den Namen des Kosakenhäuptlings aus der Napoleonzeit — *Platoff* — auf ihr Banner geschrieben. Das Programm geht auf die russische Volksmusik zurück und ist auf kriegerische Töne gestimmt; Signalpfiffe und andere musikfremde Geräusche mischen sich nicht selten in den Chorsatz. Dirigent *Kostrjukoff* schwingt anstatt eines Taktstockes eine echt russische Knute in seiner Rechten.

Ein *Bach-Kantatenabend* gab der heimischen Sängerin Julie *Bächer-Nessy*, die, begleitet vom Orchester der tschechischen Philharmonie (Dirigent *Křička*)

und vom Organisten *Wiedermann*, mehrere Solokantaten sang, Gelegenheit, ihre hohe Eignung für den Bachgesang zu erweisen.

Von Instrumentalsolisten ist bisher noch wenig zu berichten; eine junge Pianistin Liesa *Fuchs*, Schülerin Prof. Kurzens aus Brünn, stellte sich vielverheißend mit einem anspruchsvollen Programm ein und erbrachte eine starke Talentprobe. Der Geiger *Szekely* bereitete mit seinem Konzerte insofern eine angenehme Überraschung, als er eine blendende musikalische Begabung besitzt, die ihn auf eine Reklame, wie sie in diesem Falle betrieben wurde, ruhig verzichten lassen kann.

Die Gitarrevirtuosin Luise *Walter*, die vor Jahresfrist hier konzertierte, hat gleich zu Beginn der Saison ebendaselbst als Solistin auf der Gitarre verdienten Beifall geerntet.

Der Schweizer Organist Karl *Matthäi* ließ in seinem Konzerte auf der großen Orgel im Smetanasaal von Neuem seine geradezu einzig dastehende Meisterschaft auf diesem Instrumente bewundern. Orgelwerke Bachs und seiner Vorläufer und Zeitgenossen (Pachheibel, Buxtehude und Sweelink) zierten das Programm.

Nach den Ferien hat der Kammermusikverein seine Tätigkeit mit einer Aufführung des *Amar-Hindemith- Quartetts* glücklich begonnen. Maurits Frank nimmt seinen angestammten Sitz am Cellopult in diesem Quartette wieder ein. *Verdis* E-Moll- und *Mozarts* B-Dur-Quartett und zwischen beiden das hochoriginelle erfindungsreiche dritte Quartett *Hindemiths* op. 22 waren die Gaben dieser Veranstaltung, der die glänzende Interpretationskunst dieser rühmlich bekannten Quartettvereinigung zustatten kam. Wenige Tage zuvor hörte man Paul *Hindemiths* „Militärmusik" von der tschechischen Philharmonie, über deren neuartige Struktur und Klangfarbe bereits anläßlich ihres Erscheinens in Donaueschingen an dieser Stelle berichtet wurde.

Auch *Bartok* hat in der tschechischen Philharmonie mit seinem neuen rassig erfundenen und klassisch gespielten Klavierkonzert debutiert. (Ein Konzert, auf das wir, wie auch auf andere Veranstaltungen im „Tagebuch" zurückkommen. *Red.*)

In der Oper hebt unter der neuen Direktion eine neue Ära an; ein vollständiger Personenwechsel in der Leitung und unter den Solisten bedingt eine gänzliche Umstellung und Neubesetzung. Die Opernleitung ist aus den Händen Zemlinskys an den gegenwärtigen Opernchef H. W. *Steinberg* übergegangen, ihm steht Dr. Kolisko als Kapellmeister zur Seite, sowie eine Reihe bisher noch ungenannter Korrepetitoren und Dirigentenanwärter. Als Oberspielleiter fungiert dermalen Prof. Max Semmler, der zuvor in gleicher Eigenschaft an der Aussiger Bühne gewirkt hatte.

Eingeleitet wurde die neue Opernspielzeit durch ein Gesamtgastspiel der Wiener Sängerknaben, die Haydns „*Apotheker*" und *Schenks* „*Dorfbarbier*" mit klangfrischem Gesangsvortrag und zutreffender Darstellung zu voller Wirkung brachten. Auch die geistlichen und weltlichen Chöre und Lieder, die Prof. Müller als künstlerischer Mentor der Sängerknaben dirigierte, wurden aufs beifälligste aufgenommen. Der weitere Spielplan der ersten Woche des neuen Regimes wies Opernaufführungen aus dem Bestande der abgelaufenen Saison in beinahe durchewgs neuer Besetzung auf, wie *Tristan*, *Aida* und *Maskenball*, ferner eine Neueinstudierung von Lortzings *Wildschütz*, seit längerer Zeit wieder einmal die erste Lortzingoper, die an unserer Bühne zur Reprise gelangte. Auch eine höchst bemerkenswerte Vorstellung des Freischütz, die H. W. Steinberg ganz im Geiste Webers herausbrachte, wäre gleich in den ersten Wochen der neuen Direktionsära zu verzeichnen.

Den Höhepunkt der bisherigen Vorsaison der Oper bildete die Wiedererweckung der Straußschen *Elektra*, für deren aufpeitschende Musik der gegenwärtige Opernchef der richtige Mann ist. Dieses Musikdrama hat an unserer Bühne erst spät seinen Platz gefunden und konnte auch dann erst stets nur unter Heranziehung fremder Gäste aufgeführt werden. Diesmal fand es eine ungewöhnlich starke Teilnahme und wird sich zweifellos dauernd im Repertoire festsetzen, zumal die Trägerin der Titelrolle (Susanne *Jicha*), sowie die übrigen Darsteller Ada *Schwarz* (Klytämnestra), F. *Reich-Dörich* (Chrysothemis), Josef *Schwarz* (Orestes), Paul *Helm* (Aegysth) vollen Erfolg verbürgen.

Vorläufig ist ein frischer Zug im Opernbetriebe wahrzunehmen, und die Vorbereitungen für die nächste Zeit versprechen einen weiteren Aufstieg; eine

sehr rege Teilnahme der Opernferunde, die sich in dem stark wachsenden Besuch der Opernaufführungen äußert, zeigt, daß die unter dem früheren Regime befürchtete Operndämmerung, die so oft prophezeit wurde, doch nicht eingetreten ist und daß die letzte Stunde der Oper noch nicht geschlagen hat; wenigstens nicht an unserer Bühne unter der jetzigen bis jetzt brillanten Leitung.

V. P.

DIE BERTRAMKA

Dr. Vl. BLAŽEK, PRAG

(Zum 140. Don Juan-Gedenktag und zur Propaganda für die neugegründete „Mozartgemeinde f. d. Tsch. Republik").

Im Leben Wolfgang Amadeus Mozarts, das mit Leiden und Verkennen überfüllt war, nimmt die Bertramka eine Ausnahmestellung ein.

Für Wien war das Wort des Kaisers, der dem Einflusse der gegen Mozarts Genie intriguierenden Persönlichkeiten unterstand, maßgebend. Wenn der Monarch heute von einer Oper Mozarts begeistert war und im aufrichtigen Enthusiasmus ihren Schöpfer für morgen zu sich einlud, um ihm seine Zufriedenheit und Anerkennung auszudrücken, überraschte er am nächsten Tage den glücklichen Autor mit Zurückhaltung und Kühle, welche durch die Mozart feindliche Partei suggeriert worden waren. Und so war die Stadt Wien für Mozart, für die er aus seiner ganzen Seele Liebe fühlte, verhängnisvoll.

Auf eine andere Art verhielt sich Prag. Mozart besuchte es zum erstenmale im Winter des Jahres 1787, um im Ständischen Theater seine Oper „Figaros Hochzeit" zu hören, die infolge einer Anregung seitens des Ehepaares Duschek mit außergewöhnlichem Erfolge von der italienischen Bondini-Gesellschaft aufgeführt wurde.

Zuerst wohnte er im Palais des Grafen Johann Josef Thun auf der Kleinseite, nahm aber bald die Einladung seiner Prager Freunde, des Ehepaares Duschek, an und übersiedelte in die demselben seit dem Jahre 1784 gehörige Bertramka. Franz Duschek (1731—1799), hervorragender Klavierpädagoge, Virtuos und Komponist, und seine Gattin Josefa, berühmte Konzertsängerin und Pianistin, mit welcher Mozart in Salzburg im Jahre 1777 bekannt wurde, überhäuften ihren hochgeschätzten Gast mit allen möglichen Aufmerksamkeiten. Die Vorliebe zu „Figaros Hochzeit", deren Reprisen der Autor persönlich dirigierte, wuchs von Tag zu Tag. Eines großen Erfolges erfreute sich das Konzert, in welchem Mozart seine Symphonie in D-dur dirigierte und eigene Klavierkompositionen vortrug. Die Begeisterung, mit welcher Mozart in Prag Aufnahme gefunden hat, gab Anlaß, daß der Meister den Entschluß faßte, für das Prager Ständetheater eine neue Oper zu komponieren.

Im Herbst des gleichen Jahres kam er mit seiner Gattin Konstanze wieder nach Prag. Anfangs wohnte er auf dem Kohlmarkte gegenüber dem Platteis und infolge Zuredens von Duscheks übersiedelte er abermals in die Bertramka. Hier bewohnte er zwei Zimmer, welche mit ihren fünf Fenstern die Front gegenüber der Pilsner Gasse einnehmen. Das kleinere derselben, mit zwei Fenstern, dem Wege auf die Malvazinerstiege zugewendet und von außen mit einer kleinen Gedenktafel versehen, besitzt bis heute aus der Zeit des berühmten Meisters einen prunkvoll ausgelegten Fußboden, einen gezierten Plafond, einen grauen Marmorkamin und einen Spiegel. Das Feuer, das in der Bertramka im September 1871 ausgebrochen ist, verschonte dieses Zimmer ganz ebenso im ersten Zimmer die durch schiefes Abschneiden in der Richtung nach innen interessanten Türen, zwei Fresken mit antiken

Szenen, den Fußboden und ein Pedalläutwerk. Im Hofe des Besitzes Bertramka ist ein Speicher, welcher auf der Spitze des Daches eine Wetterfahne mit der Jahreszahl 1817 und unter derselben an der Seitenmauer einen altertümlichen Taubenschlag trägt. Der an den Park grenzende Teil der Villa stammt aus späterer Zeit.

Der reizende Park war der Hauptort für Mozarts Schaffen. Entfernt vom Lärm der Stadt, auf die er besonders von der Anhöhe über dem jetzigen Kleinseitner oder Koschířer Friedhofe freie Aussicht bot, fesselte er den Meister mit seinen Serpentinen, Statuen, Bassins, Brunnen, Schlupfwinkeln und Pavillönchen. Auf dem parallel mit der Malvaziner Stiege laufenden Wege befand sich eine Kegelbahn, wo Mozart oft mit der Gesellschaft kegelte; solche Gesellschaften waren bei Duscheks öfter, in deren Kreise verweilte Mozart, von allen verwöhnt sehr gerne. Der schaffende Geist gönnte sich dabei keine Ruhe, sodaß Mozart von Zeit zu Zeit rasch zu einem höher seitwärts gelegenen Brunnen eilte und an seinem Rande die Partitur der Oper „Don Giovanni", fortsetzte. Über dem Brunnen sieht man jetzt Mozarts Büste von Seidan, welche Adolf Popelka, der spätere Besitze der Bertramka, dort hat setzen lassen, um die Stelle zu bezeichnen, wo Mozart vornehmlich den in Wien begonnenen „Don Juan" beendete. Das Entstehen der Ouvertüre zu dem gleichen Werke ist mit Sagen umsponnen, die nicht nur über die damalige Kenntnis der Genialität des Meisters, sondern auch darüber ein Zeugnis abgeben, mit was für einer Begeisterung Prag den 29. Oktober 1787 erwartet hat. An jenem Tage dirigierte der Meister persönlich die Première.

Im reizenden Winkel gegenüber dem jetzigen „Kamm" wurde Mozart am 3. November 1787 von der schönen Gastgeberin in einem Pavillon eingesperrt, um für sie die längst versprochene Arie zu komponieren. Er versprach sofort zu schreiben, aber unter der Bedingung, die Komposition zu vernichten, falls Frau Duschek dieselbe prima vista fehlerfrei nicht vortragen würde. Diese gewann die Wette und rettete dadurch die Arie „Bella mia fiamma, addio". Am 6. November dieses Jahres entstanden in der Bertramka die Lieder „Es war einmal, ihr Leutchen" und „Wo bist du, Bild".

Auf der Reise nach Berlin im Jahre 1789 hielt sich Mozart bloß 2 Tage in Prag auf und stattete den Duscheks in der Bertramka nur einen Besuch ab.

Im Herbst des Jahres 1791 kam er nach Prag und wohnte bei den Duscheks in der Bertramka. Dort führte er die Oper „La Clemenza di Tito" zu Ende, welche er über Aufforderung der böhmischen Stände während achtzehn Tagen zur Krönung des Kaisers Leopold II. zum böhmischen König komponiert hat; den 6. September, am Krönungstage, dirigierte er die Première. In der Bertramka entstanden wahrscheinlich auch einige Szenen der „Zauberflöte", mit deren Komposition sich der Meister bereits in Wien beschäftigt hat. Der durch Intriguen herbeigeführte Mißerfolg der Première „La Clemenza di Tito" verursachte, daß Mozart, als er in kranken Zustande von Prag nach Wien reiste, bitter weinte. Am 5. Dezember dieses Jahres starb er in Wien.

Im Jahre 1796 besuchte die Bertramka Ludwig van Beethoven.

Josefa Duschek verkaufte am 3. Dezember 1799 nach dem Tode ihres auf dem Koschirscher Friedhofe begrabenen Gemahls die Bertramka, welche ursprünglich den Namen „Kolbescher Hof" führte. Darauf gehörte das Landhaus

Elisabeth Balabene, Johann Graf Klarstein, Johann Adolf Graf Kaunic, Franz Berger und Dr. Schiffner. Im Jahre 1838 nahm es die Familie Popelka in Besitz.

Lambert Popelka und sein Sohn Adolf, beide große Mozartverehrer, haben bestimmt, daß die Zimmer, welche der unsterbliche Meister bewohnt hatte, unbewohnt und unverändert für die Zukunft erhalten werden müssen. Durch das Vermächtnis der Frau Emma Popelka, der Witwe nach Adolf Popelka, welche die Villa der Frau Slivensky für Lebenszeit übergeben hatte, ging die Bertramka im Jahre 1925 in das Eigentum der Internationalen Stiftung „Mozarteum" in Salzburg über, in deren Vertretung der neue utraquistische Prager Verein, die „Mozartgemeinde in der tschechoslowakischen Republik", in erster Hinsicht um eine pietätvolle Restaurierung der denkwürdigen Bertramka und ihres reizvollen Parkes Sorge tragen wird. Obwohl der Verein, welcher jetzt einen Aufruf an die Freunde der Musik und Kunst versendet, erst seit Ende Mai l. J. existiert, geben bereits zahlreiche Mitgliederanmeldungen ein Zeugnis ab, daß die unvergeßlichen Mozartworte „Meine Prager verstehen mich!" in dankbarer Erinnerung geblieben sind und von neuem sich bewähren.

ALTE MUSIKINSTRUMENTE

VON ARNO HUTH, BERLIN

Musik und Kunst früherer Epochen sind versunken; die Musikinstrumente aber, die wie kein anderes Sachgut mit dem Leben des Volkes verknüpft sind, haben die Jahrtausende überdauert.

Heute wissen wir, dass die Musik nicht aus der Erotik (Darwin), nicht aus dem Rhythmus (Bücher), sondern aus dem *Kultus* entstanden ist. Schichten ohne kultische Vorstellungen haben keine Musik. Erst aus der Auseinandersetzung mit übernatürlichen Mächten, aus dem Triebe zur Erhaltung des Lebens und der Angst vor dem Tode wurde die Musik geboren. Sie soll die lebenserhaltenden Kräfte stärken, soll Dämonen und Geister des Todes bannen oder vertreiben.

Die klatschenden Hände und stampfenden Füße, die Tanz und Gesang rhythmisch begleiten, ersetzen als erste Instrumente *Schlaghölzer* und *Stampfbretter*. Neue kultische Vorstellungen bedingen die Entstehung neuer Instrumente, die die Stimmen der Natur und der Geister der Verstorbenen nachahmen sollen. Alles wird Ausdruck des Kultus: Klang, Form und Farbe des Instrumentes. Und fast alle tragen Ornamentik als Symbol einer Gottheit oder eines heiligen Tieres, als Zeichen der Zugehörigkeit zu bestimmten Kulturen, wie der vaterrechtlichen (Sonnenkultus) und der mutterrechtlichen (Mondkultus).

Zwei Erfahrungen: *Klangverstärkung* durch hohle Körper und *Verschiedenheit der Töne* bei verschiedener Größe der Instrumente weisen der weiteren Entwicklung den Weg. Auf dieser Grundlage entstehen all die Instrumente, die Hohlkörper als Resonatoren verwenden und vor allem die große Klasse der Trommeln. Aus der Vereinigung mehrerer verschieden hoher Stäbe, Pfeifen usw. bilden sich die Instrumente, die all diese einzelnen Teile in einem Instrument vereinigen. Aus der Verbindung der Klangstäbe wird das Xylophon, aus den Pfeifen die Panflöte, aus den

Gongs die großen Gongspiele, wie wir sie noch heute im javanischen Orchester finden.

Stark, unmittelbar beeinflußt auch das *Sexualleben* die Entstehung der Musikinstrumente. Als Liebeszauber werden sie verwandt, als Tabu-Instrumente bei den Ritualen der vaterrechtlichen Kultur (um Frauen und Kinder zu schrecken), als Symbol der Geburt und der Zeugung. Sehr früh schon unterscheidet der primitive Mensch „männliche" und „weibliche" Instrumente und gibt der Zweigeschlechtigkeit durch das Zusammenwirken zweier gleicher Instrumente Ausdruck. Die Paarigkeit der Trompeten, Doppelklarinetten, Doppeloboen und nordischen Luren hat hier ihren Ursprung. Die symbolische Deutung aller kultischen Gegenstände wird von der modernen psycho-analytischen Wissenschaft natürlich auch auf die Musikinstrumente ausgedehnt.

Die fortschreitende Lockerung der kultischen und sexuellen Bedingungen — als Folge der zunehmenden Zivilisation — bewirkt eine Wandlung der Musik. Aus der bisherigen *Geräusch*musik wird ästhetische *Kunst*musik, die dem Genuß und der Freude der Menschen dienen soll. Diese Umwandlung bedingt neue Instrumente, die die Möglichkeit geben, absolut bestimmte, musikalische Töne zu erzeugen. Die Instrumente werden Kunstinstrumente, und alle Zweige, auch die bildenden Künste, wirken an ihrer Ausgestaltung mit: Holzschnitzerei, Malerei und die Arbeit des Kunstgewerblers. Ausschlaggebend in immer steigendem Maße aber wird die *Technik* des Instrumentenbaues. Immer komplizierter werden die vielsaitigen Instrumente mit ihren Mechanismen, wie das Klavichord, Cembalo und später das Hammerklavier; immer schwieriger werden die Aufgaben der Technik, die sich, wachsend mit den an sie gestellten Anforderungen zu außerordentlicher Höhe entwickelt. Hatte man einst an der Herstellung einer Schlitztrommel monatelang mit Hingabe gearbeitet, so entstehen jetzt subtilste Instrumente in *Fabrikarbeit*, die täglich in vielen Exemplaren, frei von jeder seelischen Bindung, einzig nach dem Prinzip der Nützlichkeit und unter Verwendung der physikalischen Erkenntnisse der Tonerzeugung, hergestellt wird.

Für die Musik*wissenschaft* aber sind die Instrumente von größter Bedeutung, sind sie unentbehrliches Forschungsmaterial. Denn wir erkennen aus ihnen die Musik der außereuropäischen Kulturen, die sich auf anderen Tonsystemen aufbaut als unsere und deren ursprüngliche Stimmung uns durch Panpfeifen, Metallophone und andere Instrumente bewahrt worden ist, erkennen die Entwicklung der Stile, das Erstehen europäischer Musik aus orientalischer; und was nie die Noten offenbaren, gibt uns das Instrument: den *Klang* der alten Musik!

Wie immer der Weg der Entwicklung gehen mag, so seltsam und phantastisch auch die Instrumente oft gestaltet sind, immer bleiben sie ein Ausdruck der Grundströmungen einer Zeit und einer Kultur. *Die Geschichte der Musikinstrumente ist die Geschichte der Menschheit.*

VARIA

J. G. MRACZEKS OPER „MADONNA AM WIESENZAUN" (Herrn Dürers Bild) — Verlag Rob. Forberg, Leipzig — ist nach den überaus erfolgreichen Aufführungen in vergangener Spielzeit in Altenburg, Hannover und Weimar nun auch von den Bühnen in *Brünn, Danzig, Duisburg-Bochum, Freiburg, Nürnberg, Prag (Deutsches Landestheater)* und *Saarbrücken* erworben worden.

Weitere Abschlüsse stehen anläßlich der im Frühjahr stattfindenden Dürer-Vierhundertjahrfeier bevor, zu der Mraczeks Werk vielfach als Festoper in Aussicht genommen ist.

MUSIKFEST BADEN-BADEN 1928. Kompositionen können bis zum 1. Feber 1928 an die Städtische Musikdirektion (Heinrich Burkard) gesendet werden.

PREISAUSSCHREIBEN. Preis Eintausend Dollar für ein Streichquartett. Termin 15. Feber 1928. Adresse: Community arts association 914 Santa Barbara Street, Santa Barbara, California, U. S. A.

WIEN. Nach dem wegen Erreichung der Altersgrenze erfolgten Rücktritt des ordentlichen Professors der Geschichte der Musik Dr. Guido *Adler* ist eine Neuordnung des musikwissenschaftlichen Unterrichts an der Wiener Universität dahin erfolgt, daß Dr. Robert *Lach* zum ordentlichen Professor der Musikwissenschaft ernannt wurde. Er erhielt den Auftrag, dies Fach mit besonderer Berücksichtigung der vergleichenden Musikwissenschaft und Ästhetik der Tonkunst zu vertreten. Zum außerordentlichen Professor für Musikgeschichte wurde von Innsbruck nach Wien berufen Dr. Rudolf *Ficker*.

FÜR DIE ABONNEMENTKONZERTE DES MUSIKKOLLEGIUMS IN WINTERTHUR wurden als Dirigenten u. a. gewonnen: H. *Scherchen*, V. *Gui*, E. *Ansermet*, V. *Andreae*, H. *Reinhard* und H. v. *Hoeßlin*. Auf den glänzend zusammengestellten Programmen fallen Werke auf von N. A. *Porpora* (Concerto grosso), G. *Carissimi* („Lamento" aus dem Oratorium „Jefte"), G. *Rossini* (Ouverture zur Oper „L'inganno felice").

DEUTSCHE OPERN IM AUSLAND. Das Akademische Theater in *Leningrad* hat schon in den ersten Tagen der Saison die Opern „Wozzeck" von Alban *Berg*, „Sprung über den Schatten" von *Krenek* und „Mona Lisa" von *Schillings* erneut in den Spielplan aufgenommen. Im Dezember wird in einer besonders interessanten Inszenierung *Kreneks* „Jonny spielt auf" gegeben. — *Bergs* „Wozzeck" wurde nach dem durchschlagenden Erfolg in Leningrad von *Moskau*, *Charkow*, *Kiew* und *Odessa* angenommen. — *Schillings'* „Mona Lisa" soll in *Baku*, *Tiflis* und *Samara* aufgeführt werden. — Auch das Théatre de la Monnaie in *Brüssel* und das Teatro Liceo in *Barcelona* bereiten *Schillings* „Mona Lisa", *Antwerpen d'Alberts* „Golem" vor. — Franz *Schreker* hat soeben am Königl. Opernhaus in *Stockholm* einen sehr starken Erfolg mit seinem „Fernen Klang" gehabt. — *Janáčeks* in Deutschland viel gespielte Oper „Jenufa" wird in *Helsingfors* und *Belgrad* gegeben werden.

FID. FINKE-KOMPOSITIONEN. *Sonate für Flöte und Klavier*, dreisätzig, Uraufführung im Feber 1928, Schulhoff u. Le-Roy; *„Frühling"*, Gesänge für Sopran und Orchester, 6. November Schlesischer Rundfunk.

DR. ALFRED EINSTEIN, der bekannte Musikgelehrte und Herausgeber des *Riemannschen Musiklexikons* und des *Neuen Musiklexikons*, ist als erster Musikkritiker an das *„Berliner Tageblatt"* berufen worden. Diese Tatsache wird alle Musiker und Freunde ernster Musikkultur mit großer Befriedigung erfüllen.

PROF. DR. WILHELM ALTMANN, der geschätzte Direktor der Musiksammlung der *Preußischen Staatsbibliothek*, trat in den Ruhestand.

DER BERÜHMTE PRAGER GEIGENBAUER KONSERVATORIUMSPROFESSOR GEORG HEROLD *(Mitglied des „Böhmischen Streichquartettes")*, MIT EINEM STAATSPREIS DES DEUTSCHEN REICHES AUSGEZEICHNET.

Anläßlich der Frankfurter *Internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker"*, wurde Professor Georg *Herold* mit dem Staatspreis zur Silbernen Medaille geehrt. Zur Goldenen Medaille waren 90 Punkte erforderlich, zur „Silbernen 70. Herolds Instrumente (ein ganzes Streichquartett) erzielten 82 Punkte. Verteilt wurden — bei großer Beteiligung von Geigenbauern aller Nationen — nur sieben Medaillen. Eine „Goldene", 99 Punkte (Sprenger in Frankfurt), und 6 „Silberne" (Herold an 4. Stelle). In der Jury saßen u. a.: Prof. Dr. Georg *Schumann* (Berlin), Operndirektor Dr. L. *Rottenberg* (Frankfurt a. M.), Dr. Hans *Flesch* (Frankfurt a. M.), Kammersänger Albert *Fischer* (Berlin), Konzertmeister Adolf *Rebner* (Frankfurt a. M.), Prof. Kurt *Schubert* (Berlin) und eine Reihe von Instrumentenbauern. (Die letzte Geige, die Anton

Bennewitz benützt hat (ein Meisterstück Herolds), ist von Herold dem neuen Prager Akademiedirektor Leopold *Kramer* gewidmet worden, der sie in der Anstalt spielt.

DIE LEITUNG DER „MOZARTGEMEINDE IN DER TSCHECHOSLOWAKISCHEN REPUBLIK" hielt anläßlich der 140jährigen Wiederkehr der Uraufführung des „*Don Juan*" in Prag, in den historischen Räumen der „*Bertramka*" eine Festsitzung ab, in deren Verlauf Sektionsrat Dr. J. *Branberger* in tschechischer Sprache und Dr. E. *Rychnovsky* deutsch einige Gedenkworte sprachen

DER TSCHECHOSLOWAKISCHE STAATSPREIS FÜR MUSIK wurde u. a. Ottokar *Ostrčil* verliehen. Er erhielt ihn FÜR DIE AUFFÜHRUNG VON ALBAN BERGS OPER „WOZZECK".

TSCHECHISCHE NOVITÄTEN, die in der *Philharmonie* aufgeführt werden: *Zich*, Ouverture zu den „*Prezieusen*"; *Karel*, Symphonie für Geige und Orchester; *Jirák*, Nachtmusik für Geige und Orchester; *Jeremiáš*, 2. Symphonie; *Axman*, 2. Symphonie; *Bořkovec*, Symphonie Des-Dur; *Řídký*, 3. Symphonie; *Martinů*, Vorspiel zur Oper „Taraba".

DIE INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR MUSIKWISSENSHAFT ist in *Basel* wiedergegründet worden. Die Gesellschaft wird insbesondere eine Zentralstelle schaffen zu wissenschaftlicher Verständigung und Nachweisen aller Art. Als offizieller Vertreter für die Tschechoslowakei war Univ.-Prof. Dr. Zdeněk *Nejedlý* anwesend.

EINE REICHSDEUTSCHE PUCCINI-URAUFFÜHRUNG. Das Stadttheater in Kiel unter der rührigen Leitung von Generalintendant Hartmann bringt am 5. November eine sehr interessante Erstaufführung. Es handelt sich um die Oper „*La Rondine*" („Die Schwalbe") von Giacomo *Puccini*, welche vor Jahren in Italien mit durchschlagendem Erfolge gegeben wurde, bei der ersten deutschen Aufführung in Wien jedoch infolge der unbefriedigenden Übersetzung trotz der ausgezeichneten Musik nicht den gleichen Erfolg erzielen konnte.

KÖLN. Im 3. Sinfoniekonzert erlebte das „*Konzert für kleines Orchester und Cembalo (oder Klavier)* des jugendlichen, an der Rheinischen Musikschule wirkenden Lehrers *Wilhelm Maler* dank seiner fortschrittlichen Haltung und echten Musikalität einen sehr starken Erfolg. Julia Menz als Solistin und Hermann Abendroth machten sich um die Uraufführung besonders verdient.

DER KAMMERLAUTENIST DES GROSSEN KURFÜRSTEN. Einer der größten Musiker der deutschen Geschichte ist lange völlig vergessen gewesen: *Esaias Reusner*, der Kammerlautenist des Großen Kurfürsten. Neben Johann Jacob Froberger war er der hervorragendste deutsche Instrumentalmeister des 17. Jahrhunderts, gleichzeitig einer der ersten modernen und konzertierenden Künstler. Seine hervorragend schönen und bedeutenden Lautenwerke haben jahrhundertelang unbeachtet im Staube der Bibliotheken geruht; daß sie nicht wie die Werke Frobergers im Neudruck zugänglich waren, wurde von allen Liebhabern alter Musik längst bedauert. Jetzt endlich hat sich der Verlag Georg Kallmeyer Wolfenbüttel-Berlin der Aufgabe unterzogen, diese Perlen alter Lautenmusik (die gleichzeitig auch für den Klavierspieler zu benutzen sind) in einer Neuausgabe zugänglich zu machen, die die sämtlichen Lautensuiten des Meisters in einer Reihe von Heften bringen wird.

DIE MODERNEN PROGRAMME DER SIEBEN PHILHARMONISCHEN KONZERTE der kleinen Stadt GABLONZ SIND BEMERKENSWERT. Gespielt werden u. a.: *Schönberg:* 4 Orchesterlieder, *Bartók:* Tanzsuite, *Honegger:* „Skatingring" (Tanzsymphonie). Die Oper bringt: *Alfonso:* „Madonna", *Hindemith:* „Hin und zurück", *Castelnuovo Tedesco:* „Mandragola".

KAPELLMEISTER HERMANN SCHERCHEN wurde von der Russischen philharmonischen Gesellschaft eingeladen, in Moskau die Erstaufführungen zu leiten von Kreneks 1. Sinfonie, der 2. Sinfonie von Miaskowsky, der beiden Orchestersuiten von Strawinski und der großen Streicherfuge von Beethoven. Von Moskau begibt sich der Künstler nach Bukarest, wo er in 10 aufeinanderfolgenden Abonnementskonzerten Bachs Weihnachtsoratorium, die Kreuzstabkantate, die Kunst der Fuge, das Klavierkonzert von Toch, das Bratschenkonzert von Hindemith, die Faust-Sinfonie von Liszt, Mahlers Lied von der Erde, Brahms Altrhapsodie, Meeresstille und glückliche Fahrt und Regers Serenade zur Erstaufführung bringen wird.

NEUE MUSIK IN DRESDEN. Der Klaviervirtuose Paul *Aron* veranstaltet in Dresden Konzerte mit dieser Spielfolge: Alban *Berg*, Lyrische Suite für Streichquartett; Arnold *Schönberg*, Suite op. 29, für Flöte, Klarinette, Fagott, Geige, Bratsche, Cello und Klavier; Bela *Bartok*, Dorfszenen für 4 Frauenstimmen mit Klavier; Bela *Bartok*, Klaviersonate; Josef M. *Hauer*, Klavierquintett; Karol *Szimanowski*, Koloraturlieder; Darius *Milhaud*, Landwirtschaftliche Maschinen für Gesang mit 6 Instrumenten; Jean *Wiéner*, Concerto franco-américain für Klavier und Streicher und andere Werke von *Bartok*, *Janáček*, *Butting*, *Jarnach*, *Tansmann*, *Ravel*, *Rieti*, *Castelnuovo-Tedesco*, *Striemer*, *Trantow* u. a.

BADEN-BADEN. Im Rahmen der Konzerte der Städt. Musikdirektion gelangen in der Winterspielzeit unter Generalmusikdirektor Ernst Mehlich zur Erstaufführung: *Unger*, Levantinisches Rondo; *Braunfels*, Don Juan; *Haas*, Rokoko-Variationen; *Toch*, Komödie für Orchester; *Strawinsky*, Feuervogel-Suite; *Ehrenberg*, Symphonische Suite; *Szymanowsky*, Violinkonzert; *Weinberger*, Lustspielouvertüre; *Malipiero*, Cimarosiana; *Maurice*, Islandfischer; *Hindemith*, Konzert für Orchester; *Prokofieff*, Violinkonzert; *Juon*, Triple-Konzert.

Die bekannte BRAHMS-BIOGRAPHIE von Dr. Walter *Niemann* (Klassiker der Musik, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart), erschien soeben in einer englisch-amerikanischen Ausgabe.

JOSEF LANGER spielte in einem Reichenberger Konzert *D. Scarlattis* Suite in 5 Sätzen, *M. Ravels* Sonatine und *F. Finkes* 10 Kinderstücke.

EIN AKADEMISCHER GESANGVEREIN DER PRAGER RUSSISCHEN UNIVERSITÄT gegründet.

EINE NEUE JAZZOPER. E. F. *Burian* hat eine abendfüllende Jazzoper „*Bubu vom Montparnasse*" geschrieben.

B. MARTINŮ hat eine Opera buffa „*Soldat und Tänzerin*" (Text von J. *Löwenbach*) komponiert.

„AEROPLAN" ist der Titel eines neuen Männerchorwerkes von B. *Vomáčka*.

Das Musikhaus Mojmír Urbánek hat eine SUK-AUSSTELLUNG im Mozarteum eröffnet, in der das Lebenswerk des Meisters in seiner Gesamtentwicklung zur Anschauung kommt. Skizzen, darunter Entwürfe zu einer neuen Symphonie „Epilog" oder „Ernte der Liebe", handschriftliche Partituren, Druckausgaben, Briefe, Photographien, Karikaturen des Doktor Desiderius („Suk in wirtschaftlichen Nöten") geben ein famoses Bild des Künstlers, der als Komponist, Lehrer und nicht zuletzt als Bratschist des „Böhm. Streichquartetts" großen Ruf genießt. Sonderausstellungen anderer Musiker werden von Urbánek im gleichen Rahmen veranstaltet werden.

MUSIK IN KLEINEREN STÄDTEN

REICHENBERG. Der zusammenfassende Bericht über Theater- und Konzertleben im verflossenem Jahre stellt sich im allgemeinen günstiger als in früheren Jahren dar. Das dankt Reichenberg vor allem der Initiative des tatkräftigen Leiters der Reichenberger Oper, Kapellmeister Karl Rankl, der wirklich neuen Geist in das Musikleben brachte. In der Oper war es Direktor Pennarinis Verdienst, das recht gute Ensemble des Vorjahres recht glücklich ergänzt zu haben. Rankls sorgfältiges Studium und impulsive Stabführung ließ selbst abgespielte Repertoireopern zu ungeahnten Aufführungsziffern kommen. Weniger zufriedenstellend war die Zusammenstellung des Spielplanes. Gerade mit diesem Ensemble hätte man ganz ungewöhnlich Schönes und Neues leisten können. Man eröffnete etwas überstürzt mit einer noch nicht fertigen Siegfriedaufführung, fand für den Don Juan nicht den richtigen Weg, erreichte aber schließlich mit einer sehr guten Rosenkavalieraufführung später den Höhepunkt der Spielzeit. Damit hörte aber auch der Spielplan auf interessant zu sein. Das völlige Versagen der Operettenkräfte erforderte wegen des Kassageschäftes die Mitwirkung der Opernsolisten in der anderen Gattung, die Überbürdung der Sänger ließ ein zeitraubendes Neueinstudieren nicht zu. So begnügte man sich mit wohl recht sauberen Neuaufführungen alter Repertoireopern, aber all die versprochenen Neuheiten blieben in der Versenkung. Dazu kam böse hemmend

Pennarinis schweres Leiden, das nach monatelangem Krankenlager den sympathischen Künstler kürzlich dahinraffte. Reichenberg hat den einst so gefeierten Heldentenor der Hamburger Oper, dessen Parsifal auch in der neuen Welt berühmt war, mit großen Ehren bestattet. Unter ihm hat das Theater einen neuen Aufschwung erlebt, der auch im Publikum seine Resonanz fand. Ich verzeichne noch als eine der letzten künstlerischen Taten die würdige Beethovenfeier mit dem neueinstudierten „Egmont" und „Fidelio". Außerordentlich günstig ist der Bericht über die Symphoniekonzerte, zu deren Durchführung sich wiederum die Theaterdirektion mit der Urania und dem Stadtbildungsausschuß verbunden hatten. Man hatte diesmal alle Konzerte, ausgenommen eines, zu dem man Zemlinsky berief, Karl Rankl anvertraut, der ein wertvolles, vielfach hier noch nicht gehörtes Programm aufstellte, dessen Höhepunkt die Aufführung von Gustav *Mahlers „Lied von der Erde"* war (Solisten Julius Patzak und Gerda Redlich vom Stadttheater). Zur Beethovenfeier vereinte man für die Neunte die beiden größten Chorvereinigungen, „Silcher" und Männergesangverein. Vorher spielte Georg Steiner mit tiefster Wirkung das Violinkonzert. Eindrucksvoll war ein Abend mit dem „Deutschen Requiem', von Brahms (Chor: Lehrergesangverein „Silcher"), klangschön hörte man auch u. a. Bruckners Siebente, Schönbergs „Verklärte Nacht"; Zemlinskys Abend war ein klassisch eingestellter. Außerordentliches gab Julia Culp-Ginzkey mit Beethovenliedern in einer Vormittagsaufführung im Theater. Von größeren Chorkonzerten ist eine schöne Aufführung von Händels „Jephta" des „Silcher" unter seinem neuen Dirigenten Otto Feix, einem sehr talentierten Musiker, hervorzuheben. Der Sängerbund „Jeschken-Isergau" feierte im Juni sein fünfzigjähriges Gründungsfest. Aus dem vielfach ungenießbaren Liedertafelprogramm ragte die Uraufführung eines neues Werkes Kamillo Horns, „Der Heimat Erwachen", hervor. Sehr mager war die Ausbeute an wertvoller Kammermusik, für die sonderbarerweise hier geringes Interesse ist. Ein nach vielen Bedenken veranstalteter Abend des Rosé-Quartettes hatte ein solches Defizit, daß man es einstellte, auswärtige Vereinigungen zu verpflichten. Hier will die neuaufgebaute „Gesellschaft der Musikfreunde" Wandel schaffen. Diese bemüht sich auch um die Neugestaltung der Musikschule, an deren Spitze sie nach dem Tode des bisherigen Leiters, Josef Metzner, Paul Stuiber berufen hat, von dessen neuen Ideen und Tatkraft sie eine Förderung des Institutes erhofft. Reicher besetzt als Kammermusik waren die Solistenkonzerte. Zu den beliebten Künstlern gehört Josef Langer, der auch mit größtem Erfolge einen Kurs für höheres Klavierspiel abhielt. Für das heurige Jahr hat die Gesellschaft der Musikfreunde ihn sowie Georg Steiner für die Musikschule verpflichtet. Für volkstümliche Musikpflege sorgten die billigen Konzerte der „Urania", des Stadtbildungsausschusses und der Ymca, wo auch kleine Spielopern (Frl. Biedermann) nett gepflegt wurden. Hohes Niveau hatten die Uraniakonzerte zur Beethovenfeier, die eine zyklische Aufführung sämtlicher Violinsonaten brachten (Konzertmeister Dr. Kaperl und Karl Rankl). Für die Zukunft ist ein bedeutender Schritt vorwärts durch die Übernahme des Theaterorchesters in städtische Dienste geschehen. Die Zahl der Symphoniekonzerte wurde auf 8 bis 10 festgesetzt und das Programm verheißt viel Neues, hier nicht Gehörtes. Die Leitung des Theaters erhielt nach Pennarinis Tod der Leiter des Schauspieles, Oberspielleiter Heinrich Orell, ein erfahrener Theaterpraktiker. Für ein Jahr bleibt die Bühne in Eigenregie der Stadt. An Stelle des leider nach Königsberg in führende Stellung abgegangenen Karl Rankl ist aus Oldenburg der auch in Prag nicht unbekannte Josef Trauneck berufen worden.

Dr. Ewald Mayer.

Redaktionsschluss 25. Okt.,
Ausgabe 4. Nov. 1927.

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VII. JAHRGANG 1927 HEFT 12

WEGE ZUR ELEKTRISCHEN MUSIK

Die Erfindungen Magers und Theremins zur elektrischen Tonerzeugung

VON ARNO HUTH, BERLIN

Der große Stilwandel, der sich seit einigen Jahrzehnten in der Musik vollzieht und dessen Auswirkungen auch heute noch nicht zu übersehen sind, mußte naturgemäß zu einem Ungenügen an den Ausdrucksmitteln, dem Instrumentarium früherer Jahrhunderte führen. Die Hauptforderungen moderner Musik nach neuen Klangfarben, neuen Tonskalen und Systemen, Erweiterung des Tonumfanges nach oben und unten bis an die Grenze des Hörbaren, Nuancierung und feinste Differenzierung durch Teilung der Oktave in kleine und kleinste Teile konnten mit den vorhandenen Instrumenten nicht erfüllt werden. Ihre Verwirklichung scheiterte an der Starrheit des meist im temperierten System gebundenen Instrumentariums.

Die Krise verschärfte sich im Laufe der Entwicklung mehr und mehr. Der Mangel an geeigneten Ausdrucksmitteln wurde zur Ursache einer „Verkrampfung" fast aller modernen Musik. Immer wieder klagten junge Komponisten, daß sie nichts Neues, Originelles schaffen könnten, weil ihnen die Instrumente fehlen.

Jeder Ruf weckt ein Echo. Instrumentenbauer und Erfinder aller Länder sind seit Jahr und Tag an der Arbeit, um Ausdrucksmittel für die neue Musik zu schaffen. Überall entstehen neue Instrumente, werden neue Wege versucht und geprüft.

Einer der Wege in die Zukunft scheint — nach den Vorführungen auf der Internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker" in Frankfurt a. M. im Sommer dieses Jahres und in diesen Wochen in Berlin — der Weg der *elektrischen Tonerzeugung* zu sein, den zwei Erfinder, der Deutsche Jörg *Mager* und der russische Dipl.-Ing. Prof. L. *Theremin* gleichzeitig und unabhängig voneinander beschritten haben.*) Sie erstreben höchste Verbundenheit von Künstler und Instrument, und zugleich denkbar größte Erweiterung der Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks.

*

*) s. a. G. W. Landsberg „Elektrische Musik" in „*Der Auftakt*" Maiheft Nr. 5—6 1927 — Arno Huth, „Elektrische Tonerzeugung" in „*Die Musik*", Oktober 1927 und „Sphärophon und Theremin-Vox", *Magdeburgische Zeitung* vom 20. August. — Weißkopf im Sonderheft des „*Auftakt*" Musik und Maschine September 1926 Nr. 8 — Weißkopf und Mayer im Sonderheft des „*Anbruch*" Musik und Maschine, Oktober/November 1926 — Hans Kusnitzky, „Neue Elemente der Tonerzeugung", Melos 1927, Heft 4, 6 — Dr. Karl Holl, „Für Jörg Mager", *Frankfurter Zeitung* 15. VIII. 27, Nr. 601.

Jörg *Mager* ist der typische deutsche Erfinder, idealistisch und weltfremd, gründlich, sachlich, systematisch; zugleich aber auch überaus umständlich und ein wenig schwerfällig. Die praktische Verwertung kommt bei ihm erst an zweiter Stelle. Nach Jahren der Hungersnot, die immer wieder den Abbruch der Arbeiten und die Wiederaufnahme seiner Berufstätigkeit als Volksschullehrer und Organist erzwang, ist es ihm endlich gelungen, die Unterstützung einzelner Persönlichkeiten und des Reichsrundfunks, der Heinrich Hertz-Gesellschaft und des Telegraphentechnischen Reichsamtes zu erhalten und so wenigstens den Fortgang der Arbeiten zu sichern. Ein Zufall weckte in ihm das Interesse an neuen Methoden der Tonerzeugung: Im Sommer 1911 verstimmte sich durch übergroße Hitze seine Orgel und ergab die seltsamsten Klänge, Viertel-, Achteltöne und dergleichen. Mager „erlebte" — wie er es nannte — die Vierteltöne. Erste Untersuchungen und Experimente führten zum Bau des „*Vierteltonharmoniums*," das durch Einschaltung von Vierteltonpfeifen in die gewöhnliche Oktavreihe des Harmoniums entstand. Als Hauptproblem aber ergab sich für ihn die Herstellung aller hörbaren Klangfarben und ihre Mischung. Fußend auf den Forschungen von Dr. *Cahill* und dem Amerikaner *de Forest* — der als erster die Bedeutung der *radioelektrischen Tonerzeugung* erkannt hat — konstruierte Mager unter Verwendung der wissenschaftlich-technischen Resultate der Radioindustrie ein Modellinstrument, das Töne in jeder Klangfarbe, Tonhöhe und -Stärke erzeugen kann, das *Sphärophon*. Der Ton entsteht durch Wechselströme; das Prinzip der Tonerzeugung ist eine Kathodenröhre als Schwingungserreger.

Im Laufe der Arbeiten haben sich bis jetzt drei verschiedene Typen von Instrumenten herausgebildet: zwei *Sphärophon*-Arten (Melodie-Typ einstimmig und ein Akkordtyp mehrstimmig) und das „*Kaleidosphon*". Die Namen erklären sich aus der Bedeutung und dem Charakter der Instrumente. Durch das Sphärophon sollen Töne in absoluter, „sphärisch"-unmaterieller Reinheit hergestellt, durch das „Kaleidosphon" die verschiedensten Klangfarben kaleidoskopartig gemischt werden. Bei den beiden ersten Typen befindet sich vor dem Spieler eine halbkreisförmige Platte, mit einer Maßeinstellung für die Töne und zwei beweglichen Hebeln. Die Handhabung vollzieht sich nun derart, daß die eine Hand den ersten Hebel auf den Tonstrich der Platte einstellt und gleichzeitig den am Griff befindlichen Kontaktknopf niederdrückt, wodurch der Stromkreis geschlossen wird und der Ton erklingt. Sofort nach Einstellung dieses Hebels führt die andere Hand den zweiten auf den gleichen Tonstrich, nimmt also den Ton unmerklich auf und macht die erste Hand zur neuen Einstellung frei. Dadurch wird ein restloses Legato erzeugt; denn während des Weiterführens des ersten Hebels hält der zweite, dessen Kontaktknopf nach Einstellung niedergedrückt wird, den Ton. Das gleiche Prinzip der Tonerzeugung liegt auch dem Akkordtyp zugrunde, der aber nicht durch Hebel, sondern nur durch Kontaktknöpfe bedient wird. Beim „Kaleidosphon" ist es jetzt gelungen, eine Spielart nach Art der Tastatur unseres Klaviers herzustellen. Erzeugung und Mischung sämtlicher Klangfarben ermöglichen bereits heute am primitiven Modell — das aber für eine praktische Handhabung doch noch viel zu kompliziert ist — orgelartige Wirkungen.

Jörg Mager hofft — industrielle Unterstützung und die nötigen Geldmittel vorausgesetzt — in nicht allzu ferner Zeit Klaviere und Orgeln konstruieren zu können, bei denen die Tonerzeugung auf elektrischem Wege erfolgt.

*

Weit darüber hinaus, wenngleich auf derselben Grundlage aufgebaut, gehen die Erfindungen Prof. *Theremins*. Wie Mager verwendet auch er Wechselströme von verschiedenen Frequenzen, die er mittels einfacher Radioröhren erhält, zur Tonerzeugung. Zur Regelung der Tonhöhe bedient er sich der Einwirkung *der* Körper, die Elektrizitätsleiter sind, auf die Antenne, die elektromagnetische Wellen ausstrahlt. *Antenne* ist ein *vertikaler Metallstab* an dem Apparat, *Elektrizitätsleiter* die *Hand* des Spielers. Nach Einschalten des Apparates bewirkt die Annäherung der Hand eine Veränderung der Verhältnisse des elektromagnetischen Feldes rings um die Antenne, eine Veränderung ihrer Kapazität und der Frequenz des Wechselstromes, den der Apparat entsendet. Die Tonhöhe ist also abhängig und beeinflußbar durch die jeweilige Stellung und Bewegung der einen Hand, während die andere durch Bewegung über einem seitlichen Metallkreis die *Tonstärke* regelt. Je näher die Finger der Antenne sind, umso höher der Ton, den man durch Vibrieren der Hand gleich dem Geigenton beleben und beseelen kann. Einer der seltsamsten Effekte des Instruments ist ein *Echo* durch einfaches Umschalten des Stromes. Der Ton kommt dann von der anderen Seite des Saales zurück.

Eine Abart dieses Haupttyps, den der junge Erfinder bereits in Frankfurt a. M. mit sensationellem Erfolge vorführte, ist ein Instrument, bei dem die Tonstärke durch ein Pedal geregelt wird.

Seit diesen Anfängen arbeitet Prof. Theremin, ermutigt durch den beispiellosen Erfolg und angespornt durch die Erwartungen der Musikwelt, mit fieberhaftem Eifer an dem Ausbau und der Vervollkommnung seines Instrumentariums. Jede Vorführung in Berlin bringt neue Fortschritte seiner Arbeit.

Ein *mehrstimmiges* elektrisches Instrument, das nur *akustischen Untersuchungen* dienen soll — Prof. Theremin interessiert sich im Gegensatz zu Jörg Mager bisher noch nicht sonderlich für das praktische mehrstimmige Spiel — besteht aus einem hohen Kasten mit vorgebauter Klaviatur. Auf einer senkrechten Fläche befinden sich 27 Drehschalter, von denen jeder eine Skala trägt. Jeder Schalter entspricht einer Taste, jede Taste einem halben Ton. Durch verschiedenartige Einstellung des Drehschalters auf einen bestimmten Teilstrich der Skala vertieft oder erhöht man den Ton, kann man unzählige Intervalle erzeugen. Der neue Apparat erlaubt die *Teilung der Oktave bis zu einem Hundertstel* (*1-100*) *Ton* und gibt daher die Möglichkeit des Studiums völlig neuer Intervalle. Ob dieser Apparat später einmal für die praktische Musikübung verwertet werden wird, bleibt noch abzuwarten und hängt von den weiteren Arbeiten des Erfinders ab.

Die wichtigste der letzten Erfindungen ist ein Zusatzapparat zu dem Hauptinstrument, für *Orchester*spiel. An einem gewöhnlichen Notenpult ist ein kleiner elektrischer Apparat in Röhrenform angebracht. Auf der einen Seite befindet sich, wie an dem Hauptinstrument, eine senkrechte

Stabantenne zur Regelung der Töne, auf der anderen Seite zwei wagrechte Stabantennen zur Regelung der Tonstärke. Dieses Orchesterpult ist durch elektrische Leitung an den Hauptapparat, dieser an den Strom angeschlossen. Theoretisch — es fehlen bisher nur noch die Spieler — ist also bereits heute durch dieses neue Modell ein vielstimmiges Orchesterspiel möglich, denn es können beliebig viel Orchesterpult-Apparate an das Hauptinstrument angeschlossen werden. Die Erzeugung der verschiedensten Klangfarben im Orchester wird dadurch gegeben, daß jeder elektrische Pultapparat eine e i g e n e Klangfarbe haben wird. Es kann bereits heute — nach einer Rücksprache mit dem ersten Mitarbeiter des Erfinders — verraten werden, daß wir wohl noch im Laufe dieser Saison in Berlin das erste *elektrische Orchester* mit 10 Spielern erleben werden. Wie in unserem Orchester werden die Musiker vor ihren Notenpulten sitzen, nur daß sie nicht auf Instrumenten spielen werden, sondern durch freie Bewegung der Hände im Raum, näher oder ferner den Antennen an ihren Orchesterpulten die Töne erzeugen werden. Eine phantastische Idee; das *Orchester ohne Instrumente* soll verwirklicht werden.

Ein eigens konstruierter *Projektionsapparat*, vor dessen Lichtquelle sich eine rotierende Scheibe mit einem Farbenspektrum aus Gelatine befindet, soll den Beweis der *Einwirkung der elektrischen Tonerzeugung auf die Farbenbewegung* erbringen. Beim Spiel des elektrischen Instruments wird durch Strahlung aus dem elektrischen Feld um die Antenne die Farbplatte in Bewegung gesetzt und je nach der Tonhöhe verschiedene lichtere oder dunklere Farbtöne hervorgerufen. Die Bedeutung dieses letzten Apparates, der völlig neue Ergebnisse in physikalischer Hinsicht bringt, läßt sich noch nicht ermessen. Möglich, daß daraus eine neue natürliche „Farblichtmusik" — nicht zu verwechseln mit den Absichten Alexander Lászlós — entsteht.

Bei meinem Besuch im Laboratorium erhielt ich, dank dem Entgegenkommen des Erfinders, dieser Tage einen Einblick in die derzeit schwebenden Versuche und Arbeiten. Es ist Prof. Theremin gelungen, sein Hauptinstrument außerordentlich zu *vereinfachen*. In Zukunft wird dieses aus einem flachen Holzkasten von 50 cm Länge, 25 cm Breite und 10 cm Höhe mit aufgebautem Notenpult bestehen, bequem handlich und leicht transportabel sein. Im Innern des Kastens befinden sich sieben Röhren und ein Heizwiderstand für alle Röhren gemeinsam. An der Vorderseite sind der Einschalter und zwei Drehkondensatoren, von denen der erste der Einstellung der „Intervalle der Tonhöhe", der zweite der der „Intervalle der Tonstärke" dient. Das bedeutet, daß man je nach dem Charakter des Stückes die Abstände der Tonhöhen und Tonstärken auf den Antennen verschieden einstellen kann, so daß man also einmal für den Übergang von Schwach zu Stark, von Hoch zu Tief eine große Bewegung, ein andermal — etwa bei einem schnellen Stück — eine kurze, kleine Bewegung zu machen braucht. Als Stromquelle dienen zwei trockene Anodenbatterien zu je 100 Volt, als Heizung ein Akkumulator von 2 Volt. Bei Gleichstromanlagen bietet sich die Möglichkeit des Anschlusses direkt ohne Batterie. Diese kleinen Apparate, von denen vorerst 10 Stück hergestellt werden, sollen dem Studium der ersten Schüler dienen. Auf ihnen wird die elektrische Tonerzeugung und die neue Spielart gelehrt werden. Die ausgebildeten Schüler werden sich dann zum Orchester zusammenschließen.

Dieser *Schulapparat* wird auch später, sobald Näheres über die industrielle Auswertung der Erfindung bestimmt sein wird, in den Handel kommen und — hierin liegt eine wesentliche Möglichkeit für die Verbreitung und Durchsetzung des Instrumentes — nicht mehr kosten als ein 5 bis 6 Röhren-Radioempfänger.

Ferner sind Prof. Theremin eine Reihe von Versuchen bereits gelungen, die dahin zielen, einen neuen Apparat mit noch weitgehenderen Möglichkeiten zu konstruieren. Es soll dabei die *horizontale* Bewegung der Hände ausgenutzt werden. Dieses Instrument soll die Möglichkeit des *akkordischen Spiels* geben und zwar derart, daß man nur einen Ton durch eine Bewegung zu verändern braucht, um damit zugleich auch den *gesamten* Akkord *harmonisch* zu ändern. Das gleiche Instrument soll auch eine Vorrichtung tragen, um *schlagzeugartige* Klänge hervorzurufen. Über die Einzelheiten dieses neuen Apparates kann aus begreiflichen Gründen noch nichts Näheres gesagt werden.

Von weittragender Bedeutung wird die Tatsache sein, daß man die elektrischen Apparate Prof. Theremins künftig zugleich auch als Radioempfänger benutzen kann. Die neuen Instrumente werden Umschalter tragen, die es gestatten, daß man 1. das Instrument als Musikinstrument, 2. als Radioempfänger und 3. als *Verbindung von beiden* benutzen kann. Letzteres kann überaus bedeutsam werden, weil man in dem neuen Apparat dadurch ein ideales *Schul*instrument gewinnen würde. Denn man empfängt von der Radiosendung die Begleitmusik, zu der man selbst die Oberstimme spielen kann.

Ungeahnte Aussichten eröffnet ein weiterer Apparat, der *10 verschiedene Klangfarben umfassen* soll. Die Klangfarbe hängt bekanntlich von der verschiedenen Zahl der Obertöne ab. Man wird in einem Instrument zehn verschiedene Schwingungskreise mit verschiedenen Obertonverhältnissen einbauen, wie dies an einem Modell im Laboratorium bereits mit Erfolg versucht worden ist. Dieses Instrument soll dem Komponisten die Möglichkeit geben, eine große Reihe verschiedenster Klangfarben für seine Kompositionen zu erproben. Ein wesentliches Problem wird die Konstruktion besonderer *Lautsprecher* sein, die möglichst direkt in den Apparat eingebaut werden sollen.

Die gewaltige Suggestionskraft der elektrischen Musik — Stimmen aus dem Publikum bezeichneten die Vorführungen als „aufregend", „beängstigend", „unheimlich", ja sogar „gespensterisch" — dürfen aber das Urteil nicht trüben. Zweifellos sind die Erfindungen Prof. Theremins außerordentlich genial und sowohl für die Wissenschaft, als für die Musik von hoher Bedeutung. Ein Weg zur weiteren Entwicklung der Musik ist durch diese Arbeiten offenbar geworden; aber es darf nicht verschwiegen werden, daß gegen diese Instrumente auch noch vieles einzuwenden ist. Noch ist die Intonation zuweilen sehr unsicher, ergeben sich beim Zusammenspiel zweier solcher Instrumente starke Differenzen. Der Einwand der Erfinder, sie seien Radiotechniker und nicht Musiker, bezieht sich ja nicht auf die ungenaue Intonation, sondern nur auf den Grad der Fehlerhaftigkeit. Ob das überwunden werden kann, wird man erst dann entscheiden können, wenn — was in einigen Monaten geschehen wird — in Berlin die *Schule für das Spiel mit elektrischen Instrumenten* eingerichtet

sein wird und Musiker diese Apparate beherrschen lernen. Aber bei aller Skepsis und Vorsicht muß man doch abschließend sagen, daß diese Instrumente geeignet sind, große Bedeutung für das Musikschaffen und die Musikübung der nächsten Jahrzehnte zu gewinnen. Es ist ein Anfang, der Weg in ein noch unerschlossenes Reich der Töne und Klänge.

ZUR GESCHICHTE DES RUSSISCHEN BALLETTS

VON Dr. EMANUEL SIBLÍK, PARIS

I.

Zwanzig Jahre ist es bereits her, daß Diagilew sich als Leiter und Impresario an die Spitze eines künstlerischen Ensembles stellte, das seitdem unter dem Namen „Russisches Ballett" überall in der Welt berühmt werden sollte. Wenn ich von einem „künstlerischen" Ensemble sprach, so wollte ich nur betonen, daß es sich nicht bloß um eine bestimmte Ballett- oder im weitern Sinne Tanz-Produktion handelte, sondern um den ganzen Kunstkomplex, in dem neben dem Tanze gleicherweise, bisweilen sogar in höherem Maße, die bildende Kunst und die Musik zur Geltung kamen. Darum wird es bei einer historischen Darstellung und ästhetischen Würdigung der Bedeutung des „Russischen Balletts" unerläßlich sein, sich zugleich mit seiner choreographischen Darbietung sowie mit dem Einfluß, den es speziell auf die Bühnendekoration und dann auf die Orientierung der modernen Komponisten übte, zu befassen.

Um die Bedeutung des Auftretens des „Russischen Balletts" ganz zu verstehen, müssen wir uns in die Zeit versetzen, die ihm unmittelbar voranging; denn erst durch die Charakteristik dieses Milieus wird sein künstlerisches Beginnen so recht verständlich.

Das klassische Ballett, das direkte Erbe der italienischen Renaissance, landete, nachdem es an den Königshöfen und in den Adelsschlössern seine Schuldigkeit getan, schließlich beim Theater, wo es sich nach einer unerläßlichen Kostümreform und nach Zulassung des weiblichen Elements zu einer selbständigen Bühnengattung emporarbeitete, die ausgezeichnete Vertreter hervorbrachte und die ihre eigene Dogmatik und ihre eigenen Reformatoren besaß: der größte unter diesen war Noverre, dessen zweihundertsten Geburtstag wir eben feiern.

Die romantische Epoche brachte eine wesentliche Bereicherung des klassischen Balletts nach Form und Inhalt. Die elegante Akrobatik, die dem rationalistischen 18. Jahrhundert wohl entsprach, wurde durch den beredten lyrisch-plastischen Ausdruck des geheimen Unterbewußtseins ersetzt. Maria Taglioni, Fanny Elßler und zuletzt Carlotta Grisi verkörperten, jede in ihrer Art, den romantischen Genius im Tanze, dessen begeistertster Bekenner der Dichter Théophile Gautier war, der Autor des Librettos „Giselle" und Anbeter der keuschen, leidenschaftlichen Carlotta, für die er es geschrieben. Die Pavlowa erst machte uns die hervorragende erste Darstellerin der Rolle vergessen.

Und Gautiers Begeisterung für das Ballett überträgt sich auf die Kristall-Visionen Mallarmés, um in unserer Zeit im Platonischen Dialog Paul Valérys zur Geltung zu kommen.

Erst nach der romantischen Ära, die durch die großen Tänzerinnen begreiflicherweise über ihre literarische Geltungsdauer hinaus verlängert

wurde, setzt ein allmählicher aber sicherer Verfall des Balletts in dessen Urheimat im Westen ein, so daß es dort zu Ende des Jahrhunderts eine, wahrscheinlich nurmehr ob seiner ruhmreichen Vergangenheit auf der Bühne geduldete Gattung bildet. Sein Platz wäre indes eher im Zirkus gewesen.

Wenn wir vom Westen sprechen, denken wir allerdings an Frankreich und Italien, die beide ihren eigenen Stil geschaffen haben: in Frankreich zeichnet sich das Ballett, allem Anschein nach in Erinnerung an die Schwimmbewegungen der Hoftänze, durch eine gewisse süßliche Eleganz aus, während es in Italien unter dem Einfluß des ungebärdigen Volkstanzes einen gröbern Charakter annimmt, der schon an die Groteske grenzt. Dieser Schule ist es übrigens weit mehr um die prahlerische Virtuosität als um die elegante Arabeske der Linie zu tun.

Während so im Westen das Ballett, zum großen Schmerze seiner letzten Verehrer, an künstlerischer Anämie dahinsiechte, wurde seine reiche, durch Jahrhunderte sanktionierte Überlieferung in einen jungen, fruchtbaren Boden verpflanzt, aus dem es neue innere Kräfte zu schöpfen vermochte. Der Ballettmeister Marius P e t i p a s aus Marseille, der an der Seite der Elßler und Grisi getanzt hatte, ließ sich 1847 zu dauerndem Aufenthalte in Petersburg nieder, wo er 56 Jahre lang die Geschicke des Zarenballetts leitete. Seine starke künstlerische Persönlichkeit prägte dieser ganzen Epoche einen bestimmten Charakter auf.

Bei Petipas' Eintreffen stand das russische Ballett auf einem niedern künstlerischen Niveau: besonders in technischer Beziehung steckte es in den Anfängen. Mit der erforderlichen Autorität ausgerüstet, verlangte der neue Ballettmeister von den Adepten unnachsichtig regelmäßige Übungen, durch die sie unbedingte Sicherheit, ja sogar eine virtuose Technik erzielten. Denn Petipas war ein klassischer Akademiker. Um geeignete Modelle zu haben, zögerte er nicht, italienische Ballerinen nach Rußland einzuladen, deren stupende Virtuosität dort, namentlich in den achtziger Jahren, außerordentlich beliebt war und keinen geringen Einfluß auf die Gestaltung der Technik des russischen Ballettnachwuchses hatte. Wer würde nicht heute noch der Pierrina L e g n a n i und ihrer Fouettés gedenken!

Und so hat Petipas im Laufe der Jahre starke Cadres nicht nur von namhaften Tänzerinnen herangebildet, sondern auch von Tänzern, die im Westen fast schon gänzlich verschwunden waren, indem sie durch verkleidete („travesties") Tänzerinnen ersetzt wurden.

Das war eine gute Schule, von der, was gleich bemerkt sei, Diagilews „Russisches Ballett" noch heute bedeutend zehrt, eine Schule, deren technische Mittel so reich waren, daß selbst hohe Anforderungen an sie gestellt werden konnten; ihre vollkommene Grammatik vermochten dann neue Tänzer für neue Ausdrucksmöglichkeiten auszubeuten.

Ebenso wie im Roman und in der Malerei schuf man auch im Ballett in großem Stil. Petipas inszenierte Ballette in sechs Aufzügen mit Prolog, Epilog und meist auch mit Apotheose; er wußte, daß das in solchem Geiste erzogene Publikum sich nicht langweilen, daß es im Gegenteil noch mehrere Wiederholungen verlangen werde. Übrigens waren damals die Menschen weniger nervös und hatten mehr Zeit.

Was das Ballettkostüm betrifft, verkürzten sich die Röckchen der Petipas'schen Ballerinen unter italienischem Einfluße zu bloßen „Fallschirmen", die nicht allzu ästhetisch wirkten. Die russischen Ballettänzerinnen trugen zumeist

auch die italienischen Satinschuhe mit steifausgestopften Spitzen, was dem französischen Ballett unbekannt ist. Im übrigen war die Ausstattung der Petipas'schen Ballette — und er hat deren an sechzig herausgebracht — von außerordentlicher Pracht, die an die Glanzzeit Ludwigs gemahnte.

In musikalischer Beziehung zog Petipas zunächst die Klassizisten Minkus und Pugno, zwei in der Ballettmusik routinierte Komponisten, zur Mitarbeit heran und schloß mit Tschaikovsky und Glazunow, deren neue musikalische Faktur durch Frische und Instrumentationsreichtum allen Anforderungen der klassischen „pas" entgegenkam und eine ideale Tanzmusik abgab. So standen dann auch anderen und jüngeren Komponisten, Arensky, Strawinsky, Tscherepnin und allen übrigen musikalischen Mitarbeitern Diagilews die Wege offen.

Und das Interesse der neuen Komponisten für die Tanzmusik war nicht eine der letzten Ursachen der Reaktion gegen Petipas' klassischen Akademismus, einer Reaktion, die durch den Namen Fokin charakterisiert erscheint. Fokin, selbst ein Schüler Petipas', trat energisch gegen das symmetrische und geometrische Prinzip seines Lehrmeisters auf, kündete eine intime Gemeinschaft zwischen Bewegungen und Musik, die er jeweils nach Bedarf wählte, ohne darauf zu achten, ob sie für den Tanz geschrieben sei oder nicht. Diese Auffassung entfesselte heftige Diskussionen und trug neben anderem dazu bei, daß die „Sheherazade", infolge eines Vetos der Familie Rimsky-Korsakows, bis heute auf russischem Boden nicht über die Szene ging. Schließlich führte Fokin das dramatische Element in die Choreographie ein, um so die Reformpläne des großen Noverre, die dieser zufolge einer unglücklichen Verkettung von Umständen nicht selbst zu verwirklichen vermocht hatte, zur Ausführung zu bringen. Im übrigen blieb die Tradition dieses genialen Vorläufers des modernen Balletts, der da eine ähnliche Stellung wie Gluck im Musikdrama einnimmt, in Rußland durch sein Werk „Berichte über den Tanz und das Ballett", das dort neu erschienen ist, erhalten. Auch andere unveröffentlichte Werke Noverres sollen dortselbst bald im Druck erscheinen. Für diejenigen, die unablässig auf Laban gegen das klassische Ballett schwören, möchte ich bemerken, daß dieser deutsche Neuerer Noverres Ballett „Der Tod Agamemnons" inszeniert hat.

II.

Fokins Sturmlauf gegen das alte Regime war eigentlich eine unblutige Revolution, denn er selbst wandte sich nur etappenweise persönlicheren Verkörperungen zu, die schließlich bis zum „Feuervogel" und zum „Petruschka" führen sollten. Eine starke Stütze bildete für ihn das Auftreten der Isadora Duncan, die auf ihren Reisen auch nach Rußland kam.

Dieses Auftreten der großen Künstlerin richtete sich vor allem gegen das herrschende bankerotte Ballett, und zwar sowohl gegen dessen hohlen, akrobatischen Charakter als auch gegen sein Kostüm. In choreographischer Beziehung legte sie Nachdruck auf die rhythmische Plastik des ganzen Körpers, während das im Verfall befindliche Ballett nur den Beinen sein Augenmerk zuwandte. Und die Grundeigenschaft dieser rhythmischen Plastik sollte eine durch die Individualität bedingte Natürlichkeit bilden. Die Duncan fand es absurd, daß die Gasröckchen sich nicht änderten, ob nun die Trägerinnen Elfen, Bäuerinnen oder Hofdamen darzustellen hatten, und darum legte sie einen einfachen griechischen Chiton um und tanzte nackt. Sie hatte

dabei schon Vorgängerinnen in der großen Ballettänzerin Mlle Salé und in der späteren Lady Hamilton, der Gattin des großen Diplomaten, geborenen in Emma Hart, der Freundin der Mme de Staël.

Der Erfolg der Duncan in Rußland war ganz außerordentlich: ich kenne sogar einen Ballettfreund, der sich ihretwegen beinahe zum Zweikampf gestellt hätte. Für Fokins Ziele war er übrigens von großer Bedeutung: der Einfluß der Duncan auf seine künstlerischen Konzeptionen zeigte sich besonders augenfällig im Ballett „Eunice". Diese Erinnerung an Hellas rief gleichzeitig auch die an den Orient, an Ägypten, das archaische Rußland u. a. hervor. Überall war es Fokin um die künstlerische Wahrheit zu tun, der Charakter der Tänze sollte sich ebenso wie die Konzeption der Kostüme und Dekorationen aus dem Sujet ergeben. Dramatisch-choreographische Szenen sollten logisch mit reinen Tanzdarbietungen abwechseln, das Ganze mußte von einem einheitlichen Stil beherrscht sein.

Es war ein Glück für Fokin, daß er für seine Ziele das vollste Verständnis und die wackere Mitarbeit von Dekorationsmalern wie Roerich Benois, Bakst, Gelovin u. a. fand. Doch gerade diese herrliche Ausstattung veranlaßte die Gegner zu dem Vorwurf, daß sie den Tanz erdrücke. Meiner Ansicht nach hat Fokin diese Anhänger des alten Stils am besten durch Inszenierung des Balletts „Sylfid" zur Musik Chopins entwaffnet, eines Tanzpoems, das der glanzvolle Repräsentant des absoluten oder, wenn man will, des abstrakten Balletts ist.

Dem musterhaften Organisator Diagilew gelang es, diesen Neuerungsbestrebungen im Ballett feste Grundlagen zu verleihen, und er begab sich als guter Impresario mit seinem Ensemble sogleich nach Paris, das er 1909 nach einer der glänzendsten künstlerischen Entscheidungsschlachten, die jemals geschlagen wurden, eroberte. Fokin, Nijinsky, Bolm, Karsavina, Pavlowa, Roerich, Bakst wurden die Helden nicht nur des Tages, sondern der ganzen Epoche.

Es würde zu weit führen, den allseitigen Einflüssen des „Russischen Balletts" nachzuspüren; darum begnügen wir uns mit einer kurzen Schilderung seiner Schicksale in unseren Tagen. Als Fokin in der Blüte seines künstlerischen Schaffens stand, erhob sich wider ihn im Schoße des „Russischen Balletts" selbst ein neuer Reformator, Nijinsky, der ihm — was bei einem Tänzer allerdings ganz sonderbar anmutet — übermäßige Bevorzugung des Tanzelements, bunte Süßlichkeit und Manieriertheit zum Vorwurf machte. Seine Ideale waren vor allem die Synthese der Bewegungen, plastische Strenge und Schönheit. Hier handelte es sich keineswegs wieder um eine Revolution, denn Nijinsky verstand es anderseits, sich Fokins Errungenschaften in drei Balletten eigener Konzeption zunutze zu machen: im „Vorspiel zum Nachmittag eines Fauns", in der „Frühlingsweihe" und in den „Spielen".

Nach Nijinskys tragischem Ende übertrug Diagilew die Leitung der Geschicke seines Balletts Masin, der es für die Pflicht dieses Kunstzweiges hielt, sich, gleich den anderen Künsten, dem Charakter der Zeit anzupassen: seitdem bemühte er sich um die Bereicherung der Ausdrucksfähigkeit des Balletts um bisher ungeahnte Möglichkeiten. Nach ihm ist der Tanz der Kontrapunkt der Musik, eine Vermählung der Plastik mit der Dynamik. Seine kubistische „Parade" war eine Manifestation dieser Art und gefiel sich, wie alle Manifestationen in Übertreibungen. Indes genügen sein „Phantastischer

Laden" und sein „Dreispitz" vollauf zur Sicherung seiner künstlerischen Reputation.

Doch Masin erneuerte sich in seinen Kreationen fast gar nicht, was wohl Diagilew veranlaßte, den choreographischen Teil dem jugendlichen Balarschinow anzuvertrauen, der sich in gar mancher Beziehung als Nachfolger Masins bewährte. Hingegen brachte die Nijinska, die Schwester des großen Tanzkünstlers gleichen Namens, die Diagilew für eine Zeit an die Spitze des Ensembles stellte, hauptsächlich durch ihre musikalische Begabung eine neue Orientierung, zumal in rhythmischer Beziehung; ihre „Hochzeit" ist in dieser Hinsicht eine bezeichnende Leistung, wenn sie auch dem Vorwurf Dalcrozescher Automatisierung nicht entgehen konnte.

Das choreographische Schiff, das Diagilew über alle Weltmeere führt, sah auf seinen Fahrten manch herrliches Wetter, erlebte aber auch Stürme, die es schwer bedrohten; in solchen Fällen berief der Kapitän meistens einen erfahrenen Steuermann, der das Schiff wieder in Sicherheit brachte. Ein solcher war beispielsweise der alte Ballettmeister Cechetti, der kam, um den durch Abgänge dezimierten und durch neue Kräfte aufgefüllten Kader wieder zu disziplinieren und für eine neue Entwicklung tauglich zu machen. Heute sind die besten Kräfte Diagilews: Cechettis Mitarbeiter, der muskulöse Virtuose des Sprunges und der Pirouette Idzikowsky, Volin, Vojsikowsky und dann der schöne Lifar, der im Tanze so sehr Nijinsky ähnelt. Die berühmte Protagonistin der Damen ist Olga Spesiwtschewa, die tadellose Tschernischewa, die jugendholde Vera Sawina, Vera Petrowa, Alexandra Danilowa und Lydia Sokolowa, eine Angelsächsin, die gleichsam als Talisman den Namen einer einstmals berühmten russischen Tänzerin angenommen hat.

Aus dem Tschechischen von *Dr. Viktor Joss.*

DAS PROBLEM DER TANZNOTENSCHRIFT

VON KURT FR. KRONFELD

Das Problem der Tanznotenschrift: es handelt sich heute nicht um die Frage der Notwendigkeit, sondern um die Art der Ausführung. Wir kennen schon aus dem sechzehnten Jahrhundert die Zeichen der französischen Maitres de ballet, die nichts anderes geben als diesen und jenen Pas und einige Sorten von Verbeugungen. Damit kommt die heutige Tanzkunst von Wigman, Trümpy, Skoronel, Bodenwieser, Klamt und wie sie alle heißen, nicht mehr aus. Sie alle wollen ihre Schöpfungen dauernd erhalten. Es ist auch notwendig, die Werke dieser Künstler für die Nachwelt aufzubewahren. Ferner muß die Möglichkeit gegeben werden, einen Tanz *komponieren* zu können, das in der Phantasie Erschaute sofort zu Papier zu bringen, wie ein Musikstück oder eine Zeichnung. Eine Petite Pièce kann man sich merken, aber nicht die Arbeit moderner Künstler des Tanzes mit ihren Bewegungschören, Tanzdramen, getanzten Sonaten und Symphonien.

Deshalb haben alle produzierenden Tänzer einige selbsterfundene Zeichen, die skizzenhaft Posen und Figuren darstellen. Man hat das Problem verschieden zu lösen versucht, eine möglichst genaue Tanznotenschrift zu schaffen, die dennoch der individuellen Entfaltung Raum läßt.

Eine wertvolle Lösung bietet der Bewegungsforscher G. Joachim Vischer-Klamt. Er sagt: Die Choreographie ordnet die einem System zugeordneten Bewegungseinheiten nach Gründen der Zweckmäßigkeit. Darüber hinaus aber gibt es noch Atmung, Bewegung und das Verhältnis beider zur Intelligenzleistung.

Solche und ähnliche Momente konnte bis heute die Choreographie nicht ausdrücken. Sie beschränkte sich lediglich darauf, anstelle der Pas die Schwünge zu setzen. Man vergaß, daß Systematik an und für sich noch nicht Gesetzmäßigkeit ist. Seine Erkenntnis veranlaßt ihn dazu, die eben erwähnten Ausgangsmomente und Bewegungsursachen zu notieren. Und mit diesen Notenzeichen kann man ebenso Kulttänze, wie die Armbewegungen eines Verkehrspolizisten oder einer Amöbe festhalten. Ein starres System, dessen Starre allerdings dort zu suchen ist, wo die Mängel aller Notensysteme liegen: Bach, Mozart, Beethoven, sie alle hinterließen uns, *was* sie spielten, aber nicht, *wie* sie es spielten. Indessen könnten wir froh sein, wenn wir ein Tanznotensystem hätten, das so vollkommen wäre wie unser fünfzeiliges Musiknotensystem.

Ein anderer Versuch, Tanznoten zu finden, ist mir selbst in den Sinn gekommen. Ich habe keine Ursachen und auch keine Motive darzustellen versucht, sondern gebe in figural-skizzenhaften Zeichen das wieder, was der Tanzende auszuführen hat. Hierbei verwende ich ein Notenliniensystem, das ähnlich dem Musiknotenraster ist, dessen Linien die Höhe des Körpers teilen. Für die einzelnen Körperteile werden entsprechende Notenzeichen gesetzt, deren verschiedene Stellung und Richtung dem Verhalten des betreffenden Körperteils entsprechen. Im übrigen soll die Verwendung des Rasters den Zweck haben, daß sämtliche, dynamische, Takt- und Vortragszeichen in derselben Weise wie bei den Musiknoten angebracht werden können. Dadurch wird ein Notenbild geschaffen, das dem Musiknotenbild sehr ähnlich ist und also auch leichter zu erlernen sein muß. Zu dieser Art von Notierung drängt sich noch ein zweites tänzerisches Problem. Es gibt Musikstücke, die es dem Tänzer leicht machen, daraus einen Tanz zu schaffen. Er braucht sich nur die Höhe der einzelnen Töne in der Schrift vor Augen zu führen, und er weiß schon, daß diese Höhe und die Art des rein bildlichen Eindrucks, den man von dem betreffendem Musikstück hat, korrespondieren *müssen* mit den Bewegungen des Tanzes, der darauf geschaffen werden soll. Varianten zu diesem Ideengang finden wir beim Bewegungschor und in der Eurhythmik. Während es beim Bewegungschor verschiedene „Stimmen" gibt, versucht die Eurhythmik, Buchstaben, Worte, Sätze als Elementarübungen zu tanzen, bevor sie zur Musik übergeht. Die so für das rein gehörsmäßige Empfinden Vorgebildeten tanzen „rein musikalisch". Schließlich noch ein Beispiel für die Eurhythmik. Wir tanzen das P. Einige Male wird zuerst der Buchstabe laut und eindringlich vorgesagt. Pe. Pe. P—E. P—E. P—E—H. zwei Fäuste fliegen im großen Halbkreis nach rückwärts, der Leib ist nach vorn ausgebogen, die Beine gegrätscht. Oder eine Buchstabenverbindung: Pf. Langsam wird das Pf geblasen, da es keine Mitlaute hat. Endlich findet sich auch hier die Lösung: ein Erschlaffen der Glieder, wie ein aufgestochener Luftballon: Pffffff.

Zur Tanznotenschrift ist es noch weit. Aber alles arbeitet darauf hin. Der Tanz ist heute keine Angelegenheit der Bühne. Heute tanzt man

aus Bedürfnis zur Bewegung, zum Rhythmus. Wie fast jeder Mensch schon ein Musikinstrument gut oder schlecht beherrscht, werden in den nächsten Jahren alle jungen Menschen sich im Tanz ausbilden.

NEUE KLAVIERMUSIK FÜR DIE JUGEND

VON SIEGFRIED GÜNTHER, BERLIN

II*)

Der Wunsch, Gegensätze zwischen Musik und Musikpflege auszufüllen, ist überall brennend. Die Tatsache, daß vieles Schaffen unserer Jungen gerade in der Klaviermusik den Weg dorthin nicht findet, wohin es bestimmt ist — nämlich in die Hände der großen Menge selbst spielender Musikliebhaber — läßt allenthalben Komponisten unter pädagogischen Gesichtspunkten ansetzen, eine weise Beschränkung des Technischen erstreben, die neue Brücken vom Schaffenden zur breiten Masse der Empfangenden zu schlagen geeignet ist. Diesen Willen zur Erringung solcher Möglichkeiten finden wir nicht nur im deutschen Schaffen, in der Verbreitung nur deutscher Verlagshäuser. In allen Ländern scheint diese wichtige und kritische Frage — bedeutsam für die gesunde Entwicklung eines jeden Musiklebens — ihre Kreise zu schlagen. Das nimmt gar nicht Wunder, wenn man erwägt, daß ja die Musik, vergeistigte und am meisten gelöste aller Künste, frei jeder Bindung an die Schwere des Alltäglichen und Greifbaren, schließlich als eine immanente Kraft überall den gleichen Möglichkeiten und Notwendigkeiten ausgesetzt ist. Und doch erstaunt es umso mehr, wenn wir erwägen, daß sie ja andrerseits — abhängig auch von Rasse und Volkheit — einer verschiedenen Situation selbst jetzt noch in den einzelnen Ländern gegenübersteht. Wir brauchen hier nur an die Rolle zu denken, die bei europäischen Ländern zu gleichen Zeitpunkten der Entwicklung eine ganz unterschiedliche war. Wir brauchen nur die Situation bei den Primitiven der unsrigen entgegenzustellen, um das klar zu sehen. Da verwundert es eben desto stärker, daß in allen Kulturländern das gleiche Streben auftaucht — trotz der unterschiedlichen entwicklungsgeschichtlichen Situation — eine breite und starke Brücke zwischen Produzenten und Konsumenten zu schlagen.

Hatten wir dieses Streben das vorige Mal in Deutschland verfolgt, so ist hier vorerst nachzutragen, daß *Joseph Haas* mit dem ersten Heft seiner *Stücke für die Jugend* (opus 69, I; Verlag Schotts Söhne Mainz 1927) erscheint. Er überrascht mit der Tatsache, daß seine Sprache in diesen drei kleinen Suiten aufs intensivste der Erscheinung „neue Musik" verhaftet ist, ohne daß es dabei zu irgendwelchen unnatürlichen Verbiegungen der eigenen schöpferischen Anlage käme. Haas zeigt sich hier als einer unserer besten und natürlichsten Meister der Kleinform. Der gleiche Verlag legt *Ernst Tochs „Tanz- und Spielstücke für Klavier", opus 40* vor, geistvolle außerordentlich scharf geschliffene Dialektik, die fesselt. Die Kompositionen, nach dem Schwierigkeitsgrad geordnet, beginnen mit ganz geringen Anforderungen und stellen am Schluß eine tüchtige Portion Ansprüche spielerischer und geistiger Art. Die letzte Nummer „Jazz-

*) Teil I siehe Heft Nr. 10.

Tempo" zeigt wieder einmal, wie weit die amerikanische Importware des Jazz sich unserem Schaffen bereits amalgamiert hat.

Ganz bedeutsam wird die Tschechoslowakei im Kreise dieser Klavierliteratur. Hier scheiden sich klar zwei Richtungen, die demselben Ziel zusteuern. Sucht die eine im Anschluß an typisch mitteleuropäische Schaffensart ihren Weg zu gehen, so nimmt die andere ihren Ausgangspunkt von bewußt nationaler Haltung und zieht aus Land und Volkstum primäre Formungskräfte. *Erwin Schulhoff* verkörpert die erste Art stark und geistvoll. Eine brauchbare Gabe für die spielerische Erziehung ist sein Heft „Ostinato, sechs familiäre Angelegenheiten" (Universal-Edition, Wien 1927). Hier sind mit verhältnismäßig beschränkten Mitteln Kabinettstücke von starker Musikalität, von Wert und Witz geprägt. Das Heft zeigt Schulhoff nicht nur als feinen Musiker, der seiner Ziele und seiner Sprache sicher ist, sondern auch als rechtes „enfant terrible" unter den Komponisten. Weiter hinauf will die *Partita* reichen, die den Formbegriff nachdrücklichst ins Heutige hebt. Eine Reihe von Jazzkopien aller Typen läßt Spieler wie Hörer nicht nur gefesselt, sondern auch stark erheitert sein. Freilich, an den Spieler sind hier schon ganz respektable Ansprüche gestellt. Bei unserer verjazzten Großstadtjugend finden gerade solche Stücke aber, weil sie den Weg vom heute Gemäßen ins Gebiet reiner Kunst nehmen, ein offenes Ohr und sind deshalb von starker musikpädagogischer Bedeutung. Noch mehr löst sich — aber nur scheinbar — von der Zeit Schulhoff in seiner *2. Suite* (diese wie das vorige Heft U.-E. 1925), die klangvollste, neuartige und doch allem betont Experimentellen völlig abgewandte Klaviermusik bietet. In allen drei Heften zeigt sich Schulhoff als Mann des neuen Klangempfindens, von heutigem Rhythmus und doch als urgesunder und temperamentvoller Musikant. Vom Nationalen geht vorerst *Vitězslav Novák* aus. Zwar sind die Bindungen nicht immer offensichtlich. Doch klingt der land- und heimatgebundene Ton immer wieder durch. In zwei Heften „*Jugend*", *opus 55* (Verlag Hud. Mat., Prag 1921) gibt er eine reiche Anzahl von Charakterstücken, Tänzen, Märschen, die allenthalben verwendbar und bei aller nationalen Eigenart über dieselbe hinaus verständlich sind und binden. Das Grenzen-Überschlagende seiner Musik ist stärker als deren umweltgebundene Note. (F. Voldan bearbeitete eine Auswahl dieser Stücke für Geige und Klavier sehr geschickt und dankbar.) Sehr wertvolle Kompositionen, die das Eigenartige der Nationalität viel stärker betonen, sind Josef Křičkas „*Aus unserem Tal*" (ebenda 1925). Hier ist bei aller Beschränkung der aufgewandten Spielmittel eine äußerste Delikatesse des Tonsatzes, eine Anwendung und Ausnutzung der sparsamsten Gestaltungsmöglichkeiten zu spüren, die von großem Reize sind. Gerade diesem Hefte sollte man seiner Eigenart wegen und um der Stärke der darin aufgespeicherten Musikalität willen weiteste Verbreitung wünschen. Es enthält Stimmungsbilder von nachdrücklicher Kraft. *Otakar Šín* veröffentlicht zwei Hefte „*Von Morgen bis Mitternacht*" und „*Auf Ferien*" (ebenda Prag 1921 u. 1924). Sie alle bieten kleinere und umfangreichere Spielstückchen, die mir aber doch bei allem Willen nach einer individuellen und in der Umwelt gebundenen Sprache gelegentlich noch stark im Konventionellen zu stecken scheinen.

England beginnt, wie wir ja ebenfalls, die Brücke zwischen Schaffenden und liebhabernden Ausübenden nicht nur von der Gegenwart,

sondern auch mit den Mitteln der Vergangenheit zu schlagen. *J. A. Fuller-Maitland* publiziert 20 Stücke „*At the court of Queen Anne*" (J. W. Chester, London 1923). Daß dabei manche Spielfreudigkeit Betätigung erhält, steht bei solchen nicht nur kostbaren, sondern auch interessanten Stücken außer allem Zweifel. Aber die Notwendigkeit, die Betätigung der Musikliebhaber in den Dienst heutiger Entwicklung zu stellen, ist doch umgangen. Von *Geoffray Watson* liegen „*Three Miniatures*" vor (derselbe Verlag 1924), die eine Mischung von Archaisierung und Neuromantik beim Fehlen einer eigentlichen Neutönigkeit darbieten. Besonders das „Preludio in the olden style" hat einen bewußten Zug in sauberes Kunstgewerbe, „funeral march for a wooden soldier" tiefen Stimmungswert. Bedeutsam sind *Josef Holbrookes* vier Hefte „*Jamaican dances for the Young*" opus 85 (ebenda 1922). Sie haben einmal starken folkloristischen Wert in ihrer überaus feinfühligen und vorsichtigen Bearbeitung der originalen Weisen und Tänze. Diese verhältnismäßig leichten Stücke mit einem ausgesprochen ungewohnten Lokalkolorit werden der Jugend viel Interesse abringen. Zum andern aber haben diese Stücke spielpädagogischen Wert, als sie doch wiederum mancherlei ungewohnte Anforderungen stellen.

Der Jungrusse *N. Tscherepnin* erscheint in diesem Kreise mit „*Dix pieces gaies*" (J. u. W. Chester, London 1927). Er verbindet darin typisch Östliches mit Eigenartigkeiten der nach-Debussyschen Kunst. Die Art, wie er einen menuettartigen Satz mit einer Rhythmik von heute durchsetzt, bestätigt das letztere, während seine mehr etudenartigen Stücke ihren Charakter vorwiegend russischem Elan verdanken. Die Sicherheit der Formensprache ist im großen wie im kleinen ganz erstaunlich. Neue Elemente verbinden sich zwanglos mit Gewesenem, wenn z. B. in einem kleinen Allegro marcato die Spannung von Quartenkomplexen in Terzstrukturen abgleitet.

Der Verlag G. Ricordi, Mailand, präsentiert *Ed. Poldinis* „*Marionetten*", nicht stark neuartig im Satz, inhaltlich eng an ein gesetztes Thema gebunden, oft konventionell, aber doch erfüllt von einer gesunden und temperamentvollen Musikalität, die dem Heftchen Interesse zusichert. *Angelo Balladori* erscheint mit „*Piccoli Canti Pianistici*" und „*Fior d'ogni fiore*" als ein Tonsetzer, der Überkommenes nicht ganz vermeiden kann und einen leichten Salonton nicht ganz verschmäht. Doch ist auch hier Klang- und Sinnenfreudigkeit der Stücke überwiegend. Weit wertvoller sind *Francesco Vatiellis* „*Figurine Cinesi*" (1920) zu schätzen, die doch einen deutlicheren Zug aufs Heute hin zeigen und in einigen Stücken stark zu fesseln vermögen. *Alberto de Cristofaro* gibt in den „*Ore di svago*" völlig anspruchslose Sätzchen, die für die Lösung unseres Problems bedeutungslos sind. An der eigentlich aktuellen Frage einer Schaffung neuartiger Spielmusik für Klavier gehen alle diese Hefte noch vorbei und müssen es zum Teil, da sie noch kurz vor der Zeit liegen, da man an die Lösung des Problems besinnlich und zielbewußt heranging.

Es erscheint von großem Interesse, zu verfolgen, wie dieses Streben weiter Früchte zeitigen wird. Hinzuweisen ist auf die Tatsache, daß gleiche Bemühungen sich auch auf anderen Gebieten der Instrumentalmusik wie Hindemiths „Schulwerk für Streicher" schon anbahnen, ja daß sie selbst den Bereich des Zusammenspiels bestreichen, andeutend zeigt.

AUFTAKT-ARENA

JAZZ AM KONSERVATORIUM

Zu der nachfolgenden, vom Frankfurter Konservatoriumsdirektor Bernhard Sekles den Blättern übersendeten Zuschrift, ersucht uns Herr Musikdirektor *Hermann v. Schmeidel* (Frankfurt, Prag) diese Zeilen aufzunehmen:

Es hat keinen Sinn, die Steine auf S e k l e s zu werfen, da die eigentliche Verantwortung für diese wie für alle Reformen in den Orchesterabteilungen ich selbst trage.

DER AUFRUF:

Hat ein ernst geleitetes Konservatorium das Recht, eine Jazzklasse einzurichten? Nicht nur das Recht, sondern sogar die Pflicht, vorausgesetzt, daß der Leiter dieser Klasse nicht irgendein geschickter Jazz-Schläger ist, sondern den Jazz an Ort und Stelle, also in Amerika, studiert und ausgeübt hat; darüber hinaus aber über eine allergründlichste musikalische Allgemeinbildung, vor allem über eine meisterliche Satztechnik verfügt und außerdem die pädagogische Fähigkeit besitzt, den Stoff in progressiver Weise zu systematisieren. Mehr als die Hälfte aller Musiker ist heutzutage gezwungen, in einem Jazz-Ensemble dauernd oder gelegentlich zu spielen, ohne es je gelernt zu haben. So erscheint naturgemäß der Jazz in einem Zerrbild, das die Abneigung vieler Menschen sehr wohl erklärlich macht. Natürlich gibt es auch im Jazz schlimme Ausschreitungen, und Siegmund von Hausegger hat recht, wenn er öffentlich darüber Klage führt, daß mitunter sogar Themen unserer großen sinfonischen Meister „verjazzt" werden. Unrecht aber hat er, wenn er einen Kunstzweig nach seinen Entartungen beurteilt. Nicht nur aus opportunistischen Gründen, sondern auch aus erzieherischen kann der Jugend der g e p f l e g t e Jazz nur von Nutzen sein. Im Schaffen unserer Tage tritt immer mehr ein abstrakt-spekulatives Moment zu Tage. Hier kann eine von einem taktvollen Musiker vermittelte Transfusion unverbrauchten Niggerblutes wirklich nur nützen, denn eine Musik ohne jede Triebhaftigkeit verdient den Namen Musik nicht mehr. Ist der Jazz ein gutes Lehrmittel für den Produzierenden, so ist er es in nicht geringerem Grad für den Reproduzierenden. Es ist eine schwer zu erklärende Tatsache, daß gerade der Deutsche, der doch in der Musik das Höchste geleistet hat, eine auffallend geringe bewußte Freude am R h y t h m i s c h e n zeigt, trotzdem doch der Rhythmus anerkanntermaßen als der Pulsschlag der ganzen Musik anzusehen ist. Man kann aber das rhythmische Gefühl als eine besondere Disziplin — also losgelöst von allen anderen musikalischen Elementen — nur in durchaus ungenügender Weise schulen. Das weiß niemand besser als der Leiter eines Konservatoriums, der fortwährend beobachten kann, wie die Schüler in der Gymnastik die halsbrecherischsten rhythmischen Künste vollführen, ohne daß ihre Musikausübung den geringsten Nutzen daraus zöge. Der Jazz hingegen ist so ganz aufs Rhythmische gestellt, daß eine unter überlegener und systematischer Leitung stattfindende Übung in ungleich sicherer Weise das rhythmische Gefühl zur Entwicklung bringt. Dr. Hoch's Konservatorium will daher an e r s t e r S t e l l e den Versuch machen, bei genügender Beteiligung eine Jazzklasse zu bilden. Der Unterricht erstreckt sich nicht nur auf die typischen Jazzinstrumente, als da sind: Schlagzeug, Saxophon, Banjo, Trompete und Posaune, sondern vor allem auf regelmäßige Ensembleübungen. Späterhin soll dann noch eine entsprechende V o k a l k l a s s e angegliedert werden. Der Unterricht beginnt Mitte Januar 1928. Man verlange Prospekte vom Büro von Dr. Hoch's Konservatorium.

DISKUSSION ÜBER DIESES THEMA.

Das angekündigte Jazz-Unternehmen hat natürlich in den Musikerkreisen ein stark zwiespältiges Echo gefunden:

Dr. K. H o l l

schreibt in der Frankfurter Zeitung u. a.: „Ein Chor größerer und kleinerer Tageszeitungen und Musikzeitschriften mahnt den Direktor S., sich auf Grund seiner amtlichen Verantwortung öffentlich zu rechtfertigen, und kann in seinem Vorgehen nur Sensationslust oder Verrat am Geiste der deutschen Musik erblicken. Die Einrichtung einer Jazz-Klasse an einer großen und geachteten musikalischen Bildungsanstalt scheint uns schon deshalb p r i n z i p i e l l wertvoll, weil damit von sozusagen amtlicher kunstpädagogischer Seite zum ersten Mal eine sehr ernste Sache nach Gebühr ernst genommen wird: Die Beziehung

zwischen Volks- und Kunstmusik, der eminente Einfluß des gegenseitigen Verhältnisses der beiden Wirkungssphären auf das Ganze unserer musikalischen und allgemeinen Kultur. Wenn das Schicksal der Musik wirklich am Herzen liegt, wer den zahlreichen, sich häufenden Tagungen für Jugend- und Volksmusik mit wachen Sinnen beigewohnt hat, wer anderseits vor der ihn umgebenden Gegenwart nicht den Kopf in den Sand steckt und die Wandlungen unseres Empfindungslebens täglich an sich selber erfährt, der wird die ganze Schwere des Problems Volkskunst und Bildungskunst, Unterhaltungsmusik und geistige Musik auch dann richtig erfassen, wenn, wie im vorliegenden Falle, der Versuch einer Überbrückung jenes immer wieder als „Riß" unseres Kulturzustandes beklagten Gegensatzes mit unzureichenden propagandistischen Mitteln eingeführt wird.

Gewiß: wir glauben und hoffen der unleugbaren Intellektualisierung einer letztlich auf seelische Quellen angewiesenen Kunst auch mit anderen Mitteln begegnen zu können, als mit der von Sekles in übertriebener Wertung des Jazz so genannten „Transfusion unverbrauchten Niggerblutes". Und wir glauben ferner, daß der in denselben Rundschreiben figurierende Begriff „gepflegter Jazz", sicher gegen die Absicht des Schreibers, eine gefährliche künstlerisch-ethische Spitze in sich birgt. Wir wollen aber doch auf der anderen Seite nicht verkennen, daß die Einführung eines Jazz-Unterrichts an solcher Stelle inbezug auf die übrigen, von Sekles ins Treffen geführten Momente wirklich nicht nur einem ständischen Bedürfnis der Musiker, sondern auch einer Forderung zahlreicher verantwortungsbewußter Kunstpädagogen der jüngeren Generation entspricht.

Jazz ist, im Gegensatz zur Anschauung so vieler Snobs und Mitläufer, mit den uns geläufigen Arten von Kunstmusik wahrlich nicht auf eine Stufe zu stellen. Er ist, wenn wir den Begriff so verantwortlich gebrauchen wollen, wie ihn uns unsere große kulturelle Tradition auferlegt hat, überhaupt nicht musikalische Kunst, sondern „*musikalisches Kunstgewerbe*". Seine besondere Form kann — es gibt Anzeichen dafür — schon in absehbarer Zeit durch andere Formen des gleichen oder ähnlichen Genres verdrängt, sie darf jedoch, solange sie besteht, nicht verleugnet werden. Als Lehr- und Übungsstoff bedeutet sie, ganz abgesehen von ihrer gar nicht zu bestreitenden sozialen Bedeutung, tatsächlich Stärkung des trieb- oder besser des naturhaften Musizierens und zugleich, was Sekles gegenüber Baresel vielleicht zu wenig betont hat, ein treffliches Mittel zur Förderung des Ensemble-Spiels und zur Wiedererlangung der uns im neunzehnten Jahrhundert fast verloren gegangenen, für die Produktion und Reproduktion außerordentlich wertvollen Kunst der Improvisation.

Der Münchner Tonkünstler-Verein

legt gegen die sowohl in der Einrichtung der Jazzklasse selbst wie in den Ausführungen des Herrn Sekles enthaltene frivole Verhöhnung der deutschen Musik und der deutschen Musikpädagogik sowie gegen die ernste Schädigung des Ansehens der deutschen Kultur in In- und Ausland, nicht zuletzt auch gegen den irreführenden Mißbrauch des Namens eines al berühmten Kunstinstitutes von internationalem Ruf mit aller Entschiedenheit Verwahrung ein.

Akademiedirektor Prof. Hermann W. v. Waltershausen

gibt dazu in den „Münchner Neuesten Nachrichten" einen polemischen Artikel, an dessen Schluß er das Kuratorium des Hochschen Konservatoriums zum Einschreiten auffordert: „Früher besaß das Hochsche Konservatorium ein Kuratorium von ernsten, geistig hochstehenden und der Verantwortung bewußten Persönlichkeiten. Wo sind diese heute? Ist man sich im klaren darüber, daß es sich um die Rettung des Ansehens einer Musiklehranstalt handelt, die einmal zu den im gesamten Musikleben führenden gehört hat, an der Klara Schumann, Hermann Wolfgang, Bernhard Scholz und Iwan Knorr als Lehrer gewirkt haben (um nur einige wenige Namen zu nennen) und aus deren Schülerreihen ein Hans Pfitzner hervorgegangen?"

Ernst Klein

schreibt in der „Vossischen Zeitung" u. a.: Die vom Leiter des Hochschen Konservatoriums geplante Eröffnung einer Jazzklasse hat einen Sturm entfesselt. Es trommelt, johlt, pfeift, quiekt, kreischt in allen Tonarten, in allen Rhythmen. Eine wahrhaft amüsante Illustration zu dem Thema: Jazz.

Der „Süddeutsche Musikkurier" (Nr. 326 vom 25. Nov.) hat dies Orchester zusammengebracht. Herr Wilhelm *Motthes* dirigiert. Auf dem Podium: Hans Pfitzner, Siegmund von Hausegger, Hugo Kaun, Paul Schwers mit mehr oder minder Temperament Saxophon, Posaune, Banjo, Trompete, Schlagzeug bearbeitend: „Der Jazz, der verpönte, beherrscht die Stunde, ist in die Prominenten wie ein Teufel gefahren, die eben noch dabei waren, ihn auszutreiben; ihm zu Leibe zu gehen, diesem „Dreckbazillus", dieser „Schmutztransfusion", dieser „Pest", die die gesamte, sich kulturell verantwortlich fühlende Musikwelt in Deutschland als eine Seuche, als eine elende Plage empfindet." Es quiekt und schreit und tobt: „Ein Laboratorium für Negerblutinfusion!" „Die Verfasser sind Tanzmusiker, die auf die niedrigsten Triebe der Menschheit spekulieren." Hinter der Jazzklasse aber werden Sonderklassen für Foxtrott, Shimmy, Charleston kommen. „Die Vokalklasse aber lasse es sich angelegen sein, in unermüdlichen Studien den einzigen Ausdruck für den klassischen Gesang: ‚Wer hat denn den Käse zum Bahnhof gerollt?' zu finden. Hans Pfitzner aber holt zu einem letzten Schlag aus: „Ich würde ganze Arbeit machen und neben der Jazzkapelle gleich noch eine Klasse für Neger einrichten. Das Antideutsche, in welcher Form es auch auftritt, als Atonalität, Internationalität, Amerikanismus, Pazifismus, bekennt unsere Existenz, unsere Kultur nach allen Seiten. Jazzwelt bedeutet die Niedrigkeit, die Aharmonik, den Wahnsinn gegenüber hoher Kunstmusik."

Dr. Alfred Einstein

über den Jazz (in einer vor kurzem außerhalb dieser Debatte erschienenen Buchkritik der „Frkf. Ztg"): Die historische Rolle des Jazz wird ausgespielt sein, sobald seine animalische Wirkung in Kunst aufgegangen sein wird; und daß er ein Ferment neuer Kunst zu sein vermag, das kann ein genialer Musiker jederzeit erweisen.

MUSIK IN ARGENTINIEN

(BUENOS AIRES)

VON ERNESTO DE LA GUARDIA

Das musikalische Leben in Buenos Aires hat in den letzten Jahren einen ansehnlichen Aufschwung genommen und allgemeines Interesse zu erwecken vermocht, — was indes die gegenwärtige Saison, zumal im Konzertsaal, bietet, läßt an Wert und Bedeutung alle früheren Leistungen weit zurück.

In der Chronik einer Monatsschrift kann diese ganze musikalische Bewegung, deren Schilderung viele Seiten füllen würde, nicht behandelt werden; darum sei nur das Wesentlichste und Neue hervorgehoben.

Seit Ende März haben alle bedeutenden Musikgesellschaften in Buenos Aires aus Anlaß der hundertsten Wiederkehr des Todestages Beethovens dem Genius des Bonner Meisters gehuldigt. Kurz darauf begann der Zuzug der auswärtigen Musiker, die unsere Stadt immer wieder gern aufsuchen.

Wilhelm Backhaus, der fünf bis sechs Jahre nicht mehr hier gewesen, erweckte durch seine wahrhaft bewunderungswürdige Kunst neuerliches Staunen. Er ist wohl der größte und vollkommenste Meister der Tastatur, den wir kennen gelernt. Man mag vielleicht nach einer oder der anderen Richtung, bei Chopin, Beethoven u. a. diesen oder jenen bekannten und bewunderten Interpreten vorziehen, sich in einzelnen Augenblicken gewisser unübertrefflicher Leistungen entsinnen, doch eine solche Summe technischer Qualitäten, die schon an das Phantastische grenzen, eine so große, tiefe und ernste Musikalität — es würde da genügen an den Trauermarsch von Chopin, die Rezitative aus op. 31, Nr. 2 von Beethoven oder den Bachvortrag zu erinnern —

und das Stilverständnis, das sich von den Klassikern bis zu den Modernen erstreckt, — all diese Vorzüge bilden eine geschlossene Einheit, die Backhaus zu einer imponierenden und heute vielleicht einzigartigen Erscheinung unter den berühmten Pianisten stempeln.

Ein anderer glänzender Instrumentalist ist der junge Geiger Bronislav Gimpel, für den es keine Geheimnisse, keine unüberwindlichen Schwierigkeiten gibt, dem aber vom künstlerischen Gesichtspunkte aus noch die Reife und die Kultur fehlen, die nur die Jahre zu bringen vermögen.

Wir kennen bereits zwei hervorragende europäische Streichquartette: das Wendling-Quartett und das Londoner. Heuer hat uns eine andere Vierervereinigung dieser Art besucht, die sich trotz ihres kurzen Bestehens schon eines großen Rufes erfreut: das Zika-Quartett. Es muß das warme, lebhafte, ausdrucksvolle Temperament dieser jungen tschechischen Musiker und ihre Sicherheit in der Überwindung von Schwierigkeiten, wie sie beispielsweise ein Hindemith-Quartett bietet, anerkannt werden. Allerdings kommen die tschechischen Komponisten den Interpretationsqualitäten dieser Instrumentalisten weit mehr entgegen. So war die Auffassung Dvořaks und Smetanas sehr interessant. Die rhythmische Schärfe und der farbenreiche Ausdruck, erfreuliche Züge der Zika-Vereinigung, trugen auch zu einer bemerkenswerten Gestaltung des g-moll-Quartetts von Grieg bei. Weniger glücklich geriet die Interpretation des artfremden Debussy.

Die „Associacion del Profesorado Orquestal" (Vereinigung für das Orchester-Lehramt), die es sich zur Aufgabe gemacht, dem Publikum neue Dirigenten vorzuführen, hat heuer den nordamerikanischen Komponisten Hadley, einen in seinem Vaterlande geschätzten Orchesterleiter, engagiert. Hadleys Stil ist sehr feurig und kraftvoll, die Art seiner Wiedergabe aber mehr brillant als ausdrucksvoll, mehr wuchtig als nuancierend, mehr energisch als tief. Er brachte die fünfte Symphonie objektiv, traditionell, beinahe zu sehr „an den Noten klebend" heraus.

Dasselbe ließe sich von so verschiedenen Werken wie dem dritten Brandenburgischen Konzert von Bach, bei dem es besser gewesen wäre, nur die Hälfte oder ein Drittel der Streichinstrumente zu verwenden, dem Don Juan von Strauß und dem Meistersinger-Vorspiel behaupten. Abschließend kann man sagen, daß Kapellmeister Hadley ein Dirigent von vortrefflichen rhythmischen Qualitäten und unbedingter Herrschaft über das Orchester ist, daß er aber zu sehr auf Äußerlichkeiten achtet. Der Geist fehlt zuweilen. Dazu kam der rauhe Klang des Orchesters, der diesen Eindruck noch verstärkte. Eine vollkommenere Leistung bot Hadley im zweiten Konzert mit der Interpretation der Vierten Symphonie von Tschaikowsky, deren Charakter dem Temperamente dieses Dirigenten eher entspricht.

Das erste Programm brachte eine Novität: die Klassische Symphonie von Prokofieff. Dieses Werk von relativem Interesse erläutert unaufhörlich die Absichten des Autors, gewiß eine Seltenheit bei einem so modernen Tondichter.

Als Komponist wurde Kapellmeister Hadley von der Argentinischen Philharmonischen Gesellschaft vorgestellt. Sein Quintett für Klavier und Streichinstrumente ist korrekt geschrieben, gut abgestimmt, enthält auch wertvolle Gedanken, ohne daß indes ein starkes Relief oder gar Persönlichkeit

sichtbar würde. Das Werk wurde von den Herren Fontava, Felica, San Martin, Gianneo und Gaito sehr gut ausgeführt.

Die „Sociedad Nacional de Música" (Nationale Gesellschaft für Musik) hat gleichfalls ihre Tätigkeit begonnen. In ihrem ersten Konzerte kam neben Bekanntem eine Neuheit von José Gil zur Aufführung. Der geschmeidige und liebenswürdige Komponist hat sich diesmal der Folkloristik zugewendet, indem er Volkstänze recht geschickt aufgriff, sie nach seiner Eigenart stilisierte und für Klavierquintett setzte. Elcuando, La condición, El federal und El bailecito sind schöne Stücke von buntem Geschmack.

Alle Musikgesellschaften befinden sich in voller Tätigkeit. Die „Wagnergesellschaft" huldigt Beethoven durch eine zyklische Aufführung aller seiner Kammermusikwerke, deren Hauptstütze ein Quartett ihrer Mitglieder bildet, das über achtbare Qualitäten verfügt. „Diapason," die „Filharmónica Argentina," die „Sociedad del Cuarteto" u. a. veranstalten gleichfalls interessante Abende.

Aus dem Spanischen von *Dr. Viktor Joss.*

DER NEUE PLEYEL-SAAL IN PARIS

VON ANDRÉ COEUROY

Paris, das London, New York und Rom um ihre herrlichen Konzertsäle beneidete, das selbst nur unbequeme Amphitheater besaß — darf sich heute eines der schönsten Musiktempel der Welt, des neuen Pleyel-Saales, rühmen.

Seine Einweihung, die am 18. Oktober d. J. erfolgte, hat der Eröffnung der Musiksaison ein ungewohntes Interesse zugewendet: vor der Elite der Pariser musikalischen und gesellschaftlichen Welt, die in der Anerkennung für diesen architektonisch und akustisch mustergültigen Bau einig war, vollzog M. Philippe Gaubert, der Orchesterchef der Gesellschaft der Konservatoriumskonzerte, die Klangtaufe des neuen Saales.

Seit diesem ersten Abend kann man ermessen, was dieser Bau für die Musiker bedeuten wird: die Wiege ihres Ruhmes oder das Grab ihres Ansehens; denn solch eine Resonanz ist unbarmherzig — keine Unsicherheit, keine Retouche wird hier unbemerkt vorübergehen können.

Dieser Raum, der an 3000 Personen zu fassen vermag, ist ein großes Parallelepiped mit abgerundeten Ecken, dessen Decke sich in seiner doppelt gebrochenen Linie sanft zur Bühne neigt. Das Ganze macht einen anheimelnd ruhigen Eindruck. Der Zauber dieser Akustik, deren Geheimnis der bestbekannte Experte Ingenieur Gustave Lyon ergründete, beruht auf dem Zuschnitt des Plafonds und auf den bis in die feinsten Einzelheiten berechneten Dimensionen des Saales. Im Hintergrund sind zwei sehr geräumige Tribünen, die in zwei Stockwerken über die Parterrefauteuils hinüberhängen, und eine Reihe niederer Logen angebracht. Kein Gesimse stört den Blick, die Decke und die Seitenwände begnügen sich ohne Reliefs mit dem Mattgold, das sie ziert, alles ist in ein zerstreutes Licht getaucht, das von schneeigen Sternen ausstrahlt, die beim ersten Orchesterton erlöschen.

Es ist somit nicht nötig, die Augen zu schließen, um von den Gestalten nicht abgelenkt zu werden, da diese ja nunmehr selbst unsichtbar werden. Bei solcher Konzentration kann also der Zuhörer die Akustik des Saales, in dem die leisesten und feinsten Klangnuancen in ihrer ganzen Fülle an das

entfernteste Ohr gelangen, so recht würdigen lernen; bis zu den Tribünen, von denen aus gesehen die Musiker Strohhälmchen blasenden und Reiser schwingenden schwarzen Insekten gleichen, dringen die Töne in ungewohnter Reinheit und Kraft. Die Instrumentenfamilien vereinigen ihre Stimmen, ohne sich zu vermengen oder gar einander zu erdrücken. Man hat das Gefühl, daß ein noch so dünner Ton genügen würde, um diesen ungemessenen Raum zu erfüllen.

Doch daran nicht genug, enthält das neue Pleyelgebäude außer diesem großen Saale, in dem fortab die Sonntagskonzerte der Konservatoriumsgesellschaft stattfinden werden, noch zwei kleinere, den Chopin- und den Debussy-Saal und schließlich alle für ein modernes Musikhaus unentbehrlichen Räumlichkeiten: Ateliers, Ausstellungssäle, eine Gemäldegalerie sowie stille Studierzimmer, die es den Virtuosen gestatten, sich ungestört in ihre Arbeit zu versenken.

Aus dem Französischen von *Dr. Viktor Joss.*

MUSIK IN BERLIN

KONZERTE.

Das Übermaß der Veranstaltungen wächst ins Beängstigende. Der Betrieb, unbekümmert um seinen ganz offensichtlichen Leerlauf, rollt immer weiter. Man muß gespannt sein, wann die viel beredete wirtschaftliche Notlage da einen Schlußpunkt setzen wird. Es wäre kein Unglück. Doch wollen wir nicht übersehen, wieviel auch des Neuen, also des uns Angehenden geboten wird. Davon sei in Stichproben die Rede.

Klemperer.

Otto Klemperer: der neueste Kopf unter den ständigen Dirigenten Berlins, Kopf in einem Grade, der gefährlich werden kann. Den unzähligen gewohnten Konzerten gesellt er zehn neue. Der erste Symphonieabend war bezwingend, ein mit letzter Strenge aufgebauter Bach, zum Schluß die Sinfonietta von Janáček, ein lose gearbeitetes, aber restlos erfreuendes Stück aus dem anscheinend unerschöpflichen tschechischen Nationalschatz, inmitten Mozart, von Schnabel auf dem Klavier dargelegt. Im zweiten Konzert stand Hindemith auf dem Podium, um sein neues Bratschenkonzert uraufzuführen. Seine Streicherentziehung im Orchester macht Fortschritte, jetzt dürfen nurmehr Celli und Bässe den Bläsern sekundieren. Wir kennen seine Art, Musik um des Musizierens willen statt zum Grübeln zu machen, und werden ihrer nicht müde. Denn wir glauben ihn auf dem rechten Wege, auch wenn er nicht selten Abstecher macht. Dies neue Werk zielt vorwärts. Der im Einfall bescheidene langsame Satz wird weit übertroffen von dem rasanten Figurenspiel des ersten. Reine Vergnüglichkeit im letzten: Varianten eines bayrischen Militärmarsches. Happy end, wie es auch die frühe Sonate und Symphonie kannte, ist in solchem Sinne durchaus willkommen.

Kleiber.

Kleiber wird es nicht leicht haben, im Konzert zumal. Zunächst bewies er sich, seine Sonderart klug nützend, in Mozart. Viele glauben (mit ihnen der Unterzeichnete) hier den Einklang von Stil und Darstellung zu finden. Darum bemühte sich auch Alma Moodie, ohne rechten Erfolg. Aber

jeder weiß, wer und was sie ist. Gieseking spielte, in einer anderen Welt, Mozart unter Furtwängler, herrlich, aber anfechtbar. Danach legte Furtwängler Tochs Komödie für Orchester vor, wofür wir ihm nicht zu danken brauchen. Eine schwächere Partitur eines allzu beweglichen Autors. Das Stück ist nicht halb so lustig wie es prätendiert. Die ihm gebrachte Pfeifovation hat es nicht verdient. Furtwängler zeigte auch sonst keine glückliche Hand in Neuheiten. Prokofieffs Suite „Le Bouffon" ging spurlos vorüber, weil ihr die Anschaulichkeit des Tanzes mangelte. Der Dirigent wurde für andere Leistungen gefeiert. Und mit Recht, etwa nach Tschaikowskys Fünfter.

Walter.

Tschaikowsky, das Russische überhaupt, ist große Mode. Freilich konnte ein so dürftiges Opus wie das b-moll-Konzert nur dadurch wirken, daß es von Wladimir Horowitz (unter Bruno Walter) unvergleichlich vertreten wurde. Walter machte mit einem älteren Ravel „Rapsodie espagnole", einer etwas vergilbten Moderne, seine Reverenz. Immer folgt man ihm, wenn er sich und sein Publikum in Mahler versenkt. Wie schön, wie bewundernswert ist dieses Lied von der Erde, wenn auch die vergewaltigende Einbeziehung der Stimmen immer unhaltbarer wird. Rußland auch bei Unger. Er führte Prokofieffs „Skythische Suite" vor, die seltsamer Weise ihre im Rhythmus begründete Eindringlichkeit im Konzertsaal viel stärker bekundete als seinerzeit, in der Oper.

Fried.

Aber unter allem, was die neuere russische Musik hervorgebracht hat, stehen doch die entscheidenden Eindrücke wiederum bei Strawinsky. Oskar Fried dirigierte seinen Sacre du Printemps, in jener merkwürdigen Koppelung mit Beethovens Neunter, die er schon in Paris erprobt hat. Sie wirkte auch in Berlin. So absurd die Kombination zuerst schien, sie war von schlagender Beispielhaftigkeit für das Neuartige im Sacre. Wie in der nun fünfzehn Jahre alten Partitur die Abwendung vom dynamischen Entwicklungsprinzip zu Gunsten einer suitenhaften Reihung statuiert wird, das konnte kaum deutlicher demonstriert werden als durch die Konfrontierung mit Beethovens letzter Symphonie, in welcher die Unterjochung der absoluten Musik unter gedanklich-emotionale Gesetze vollendet ist. Fried war mit Strawinsky glücklicher als mit Beethoven, wurde aber bejubelt für beides.

Bohnke.

In Emil Bohnke, dem Leiter des Berliner Symphonieorchesters, haben die Zeitgenossen einen ehrlichen Verbündeten. Da er mehr als andere Herr seiner Programme ist, kann er die Musik nach allen Seiten durchqueren. So stieß er auf eine Symphonie von Paul Höffer, op. 16, die, ohne allzu große Bedeutung beanspruchen zu können, doch einen aufbauenden Willen erkennen ließ. Einstweilen steht sich der Komponist durch eine sehr wenig sinnvolle Instrumentation im Wege; eine im Material nicht begründete Gleichförmigkeit des kompakten Klanges fiel auf. Am ehesten erreichte eine einleuchtende Geschlossenheit der erste Satz. Schade, daß er gar so bald in das Asyl des Fugato flüchtete.

Hanns Gutman.

KORNGOLDS „WUNDER DER HELIANE"

VON Dr. ROBERT KONTA

Der Schein eines scheinheiligen Librettos hat Erich Wolfgang Korngold geblendet. Die dem Mysterium zugrundeliegende Skizze von Hans Kaltnecker, dem so früh verstorbenen, ist im Buchhandel nie erschienen, darum Nichtbevorzugten nicht zugänglich. Aber auch das aus dieser Skizze von Hans Müller gemachte Libretto ist trotz seiner Drucklegung unzugänglich (wenn auch in ganz anderem Sinn). Es liegt vollkommen im Gebiet des Sexualpathologischen, schielt überall nach Freud und seiner Lehre, gefällt sich darin, die zumeist schwüle Stimmung in Augenblicke stürmischer Geilheit zu steigern, mengt Erotik mit pietistischer Frömmelei und bedient sich einer nur sehr schwer erträglichen Sprache, die mit gequälten Bildern und geschraubten Redewendungen ganz ungeheuerlich überladen ist. Dieses Libretto hat Erich Wolfgang Korngold zum Schreiben seiner Oper „Das Wunder der Heliane" angeregt; und es ist erstaunlich, wie die in jedem Takt dieser Partitur erkennbare Lust am Musizieren eine richtige Publikumsoper zustandegebracht hat.

Denn darum, daß die Musik in der Tektonik, Akkordik und Harmonik von Stil zu Stil irrt, daß sie ihr farbenprunkendes Brokat bald aus den Fäden atonaler Experimente, bald aus denen primitivster Kadenzbildungen webt, kümmert sich ja der Durchschnittshörer nicht. Und auf den — und nur auf den kommt es an. Er bekommt viel und vielerlei zu sehen und zu hören, er sieht prominente Solisten in den Dienst einer, seiner Meinung nach sehr guten Sache gestellt und er hat die Genugtuung, daß wenigstens ein hervorragendes Wiener Talent wirklich gefördert und bedingungslos anerkannt wird.

Nach der Uraufführung des „Wunders der Heliane" wurde Erich Wolfgang Korngold in so mancher reichsdeutschen Kritik der Nichtteilnahme an den radikalen Umwälzungen innerhalb der Musik der letzten zehn Jahre angeklagt. Stellt man aber diesem „J'accuse" die Persönlichkeit Korngold gegenüber, dann fällt die Anklage in ein Nichts zusammen. Man kann doch nicht verlangen, daß ein Charakter eben seinen Charakter aufopfert, nur um als Mitgeher gelten zu können; für das Opernschaffen Korngolds war und ist der Stimmungskomplex „Violanta" ausschlaggebend. Das spricht einerseits laut für die Persönlichkeit Korngolds, anderseits muß es schwere Bedenken hervorrufen. Korngold, der damals verblüffend Frühreife, ist in der „Violanta" mit der vollständigen Ausdeutung eines Kunstganzen nicht fertig geworden; die „Tote Stadt" und die aus dieser gewonnenen „Lieder des Abschieds" müssen die „Violanta", das Werk einer gewaltig stürmenden Jugend, ergänzen. Nun liegt das „Wunder der Heliane" vor — aber auch diese Oper ist wiederum nur Fortsetzung und nicht ein Neues. Die Entwicklung des Operndramatikers Korngold ist nicht zu leugnen; aber sie zeigt sich im „Wunder der Heliane" nur im Technischen, nicht in der Erfindung. Der Erfinder Korngold der „Violanta" unterscheidet sich in nichts von dem Erfinder Korngold des „Wunders der Heliane". Was den Kritiker ebenso enttäuscht wie es das Publikum erfreut.

Und so werden Lotte Lehmann und Julia Nemeth — die eine eine geradezu berückende Märchenprinzessin, die andere eine in bewundernswertem Aufstieg befindliche junge Opernkraft — wiederholt ihre „Heliane" und Jan Kiepura seinen prachtvollen „Fremden" singen; die Wiener

Oper, durch das Einschlagen der Premiere für einige Zeit gut gebettet, ist der Sorge um ein Kassenstück enthoben und — Korngold wird vielleicht mit seiner nächsten Oper mehr überraschen als enttäuschen.

DEUTSCHE ORGELKUNST

DRITTE TAGUNG IN FREIBERG (SACHSEN)

Kennzeichnend für die gegenwärtige geistige Richtung der Oberschicht unseres Volkes ist ohne Zweifel die allmähliche Loslösung von dem theoretischen Materialismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts; die Wage neigt sich nach der entgegengesetzten Seite: Probleme religiöser und mystischer Art rücken in den Vordergrund des Gesichtsfeldes. Ihren beredten Ausdruck findet diese Wandlung auf künstlerischem Boden; denn die Kunst ist immer der wahrheitsgetreueste Zeitenspiegel gewesen. Die Musik unserer Zeit wendet sich offenbar mehr und mehr vom Naturalismus ab und trägt durch ihre bewußte Polyphonie das unverkennbare Kennzeichen einer metaphysischen Richtung. Kein Wunder, wenn immer weitere Kreise wieder Interesse an der Kirchenmusik, besonders aber an der Orgelkunst einer Zeit gewinnen, die von ähnlichen mystischen Strömungen beherrscht wurde, — der Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege, die schließlich als größten ihrer Geisteshelden auf musikalischem Gebiet einen Sebastian Bach gebar. Ihm und der Orgel seiner Zeit galt die diesjährige stark besuchte dritte Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg (Sachsen), welcher in den Vorjahren bereits Tagungen in Hamburg-Lübeck und in Freiburg (Baden) vorangegangen waren. Die Wahl war mit vollem kunsthistorischen Bewußtsein auf die sächsische Bergstadt Freiberg gefallen; denn hier und in der Umgebung befinden sich als typische Denkmäler der Orgelbaukunst des Hochbarock eine verhältnismäßig große Zahl noch in ihrem Originalzustande erhaltener Meisterwerke Gottfried Silbermanns, des Zeitgenossen Bachs. Im Vordergrund des allgemeinen Interesses standen die Vorführungen der Freiberger Domorgel, eines Frühwerkes Silbermanns, erbaut 1711—1714. Drei große Orgelkonzerte, bei denen die Orgel von Franz Schütz (Wien), Günther Ramin (Leipzig) und Fritz Heitmann (Berlin) gespielt wurde, gaben Gelegenheit, sich mit der Eigenart des Instrumentes vertraut zu machen; sie zeigten aber auch gleichzeitig, auf wie verschiedene Weise sich in den Köpfen moderner Spieler die Klangwelt des Barock spiegelt. Alle drei sind anerkannte Meister ihres Faches, und es ist schließlich eine Sache persönlichen Geschmacks, dem einen oder dem andern den Preis zuzuerkennen. Ich selber mußte der straffen rhythmischen Gestaltung und der vornehm-ungeschulten Registrierkunst Heitmanns den Vorzug geben; seine Art kam offenbar dem wirklichen Wesen der alten Meister der Barockzeit am nächsten.

Auch außerhalb des Rahmens der Konzerte bot sich vielfache Gelegenheit, das Klangbild der Orgel der Silbermann-Zeit zu erfassen, so bei den liturgischen Morgenfeiern, bei Ausflügen in die Umgebung Freibergs, bei Vorführungen der Petri-Orgel und der Dresdener Werke. Der eine gemeinsame Vorzug, den alle diese Orgeln vor den meisten Werken der Neuzeit haben, trat bei diesen Studienfahrten aufs deutlichste zu Tage: die wunderbare Klarheit im Geflecht polyphoner Stimmführung. Diese Orgeln sind aus dem Geiste eines polyphonen Musikdenkens heraus geboren, und es ist eine an die heutige Orgelbaukunst unabweisbar zu richtende Forderung, sich auf den auch unsere Zeit beherrschenden Drang nach polyphoner Gestaltung einzustellen. Allerdings ist die romantische Strömung der Musikentwicklung der letzten hundert Jahre zu stark gewesen, als daß die Menschheit auf absehbare Zeit hin sich ihrem Einfluß entziehen könnte. Sie wird sich immer von neuem bemerkbar machen in dem unverkennbaren Drang nach Farbengebung; aber ebenso unverkennbar charakteristisch für unsere Zeit ist doch auch der Zug nach der eine Zeit lang gänzlich vernachlässigten plastischen dreidimensionalen Gestaltung. Für die Orgelkunst erwächst hier die schwierige Aufgabe, die richtige Synthese zu finden.

Diesem Problem und anderen einschlägigen Fragen gingen die vielen fachwissenschaftlichen Vorträge während der Tagung zu Leibe. Es würde den Rahmen dieses Berichts sprengen, wenn ich versuchen wollte, auf alle diese

geistvollen, interessanten Erörterungen näher einzugehen. Der erste Vortragskomplex behandelte Fragen der Liturgik. Hierbei führte der berufenste Vertreter dieses Faches, Geheimrat D. Dr. *Smend*, den Vorsitz. Sein Einführungsvortrag hatte zum Thema: Wort und Ton im deutschen Choral und die Bedeutung ihrer Synthese für den Organisten. Der nächste Tag brachte unter der Leitung des Universitätsprofessors Dr. *Kroger* (Leipzig) Erörterungen historischer und künstlerischer Probleme des Orgelbaus und Orgelspiels. Herausgegriffen aus der großen Zahl sämtlicher höchst anregenden Vorträge seien nur die des Universitätsprofessors Dr. *Gurlitt* (Freiburg i. Br.), welcher die Forderung musikwissenschaftlicher Bildung der Organisten betonte, und des neuen Direktors der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Prof. Dr. *Moser*, welcher über deutsche Orgelkunst um 1500 sprach und dabei in anziehender Weise das Bild Paul Hofhaimers, des Hoforganisten Kaiser Maximilians I. zeichnete. Am dritten Tage wurden unter Leitung des Professors *Biehle* technische Probleme des Orgelbaus behandelt. Hierbei führte in erster Linie H. H. *Jahnn* (Hamburg) das Wort.

Das praktische Ergebnis der Tagung bestand in der Begründung eines auf Anregung von Prof. Dr. *Straube* (Leipzig) hin von der Versammlung gewählten deutschen Orgelrates nach holländischem Vorbilde, dessen Aufgabe darin bestehen soll, die Erörterung einschlägiger Fragen auf weiteren Tagungen vorzubereiten.

R. K.

NEUE SCHALLPLATTEN

Columbia L 1833. Verdi: „*La forza del destino*". (G. Arangi-Lombardi, Sopran, Chor der Scala und Orchester.

Homocord. 87, 89—90. „*Historische Märsche*" vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert. Musikchor des 1. u. 2. Baons. d. 9. Inf.-Reg., Dirigent Prof. O. Hackenberger.

Vox. 1637, 38, 39, 40 (AA). „*Militärsymphonie*" G-Dur Nr. 100 (J. *Haydn*), dirigiert von Erich *Kleiber.*

Columbia L 1954-7. Brahms f-moll-Sonate, gespielt von Percy *Grainger.* — *L 1938-41. Mozart:* Jupitersymphonie unter Sir Dan *Godfrey.* — *L 1999-2001. Debussy:* Iberia-Suite unter Paul *Klenau.*

BÜCHER UND NOTEN

VON ERICH STEINHARD

ROBERT TEICHMÜLLER UND KURT HERRMANN: INTERNATIONALE MODERNE KLAVIERMUSIK. *Verlag Gebr. Hug, Leipzig und Zürich.*

Ein äußerst wichtiges Buch, in dem über 600 Klavierwerke aller Länder, vom frühen Debussy und Reger angefangen, in objektiver ganz knapper und doch scharf charakterisierender Weise geschrieben werden. Diese Arbeit müßte im Besitz eines jeden ernsten Pianisten sein, insbesondere aller öffentlich spielenden Virtuosen — der älteren Herren namentlich — die da behaupten, es gebe keine anständige moderne Klavierliteratur. Das Büchlein hat historische Bedeutung.

ADOLF WEISSMANN: DIE ENTGÖTTERUNG DER MUSIK. *Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.* Eines der aktuellsten Bücher unserer Tage. Das klare Bekenntnis eines Kritikers katexochen, dessen Thesen raketenartig schon in den Untertiteln den Plan der Schrift erhellen: *Mensch und Maschine, Sport bekämpft Musik, Der Verfall der Tristanerotik, Der Sieg des Alltäglichen* usw. Trotz aller Skepsis gegen Zeiterscheinungen, gegen Surrogate wie Radio und Film, gegen Gefahren wie den Sport, gegen Mittelmäßigkeit, welche die Demokratie heraufbeschwört, sagt W. schließlich: „*Entgötterung der Musik heißt noch nicht ihr Untergang.*" Sehr reizvoll, den Weg zu gehen, der von der Exposition zur Schlußformel führt.

PAUL BEKKER: ORGANISCHE UND MECHANISCHE MUSIK. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

Eine Serie von starken, freigeistigen, philosophisch unabhängigen Aufsätzen über die Musik unserer Zeit, die alle auf dem Wege der Erkenntnis entstanden,

Grundlegendes über die Kunst zu sagen haben. Je problematischer der Gedanke Bekkers, umso stärker die Anregung für uns alle, umso größer die Aufregung unter den Zünftlern. Geistesgeschichtlich wird die Schrift, deren Niveau Bekkersche Höhe bewahrt hat, ein Zeitdokument ersten Ranges bleiben.

HUGO BOSTIBER: JOSEPH HAYDN. Unter Benützung von Pohls Materialien. 3. Band. Breitkopf & Härtel.

Der endlich erschienene Schlußband der von C. F. Pohl begonnenen und nicht vollendeten Monographie ist nicht durchaus erfreulich ausgefallen. Das reiche wohlgeordnete biographische Material überschwemmt das Werk derart, daß die Werkästhetik Schaden leidet. Schließlich hat die Analyse bei einer lebensgeschichtlichen Arbeit ein Hauptteil der Betrachtungsbasis zu sein (hier sind von 440 Seiten nur 70 den Kompositionen gewidmet). Unangenehm ist der polemische Ton der Vorrede, die angreift, ohne den Gegner zu nennen, peinlich der Umstand, daß der neuere Buchnachweis nicht angefügt ist. Bostiber begnügt sich mit der Bemerkung, daß ein solcher mit dem Pohlschen (aus dem Jahre 1875) sich so ziemlich decken würde. Die Biographie ist im älteren Musikforscherdeutsch im wahrsten Sinne des Wortes: verfaßt.

ERNST BÜCKEN: HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. *Akad. Verlagsgesellschaft, Potsdam.*

Unter Mitwirkung der besten Spezialisten aus dem Kreise der älteren und jüngeren Musikhistoriker gibt Prof. Dr. E. *Bücken* ein Lieferungswerk heraus, das in Aufbau, Struktur und Umfang ein Gegenstück zu dem bekannten Handbuch für Kunstwissenschaft zu werden verspricht. Nach den vorliegenden beiden Lieferungen „Musik des Rokokos und der Klassik" (Bücken) und „Die moderne Musik" (Mersmann) ist das *kulturgeschichtliche* Moment das Zentrum der Betrachtungsweise, eine Methode, die nach dem halben Jahrhundert der Analyse und Sonderforschung es ermöglicht, zum erstenmale seit langem ein Weltbild der Musik in großer Zusammenfassung zu geben. Ich habe das Gefühl, daß dieses repräsentative Werk, das mit einem Bilderatlas von 2000 Bildern und Notenbeispielen ausgestattet sein wird, vielen populären Musikgeschichten der Gegenwart ein gefährlicher Rivale sein wird.

ALFRED EINSTEIN: HUGO RIEMANNS MUSIKLEXIKON. ELFTE AUFLAGE. *M. Hesse-Verlag, Berlin.*

In 25 bis 30 Lieferungen wird der „Riemann", der zum erstenmal *zweibändig* erscheint, komplett sein. Zu bemerken, daß ein neues Werk vorliegen wird, das fast jeden Artikel ergänzt, mit neuen Daten versehen oder neu gefaßt hat. Da die Ergebnisse der neuen Forschungen und des Einsteinschen „Neuen Musiklexikons" in den „Riemann" eingearbeitet worden sind, außerdem eine beträchtliche Anzahl von Notenbeispielen hinzugekommen ist, ergibt sich schon bei dieser ersten Lieferung ein Bild respektabler Gründlichkeit und umfassender Wissenschaftlichkeit. Der Name Einstein bürgt für das Niveau des zu erwartenden Gesamtwerkes. Papier und Druck vorbildlich.

HERMANN ABERT: DAS ILLUSTRIERTE MUSIKLEXIKON. *Verlag J. Engelhorns Nachf., Stuttgart.*

Der rührige Verlagsbesitzer Adolf *Spemann* faßte die fraglos nicht ungefährliche Idee, neben das in der europäischen Musikwelt alteingeführte Riemannlexikon ein neues *illustriertes* Lexikon zu stellen. Vergleiche soll man bei derartigen Werken nicht anstellen. Die fünfhundert Porträts, Musikinstrumente und Sachdarstellungen sind sicher mit Umsicht und Kenntnis ausgewählt und unterstützen und beleben den Text in bemerkenswerter Weise, besonders notiert seien die acht Tableaux mit den Bildern zeitgenössischer Komponisten. Die zusammenfassenden Artikel und die Essays über die Großmeister sind plastisch geraten. In den Quellennachweisen und in der Werkübersicht erhebt der Herausgeber keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

SIEGFRIED OCHS: DER DEUTSCHE GESANGVEREIN. Zweiter und dritter Band. *M. Hesses Verlag, Berlin.*

Aus dreijähriger Berufserfahrung gibt der berühmte Dirigent Anweisungen zur Aufführungspraxis der Barockmusik und der Klassik und Romantik. Im zweiten Teil wird Wichtiges über die Continuo-Frage, über Dynamik und Tempo gesagt. Was immer wieder auffällt, ist das angenehme Temperament, mit dem Stilfragen erörtert werden, und die Sachlichkeit, die nie ins Lehrhafte umschlägt. Eine wesentliche Lektüre für Chorleiter, Chorsänger und Hörer.

WILHELM ALTMANN: HANDBUCH FÜR STREICHQUARTETT-SPIELER. 2 Bände. *M. Hesses Verlag, Berlin.*

Der Direktor der Berliner Staatsbibliothek schrieb ein Handbuch einer Geschichte des Streichquartetts, das gleichzeitig ein Nachschlagewerk für Berufs- und Amateurspieler ist; *ein glänzender Führer* mit umfangreichen Notenbeispielen und treffenden formanalytischen Bemerkungen. Über die Stellung des Verfassers zur Moderne belehrt der Satz: „ . . . die Willkür in der Reihenfolge der Sätze, der wir in neuester Zeit begegnen, kann ich nicht billigen."

ANTON SCHINDLER: LUDWIG VAN BEETHOVEN. 5. Auflage. Herausgegeben von *F. Volbach. Verlag Aschendorff, Münster.*

Schindler, (1795 bei Olmütz geboren) der merkwürdige Zeitgenosse und selbstlose Freund Beethovens hat dieses Buch verfaßt, das im Beethovenjahr in photomechanischer Wiedergabe neuerlich erschienen ist. Eine Schrift, die, aus dem Erlebnis geboren, wichtiger ist als manche „Arbeit", der sie als Basis dient. Schindler, „der lange hagere Mensch mit seiner näselnden Stimme und seinen Telegraphenbewegungen", ein polyhistorisch gebildeter Mann, war auch Pfleger Beethovens während seines langen Leidens und stand ihm in der Todesstunde bei. Was gegen sein Beethovenbuch vom Standpunkt der Wissenschaft zu sagen wäre, ist längst bekannt.

KATHI MEYER: KATALOG DER INTERNATIONALEN MUSIK-AUSSTELLUNG: MUSIK IM LEBEN DER VÖLKER, FRANKFURT AM MAIN.

Diese Riesensammlung einer Weltausstellung der Musik ist in 340 Seiten und 49 Tafeln katalogisiert worden, ein Umstand, aus dem zu ersehen ist, daß wir es mit einem — allerdings sachlich ausgezeichneten — Schlagwortkatalog zu tun haben. Ein zwanzigbändiger Buchkatalog wäre sonst nötig gewesen.

RICHARD WILHELM: CHINESISCHE MUSIK. *Verlag China-Institut, Frankfurt a. M.*

Ein mit kulturhistorisch wertvollen Zeichnungen versehenes Heft, das eine große Lücke in der modernen Musikliteratur — wenigstens in der deutschen — ausfüllt. Die Auswahl aus Tschuang Tsi, aus Liä Tsi und Lü Schi Tsch'un Ts'in ist belehrend, unterhaltend und zum Verständnis fernöstlicher Musik wesentlich. Die chinesische Broschüre erschien als Sonderheft der Frankfurter Monatsschrift „*Sinica*" anläßlich des Musikfestes.

GERHARD VON KEUSSLER: DIE BERUFSEHRE DES MUSIKERS. *Verlag Kistner und Siegel, Leipzig.*

Kein philosophischer Traktat, sondern eine aus dem praktischen Leben gewonnene Serie von Anschauungen, deren Realisierung unbedingt notwendig ist.

FERDINAND JOS. SCHNEIDER: DER EXPRESSIVE MENSCH UND DIE DEUTSCHE LYRIK DER GEGENWART. *J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.*

Ein Buch, das in knapper prachtvoller Diktion Streiflichter auf die Dichtkunst seit etwa 1910 wirft und die Probleme so scharf beleuchtet, daß unter einem Musik, Bildkunst und Zeitphilosophie der gleichen Periode scharf hervortreten. Auch die Verbindung vom Expressionismus zum Barock (Schneider ist Barockspezialist) wird jedem Leser klar. Das Werk hat neben den Forschungen Soergels und Walzels selbständige Bedeutung und wird in der Methodik für die Musikästhetik der gleichen Zeit von ausschlaggebendem Gewicht sein.

JOSEPHINE BAKER: MEMOIREN. *Verlag Meyer und Jessen, München.*

Die weltberühmte schwarze Tänzerin (berühmt „wie Einstein" — sagt der Reklamechef) hat eine wirklich reizende und amüsante Plauderei geschrieben, die Paul Colin raffiniert illustrierte. Koch- und Toilettenrezepte erhöhen entschieden den Wert des Büchleins.

YVETTE GUILBERT: LIED MEINES LEBENS. *Erinnerungen. Eingeleitet von A. Polgar. E. Rowohlt-Verlag, Berlin.*

Angefangen vom Debut im Theatre Bouffes-du-Nord und der Zeit, wo sie die Réjane, Judic und Lassauche bewunderte, um dann im Casino de Lyon durchzufallen und vor Kommis im Café Chantant Eldorado ihre eigentliche Laufbahn als Diseuse zu beginnen, liest man dieses Buch, das auch der großen Yvette Beziehungen zu Sarah Bernhardt, der Duse, zu Edward VII. und Toulouse-Lautrec gedenkt, wie einen spannenden Roman.

HESSES MUSIKERKALENDER. 50. Jahrgang 1928. 3 Bände. *M. Hesse-Verlag, Berlin.* Der bekannte Kalender, der im Verhältnis zur vorjährigen Ausgabe um ein Viertel gewachsen ist, umfaßt außer Deutschland fast

ganz Europa und Amerika; neu ist Belgien, England und Frankreich. Den Bemerkungen, die wir für 1927 machten, wurde fast in vollem Umfang Rechnung getragen. Es erübrigt sich bei dem weitverbreiteten, nützlichen und gut geleiteten Unternehmen zu sagen, daß es unentbehrlich ist.

WALTHER HOWARD: AUF DEM WEGE ZUR MUSIK. *Verlag N. Simrock, Berlin.*

Eine Reihe von Büchlein, die in aller Volkstümlichkeit den Laien über einige Grundtatsachen der Musik und Musikübung, Rhythmus, Gehör, Stimmbildung, Notenlesen usw. aufklären will. Keine Lehrbücher, eher erweiterte Feuilletons.

ALMA HEIBERG: ATEMTECHNIK ALS HEILMITTEL UND ALS GRUNDLAGE DER GESANGSKUNST. *Mittelböhmische Druckerei, Prag.*

Eine Reklameschrift, die im Zusammenhang mit der Kunst an Interesse gewinnen mag, wenn auch nicht das ästhetische, sondern das medizinische Problem im Vordergrunde steht. Die Gesangslehrer haben das Wort.

* *

JULIA WIRTH GEB. STOCKHAUSEN: JULIUS STOCKHAUSEN, der Sänger des deutschen Liedes. Nach Dokumenten seiner Zeit dargestellt. *Verlag Englert & Schlosser Frankfurt* a. *M.*

Die Tochter setzt dem Vater ein literarisches Denkmal. Das könnte den Verdacht erwecken, daß Kindesliebe den kritischen Blick trübt und Schönfärberei das entscheidende Wort spricht. Aber man legt das Buch angenehm enttäuscht aus der Hand. Gewiß hält die Autorin mit ihrer Begeisterung für den Vater nicht zurück, aber dem Historiker ziemt Begeisterung für den Helden seiner Darstellung, und schließlich sind alle, die ihn gekannt haben, für den unvergleichlichen Künstler und Lehrer Stockhausen begeistert gewesen. Die fließende biographische Darstellung wird durch eine Fülle der interessantesten Briefe von und an Stockhausen unterbrochen, von denen die Briefe von Clara Schumann, Johannes Brahms und Richard Wagner ganz besonders wertvoll sind. Dieses Buch wird als Dokument deutscher Kultur bleibenden Wert haben.

Rych.

* * *

DAS NEUE WERK. Gemeinschaftsmusik. Herausgegeben von *P. Hindemith, F. Jöde, H. Mersmann.* Verlag *B. Schott Söhne, Mainz* und *Kallmeyer, Wolfenbüttel.*

Die immer umfassendere Kreise ziehende Jugendmusikbewegung, deren Hauptziel es bis vor kurzem war, das Volkslied zu pflegen, hat das Glück, modern eingestellte Köpfe, wie die Obengenannten zu ihren Führern zu zählen. Hindemith mit seiner Hingabe an das vorklassische Formideal ist die richtige Brücke zum neuen Musikgefühl dieser Zehntausende von Musikfreunden, die statt in die Konzertsäle zu gehen, um zu hören, lieber aktiv am Musizieren sich beteiligen. Keine Virtuosen sollen aus ihnen werden, nur das Gemeinschaftsgefühl soll durch gemeinsames Musizieren angeregt werden. Beim Hindemithschen „*Schulwerk des Instrumentalzusammenspiels*" für Spielkreise und Liebhabervereinigungen (4 Hefte), das für Anfänger und Fortgeschrittene die Frage der Besetzung für Sologeiger oder Geigerchor offen läßt, sehen wir den modernen Vorklassizismus, der sich in polyphonen Künsten, Kanons in verschiedenen Intervallen, in der Umkehrung oder Engführung darstellt, mit dem neuen Tonmaterial arbeiten. Auch die „*Spielmusik*" für Streicher, Flöten und Oboen kann kammermusikalisch oder mit 20 bis 25 Spielern gegeben werden, sie ist stilistisch mit dem „Schulwerk" eng verwandt, technisch etwas anspruchsvoller, die „Spielanweisung" hiezu schrieb Hilmar Höckner — in gewissem Sinn ein Zeitdokument. Sehr anregend sind ebenfalls in diesem Rahmen Hindemiths „*Lieder für Singkreise*" und Ludwig Webers „*Hymnen*". Bei den hoffentlich ins Volk dringenden zweistimmigen Sätzen Webers ist schlichtes mittelalterliches Musikempfinden spürbar, von dieser Musik (tonale Linienführung) geht eine Intensität aus, die aufhorchen läßt.

LUDWIG KUBA: DAS SLAWENTUM IN SEINEN GESÄNGEN. VI. BOSNISCH-HERZEGOWINISCHE GESÄNGE. *Verlag Hudebni Matice, Prag.*

Aus der vielbändigen Reihe dieser Sammlung der sechste Teil der südslawischen Lieder und zwar die *mosleminischen.* In ihren chromatischen Gängen

und in ihrer orientalischen Harmonik unterscheiden sich diese pathetischen Gesänge auf den ersten Blick von den christlichen Liedern des gleichen Gebietes. Die Ausgabe (mit tschechischer Übersetzung) mustergültig.

HEINRICH LEMACHER: DAS SCHÖNSTE KINDLEIN. DER WEIHNACHTSLIEDER III. TEIL.

Singstimme mit Klavier. *Volksvereinsverlag M. Gladbach.* Schlichte Bearbeitung von volkstümlichen Liedweisen aus dem 14. Jahrhundert.

B. TARABA: REIFWERDEN. *Klavierpräludien. Verlag „Odkaz", Prag.*

Nicht ohne Geschmack. Immerhin kann der Titel noch Hoffnungen erwecken.

A. MOSSOLOW: ZWEITE SONATE FÜR KLAVIER. *Musiksektion des Russischen Staatsverlags Moskau und Univ.-Edition Wien.*

Eine dreisätzige Sonate mit einem breitgehaltenen Einleitungssatz von eigenwilliger Gestaltung; die beiden anderen Teile zeigen ursprüngliche Gedanken in herbe Harmonik eingekleidet. Impetus im ganzen.

ALTFRANZÖSISCHE KLAVIERMEISTER. INSTRUKTIVE AUSWAHL VON K. H. PILLNEY. *Cottasche Buchhandlung, Stuttgart.*

Musterausgaben unter Leitung von H. J. *Moser.* Zu den obligaten, in altfranzösischen Sammlungen befindlichen Kompositionen tritt der seltener gehörte Chambonnières mit einer feierlichen und im Stil der Zeit reich verzierten Sarabande. Die Auswahl der Stücke charakterisiert das Bild der Epoche.

DEUTSCHE KLAVIERMUSIK DES BAROCK. *Instruktive Auswahl von Dr. Rud. Bellardi. Ebenda.*

Sätze aus Klaviersuiten fast verschollener Musiker z. B.: Christian *Ritter* F. X. *Murschhauser*, F. *Richter*, J. G. *Böhm*, J. H. *Buttstedt.* Phantasievolle Kleinkunst aus der vor-Bachschen Epoche, die man im Notenschrank des praktischen Musikers bisher vermißte.

DEUTSCHE KLAVIERMUSIK DES ROKOKO. *Ausgewählt und bearbeitet von Dr. R. Bellardi. Ebenda.*

Als Vorbereitung für Mozart sind diese urwüchsigen und reizenden Stücke von Mattheson bis Reichardt ungemein wertvoll. G. *Muffat*, J. P. *Kellner*, Phil. *Sack* sind unter anderen vertreten.

LIEDPERLEN ALTER MEISTER DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS. Gesammelt und für Laute bearbeitet von E. *Dahlke. Steingräber-Verlag, Leipzig.*

Die vorklassischen Meister in ihrer dankbarsten und prächtigsten Lyrik. Begleitung einwandfrei.

SPERONTES: SINGENDE MUSE AN DER PLEISSE. Nach dem Original für Laute bearbeitet von E. *Dahlke.* Ebenda.

Originelle Stücke aus der berühmten Sammlung. Eine Einführung hätte nicht geschadet, wäre sogar zu wünschen.

JOH. ABR. PETER SCHULZ: LIEDER IM VOLKSTON für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Herausgegeben und bearbeitet von B. *Engelke.* Ebenda.

Das Naivste und Reinste, was das Rokoko hervorbrachte. Bezüglich der Begleitung, die damals improvisiert wurde und nun in Noten dasteht, muß man nicht immer übereinstimmen, auch die Texte sind „vernewert". Trotz alledem: Köstlichkeiten.

ROKOKO. EINE SAMMLUNG VON GESÄNGEN DES 18. JAHRHUNDERTS. Bearbeitet von B. *Engelke.* Ebenda.

Seltenheiten aus dem „*Augspurger Tafelkonfect*" und von *Graun*, *Benda*, *Hiller* u. a. Eine Fundgrube.

DER NOTENSCHRANK. Beilage zum Jahrbuch „Musik im Leben". 1926. *Führer-Verlag, M. Gladbach.*

Äußerst wertvolle Sammlung meist alter Musik.

DAS NEUE KLAVIERBUCH. Herausgegeben von *H. Autenrieth-Schleußner*, 2 Hefte. Verlag *Schott Söhne, Mainz.*

Eine gut gewählte Serie aus der zeitgenössischen Klaviermusik. Wenn auch mancher gute Name fehlt, gewinnt der Spieler ein markantes, scharfumrissenes Bild des heutigen Stils. Sehr empfehlenswert.

PHILIPP JARNACH: KLEINE KLAVIERSTÜCKE. Ebenda.

Jarnach ist in diesen Miniaturen der raffinierte Klangkünstler, als den wir ihn von jeher schätzen.

PAUL HINDEMITH: REIHE KLEINER STÜCKE. 2. Teil. Klavier. Ebenda.

Klaviermusik einer Persönlichkeit. Im Vergleich zum ersten Heft erfühle ich hier eine leichte (vermutlich ungewollte) Romantisierung etudenhafter Formgedanken. Eine dahineilende Musik von hoher Potenz.

K. B. JIRÁK: SONATE FÜR KLAVIER op. 30. *Univ.-Edition, Wien.* Leidenschaftliche Musik in konziser Form, die Thematik melodieerfüllt. Ein Stück der Reife.

DAS MODERNE TSCHECHISCHE LIED. 1. Heft. *Verlag Hudebni Matice, Prag.*

Ein gut orientierendes Heft, in dem außer Smetana die Smetanaschule von Förster bis Ostrčil und Jirák ansehnlich vertreten ist. Wir kommen gelegentlich auf diese Entwicklungsgeschichte zurück.

WOLFF JAK. LAUFFENSTEINER: SONATE A-DUR FÜR ZWEI LAUTEN. *Verlag Vieweg, Berlin.*

In der Notensammlung *Alte Haus- und Kammermusik mit Laute* erschien, *von Hans Neumann* herausgegeben, die vorliegende Sonate, die mit ihrem kontrapunktischen Stil zur Berliner Schule zu zählen ist. Technisch sichere Lautenisten mögen sie mit Gemüt spielen.

MATTEO GARRASSI: KOMPOSITIONEN FÜR LAUTE ODER GITARRE. Herausgegeben von *H. Schmid-Kayser.*

Graziöse Stücke der nachklassischen Zeit.

Heinrich Rietsch †.

Der Prager Musikhistoriker und diesjähriger Rektor der Deutschen Universität ist im 67. Lebensjahr einem schweren Leiden erlegen. Rietsch, ein geborener Deutschböhme, studierte bei Hanslick und Adler in Wien und gehörte der Prager philosophischen Fakultät seit 1900 an. Er war einer von den wenigen Musikgelehrten unserer Zeit, die es verstanden, historische Materien und selbst philologische Arbeiten mit lebendigem Gegenwartsgefühl zu durchfluten und aus dem Organischen heraus zu entwickeln. Davon zeugen seine Werke musikphilologischen Inhalts, wie „Die Deutsche Liedweise" und die „Grundlagen der Tonkunst" sowie mehr als hundert Abhandlungen. Bald nach Erscheinen seines Buches „Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts" war er der erste, der sich in Vorlesungen mit der Struktur der Regerschen, der Schönbergschen Musik und der Kunst eines Igor Strawinsky befaßte. Die Art und Weise, wie er es tat, zeigten seine Sachlichkeit und außerordentliche Objektivität im hellsten Licht. All dies soll hier noch Gegenstand einer eigenen Studie werden. Durch die Ausgabe des Muffatschen „Florilegiums" und des „Concentus" von J. Fux ist die historische Literatur wesentlich bereichert worden. Auch als Komponist kam er jährlich zu Worte, einzelne Kammerwerke, Lieder und die symphonische Dichtung „Münchhausen" lassen einen tüchtigen Tonsetzer erkennen, den die Grenzen der Romantik umfingen, einen Musiker, den Geschmack und Können auszeichneten.

Wir, die wir an seiner Bahre stehen, als Schüler oder als Angehörige der Deutschen Musikakademie und anderer musikalischer oder wissenschaftlicher Körperschaften, trauern ihm ehrlich nach als einem edlen, gütigen Menschen und aufrichtigen Freund, der allen, die ihm geistig oder seelisch nahe waren, ein unvoreingenommener Kamerad, ein Helfer war!

E. Steinhard.

TAGEBUCH

VON ERICH STEINHARD

Skizzen. Raumnot zwingt mich diesmal, Einzelbesprechungen in dieser Rubrik zusammenzuziehen oder zu kürzen. Wir wollen hier nur auf Werte hinweisen. Versäumtes soll nächstens nachgeholt werden.

IGOR STRAWINSKY: „DIE GESCHICHTE DES SOLDATEN" AUF DER BÜHNE. Ein ganz neues Bild von der „Histoire" durch diese *szenische Aufführung*. Ein unmittelbar starker Eindruck, dem ein völliges Begreifen der mit einer traumnaften Handlung versponnenen realistischen Musik folgte. Damals hörten wir vom Podium eines nüchternen Konzertsaales Künstler (in Gesellschaftstoilette) eine Suite von Nümmern rezitieren. Diesmal sah man eine Pantomime, die von einer zarten, oft kaum wahrnehmbaren oder vulgär-raffinierten Musik begleitet war. Improvisation von bunter Jahrmarktsmusik eines Schaubudenstückes. Musik, wie sie von der Psyche der verschiedenen gespenstischen Figuren zurückgestrahlt wird. Eine Reflexion. Die Tänze und die Choräle beweisen beides: den Naturalismus und seine Stilisierung. Sieht man das Bühnenspiel, so verliert sich die Empfindung des Barbarischen der Musik, die den Hörer der Konzertaufführung bedroht. Man fühlt das Geniale des Unvollendeten, Angedeuteten schon beim Anblick der Dekoration (Valentyn van Uytwanck): Eine Jahrmarktbude soll es sein, doch das Wesentliche ist am Vorhang zu sehen: Der hiesige Marionettenkopf eines Soldaten, dahinter des Teufels Spielkarten, eine Geige und das Zauberbuch. Das Primitive der Musik erfassen wir als echt-russisch als etwas Nationales, das nicht nur einmal an das tschechisch-Bodenständige, derb-volkshaft-Bunte erinnert. Die Musik eines in Frankreich lebenden Russen, der Text des Schweizers Ramuz, die Handlung vorgeführt durch Holländer — Elisabeth van der *Vies* (Prinzessin), Hein *Block* (Soldat) und Abraham van der *Vies* (Teufel) — effektlos, sachlich und doch nicht ganz auf dieser Welt, in kongenialer Vergeistigung; der dramatisch agierende Vorleser Herr *Kovařík*, ein Tscheche wie K. B. *Jirák*, der geistesgegenwärtige famose Dirigent; Ort und Zeit: Weinberger Stadttheater, Nachtvorstellung. Dem „Verein für moderne Musik" (Spolek) gebührt der Dank, den das fast ausverkaufte Haus dem Stück und der Darstellung begeistert, fünfzehnminutenlang spendete.

H. W. STEINBERG. In der kurzen Spanne selbständiger Wirksamkeit zeigt St., daß eine Regeneration des Opern*spielplans* (den es schon lange nicht gab) durchführbar ist. Man wird ihn Retter der Prager deutschen Oper nennen müssen. Der Oper ist im Repertoire ein erheblich größerer Platz eingeräumt als ehedem, und was wir bis jetzt von St. gehört haben, u. a. „*Elektra*", „*Don Juan*", „*Falstaff*", ist technisch (dabei dirigiert er fast alles auswendig) und musikalisch hochklassig, von starkem Geist durchglüht und von einem Temperament erfüllt, das in dieser Art seinesgleichen sucht. Dazu kommt Jugend, Energie und Arbeitswut, die schon an Raserei grenzt. Daß ein Wunder geschehen ist (dies sage ich trotz Liebe zu seinem vielgefeierten Vorgänger) hat auch das Publikum erkannt, das bei diesen Glanzaufführungen die Häuser füllt und alles dazu tut, um Werken, die früher hier Raritäten waren, in den Wochenspielplan zu verhelfen. War früher die Operette, der Schwank an Sonn- und Feiertagen Tradition, so werden heute Opern und philharmonische Konzerte sonntagsfähig. Gott sei Dank, die Aera Kramer ist vorüber! Als Konzertdirigent führte St. sich in einem Journalistenkonzert ein. Man war fasziniert von der leidenschaftlichen Strenge seiner Kunst, die bei *Bruckners* Vierter sich in Ekstase wandelte. Auch Programme weiß St. zu gestalten. In einem Philharmonischen setzt er neben den alten Kleinmeister Franz *Beck* (Konzertante g-moll-Symphonie) die Uraufführung von Paul *Dessaus* Symphonie in C-Dur, ein Werk, das durch Unisonoführungen von beträchtlicher Ausdehnung einen Teil der „Kenner" im Publikum zu humorigen Bemerkungen veranlaßte. Es ist nicht Impotenz, meine Herren, Ihr könnt die Partitur unter die Lupe nehmen (falls Ihr Noten zu lesen imstande seid) und Ihr werdet erkennen, daß dieser junge Musiker zu bauen versteht, wenn auch nicht nach Rezepten der Klassiker und Romantiker, und daß jene ominösen Stellen ihre logische Berechtigung haben, genau so wie die Besetzung des Orchesters. Neben ein Concerto grosso von *Händel* stellt St. die Uraufführ-

rung eines Doppelkonzertes für Flöte, Klavier und Orchester von Erwin *Schulhoff* und läßt das Stück von dem brillanten Pariser Flötisten *Le Roy* und dem meisterlich spielenden Komponisten aus der Taufe heben. Das Doppelkonzert steht abseits vom Schulhoffschen Schaffen, auf dem Gelände vorklassischen Denkens, ein Versuch, der geglückt ist, wie Vieles Geistreiche vorher. Als Gegensatz kommt noch *Tochs* schmissige „Militärmusik" hinzu, Virtuosentum, Raffinement und Burleske verbindend. Wir freuen uns mit Steinberg und befürchten einen frühen Abschied des Vielumworbenen.

HERMANN v. SCHMEIDEL. Schmeidel hat etwas vom Herrgott in sich — er ist *allgegenwärtig*. Er lehrt an den Konservatorien in Prag und Frankfurt, in beiden Städten hat er seine Chöre (und Schulorchester), er dirigiert *ständig* in Prag, Frankfurt a. M., Düsseldorf, Graz usw. Und doch geht Konzentration von ihm aus. (Auch praktische Konzentration, die es vermochte, die beiden größten deutschen Gesangsvereine — Singverein und Männergesangverein — zu gemeinsamer Arbeit zu gewinnen.) Und eine Riesenініtiative. Prag dankt ihm Anregungen mannigfacher Art. Durch seine Literaturkenntnis hat er uns mit Werken älterer Meister bekannt gemacht, die etwas abseits der begangenen Wege liegen. Die Form, in der er sie bietet ist stilgerecht und bei Wahrung der historischen Gegebenheiten stets persönlich durchempfunden. So hat er in der Stadt der intellektuellen Mozartpflege den unphilosophischen, unliterarischen, *frischen* Mozart wiederentdeckt — eine Freude, wie frei, ungezwungen, mozartisch alles klingt. Im „König Salomo" hat er der Prager Gemeinde ein grandioses, selten gehörtes Händeloratorium geschenkt, das geeignet ist, das Händelinteresse dieser musikhistorisch nicht sehr beschlagenen Musikerschaft anzuregen; die Monumentalität der Architektonik hat er mit sicherer Hand geformt. Apart und kultiviert ist auch seine Programmauslese, die zu großen Chorwerken (Bruckners e-moll-Messe) seltene Spielmusiken gesellt (Petyreks Bläserdivertimento — das nachdenklich-heitere Stück des Eigenbrödlers). Seine Allgegenwärtigkeit wird ihn uns erhalten. Hoffentlich!

J. G. MRACZEKS: MADONNA AM WIESENZAUN. *Oper in drei Aufzügen. Text von Arthur Ostermann. (Verlag Forberg, Leipzig).* Was in diesem Werk — das im *Deutschen Theater* unter *Koliskos* geschickter Leitung erstaufgeführt wurde — bei der literarischen Grundlage und ihrer Vertonung sofort auffällt, ist die absolute Undramatik. Es ist ein Wunder, daß der in seinen früheren Opern viel vorsichtigere Komponist noch so viel Theaterwirksamkeit gerettet hat, daß man sich dieses episch breite, im Thema durchaus unzeitgemäße, sogar nicht ungefährliche Stück ganz gut anhören kann. Es ist unzeitgemäß, da wir literarischer Romantik im Goldschnitteinband viel ferner stehen als Mraczek sich träumen läßt. Mit eminentem handwerklichen Können und künstlerischem Geschmack, der außer Frage steht, überbrückt der Komponist die Gefahren der Sentimentalität und ist auch mit Harmonik und Instrumentation, die eines besseren Vorwurfs würdig wäre, dabei, uns für den Gesamteindruck zu entschädigen. Die wichtigsten Hauptrollen waren mit Frl. *Kramer* (Felicitas) und den Herren *Helm* und *Fuchs* entsprechend besetzt. Regie: Herr *Semmler*. Ein Publikum, das beim Hören des Namens Hindemith erschrickt, applaudierte anhaltend.

ZU DEN HUBERMANN-, SAUER- UND SCHALJAPIN-KONZERTEN bin ich nicht gegangen. Ich warte, bis die Herren ihre vor zwanzig Jahren entworfenen Programme renovieren.

EINE VÍTĚZSLAV NOVÁK-AUSSTELLUNG hat der Verleger Mojmir *Urbánek* in Prag veranstaltet. Das reichhaltige Material von Noten- und Briefmanuskripten, Bildern, Karikaturen usw. ist mit Geschmack und nicht ohne Humor zur Schau gestellt. Insbesondere die Erinnerungen an die „Podskaler Philharmonie" (1900—1910) wecken Heiterkeit. Mitglieder waren „Klassiker" (gute Musiker), Blattumwender und Revertenten. Frauen hatten keinen Zutritt (es sei denn, daß sie honoris causa zum „Mann" ernannt wurden). Die Novák-Karikaturen *Bettingers*" sind einzigartig und sollten gesammelt herausgegeben werden. Mit Fanfaren und einer satirischen Ansprache Nováks wurde die Ausstellung für eröffnet erklärt.

DREI MUSIKFESTIVALS IN PRAG. Auf diese in der Anlage glückliche Unternehmung müssen wir noch ausführlicher zurückkommen. Ein südslawisches, ein französisches und ein englisches Musikfest veranstalteten die *Tschechische Philharmonie* (2 Konzerte unter Talich) und das *Staatskonserva-*

torium (Kammermusik). Den Konzerten gingen Vorträge konnationaler Schriftsteller voran.

VITĚZSLAV NOVÁKS orchestrales Gesamtschaffen bringt, von den Jugend-Kompositionen angefangen, die *Tschechische Philharmonie*. Gelegentlich eines demnächst hier erscheinenden Novák-Aufsatzes werden wir uns mit den Frühwerken befassen.

„DIE WIENER PHILHARMONIKER — das beste Orchester der Welt." Man hat sich gewöhnt, diesen Satz gedankenlos nachzubeten. Gewiß, die „Philharmoniker" gehören zu den Besten, die es gibt. Betrachtet man aber ihren Konservativismus, ihre Scheuklappenpolitik im allgemeinen, ihren Haß gegen alles, was Probenarbeit beansprucht, so wird man reservierter. „Man" jubelt auch wenn *Schalk* (heute noch immer *autoritativer Bruckner-Dirigent)* Mozart (es-Dur) leitet oder Mahlers Kindertotenlieder (von Duhan mit Wärme erfaßt). — Eindrucksvoll war es dagegen, Generalmusikdirektor Erich *Kleiber* an der Arbeit zu sehen. Wie Mahlers Vierte organisch, doch eigenwillig, transparent bis ins Letzte emporwuchs, war ein Genuß, das Orchester fügsam bis ins Wunderbare, das Solo (Frau Quadrat) mit zarter, empfindsamer Stimme gesungen. Über Brahms' Dritte freuten wir uns, weil auch hier *Kleiber*, im Stil verharrend, wagemutig der Schablone ausgewichen ist. Er ist nicht nur der Virtuose, sondern ein außerordentlicher Denker unter den Prominenten von heute.

JULIA NESSY-BÄCHER hat sich an einem Bachkantatenabend als Stilsängerin erwiesen.

DIE TANZGRUPPE KRÖSCHL hat jüngst an einem Abend, an dem Frau *Kröschl*, „Ritterschauspiel", *Petyreks* „Kinderstücke" und B. *Martinůs* „Küchenrevue" (Text von J. Löwenbach) gegeben wurden, mit vielen originellen Einfällen und einer Tanzkultur überfeinerter Wesensart geblendet. Wir werden die Stücke gelegentlich eines Tanzaufsatzes besprechen.

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

Hans Wilhelm *Steinberg* hat nun auch das Erbe Zemlinskys als Konzertdirigent angetreten und in mehreren Orchesterkonzerten auch seine Feuerprobe bestanden. Das erste Mal gab das Jubiläum des vierzigjährigen Bestandes des deutschen Journalistenverbandes den festlichen Anlaß, Steinberg an der Spitze des Orchesters des Deutschen Theaters zu sehen; ein *Mozart-Bruckner-Abend*, der die dreisätzige D-Dur-Symphonie, dann das Klarinettenkonzert (Prof. *Jirtschak* als Solist von seltenem Niveau) und die Arie Ch'io mi scordi di te (Solistin die bekannte Ingeborg *Holmgreen*) von Mozart und Bruckners Romantische brachte, war das Debut Steinbergs im Konzertsaale, das für ihn, den heute schon Bedeutenden, einen einmütigen, berechtigten großen Erfolg bedeutete. Wenige Tage darauf stand Steinberg an der Spitze des Theaterorchesters in einem außerordentlichen *Philharmonischen Konzert*, (siehe Tagebuch) dessen Programm nicht durchwegs vielfältig war. Der Ausprobung der g-moll-Symphonie von *Beck*, einem Angehörigen der Mannheimer Schule, stand die Erstaufführung der zeitgenössischen C-Dur-Symphonie von Paul *Dessau* gegenüber, dazu noch die durch ihre himmlische Länge ausgezeichnete C-Dur-Schubertsymphonie und um die Genüsse noch zu vermehren, Erika Morini mit dem Glasunowschen Konzert und mit einer Reihe von Solostücken; das ergibt einen ausgiebigen Konzertabend, dessen Dimensionen dem Prager Publikum einen so starken Respekt einflößten, daß es leider vorzog, zuhause zu bleiben. — Für die laufende Saison sind vier ordentliche Philharmonische Konzerte geplant. Es wird Sache der neuen Verwaltung sein, diese Institution, die in den letzten Jahren unter der Teilnahmslosigkeit gelitten hat, von neuem wieder zu beleben. Der Anfang ist gemacht, indem die Preise herabgesetzt wurden; werden auch die Darbietungen und die Wahl des Programms befriedigen, so wird gewiß eine bessere Zukunft für die „Philharmonischen" anbrechen. — Ein drittesmal dirigierte Steinberg als Gast im Konzerte, an dem auch die *Tschechische Philharmonie* mitwirkte, zu einem Zweck, der der Öffentlichkeit beider Nationen in geschmackvoller Weise verheimlicht worden ist; Emanuel Feuermann und Olly Rind waren die Solisten des Abends.

Von größeren Veranstaltungen fiel in den abgelaufenen Monat eine Aufführung des *Verdirequiems* unter *Mascagni*, an der Mitglieder des Deutschen

Theaters solistisch beteiligt waren. Unter den deutschen Gesangvereinen trat der *Singverein* als erster mit einem Chorkonzert heraus; sein stilbewußter Dirigent Hermann von *Schmeidel* hatte *Bruckners e-moll-Messe* als einziges Chorwerk für diese Veranstaltung gewählt, die, für den liturgischen Gebrauch komponiert, auf ein großes Orchester verzichtet und den Orchesterpart lediglich auf Blasinstrumente beschränkt. Voran ging der Brucknermesse ein Divertimento von Felix *Petyrek* und die Serenade für Blasinstrumente, op. 6, von Richard *Strauß*, beides von den Solobläsern des Theaterorchesters gespielt. — Für die zweite Aufführung des Kammermusikvereins wurde das *Wiener Streichquartett* der Damen Lilly Weiß, Erna Mann, Lotte Selba und Beatrice Reichart verschrieben, dem sich die Prager Pianistin Fritzi Pollak in brillanter Form hinzugesellte.

Auch ein dänisches Quartett *Theovald Nielsen*, das für den Komponisten Karl *Nielsen* sich einsetzt und ausschließlich Werke dieses Musikers brachte, hat mit einem selbständigen Abend ein nicht sehr zahlreiches Publikum anzuregen verstanden.

Sehr zahlreich sind die Solistenabende. Es scheint, daß allein auftretende Solisten nicht mehr recht „ziehen" wollen, man hat daher zur Koppelung seine Zuflucht genommen und die Abende, an denen man gleich zwei Stars zu hören bekommen wird, werden nicht vereinzelt bleiben. Vorläufig vereinigten sich Ada *Sari* mit Dr. *Adrian* und Umberto *Urbano* mit Rosette *Anday* zu gemeinschaftlichem Konzertieren, ohne daß aber dieser neue Modus eine außergewöhnliche Zugkraft ausgeübt hätte.

Ungewöhnlich stark waren die Pianisten in dem abgelaufenen Monate vertreten. Emil *Sauer* spielt im Smetanasaal, zu gleicher Zeit findet ein Abend moderner Klaviermusik statt, an dem Remy *Leskowitz* Kompositionen von Eugène Goossens, Arthur Willner, D. Milhaud, K. B. Jirák, P. Hindemith und Erwin Schulhoff überzeugend vermittelt, Konrad *Ansorge* spielt diesmal in besonders guter Disposition, Eva *Clare*, eine Canadierin, stellt sich mit einem umfangreichen Programm ein, während die Leipzigerin Elisabeth *Knauthe* mit Regers Teleman-Variationen die Aufmerksamkeit eines kleinen aber aus Kennern bestehendes Publikum festzuhalten versteht. Karl *Szreter*, ein polnischer, in Berlin lebender Pianist, hat durch seine außergewöhnlichen Leistungen Begeisterung geweckt, konnte aber doch nur vor spärlicher Zuhörerschaft konzertieren. Dasselbe Schicksal hatte der ungarische Klaviervirtuose Tibor *Szatmári* aus Budapest, der mit seinem eindringlichen, plastischen, den Gehalt der Werke klar heraushebenden Klavierspiel Ehre einlegte. — Von Geigern ist vor allem Bronislav *Huberman* zu nennen, unter Begleitung der Tschechischen Philharmonie (Dirigent Prof. Stupka) spielte er sein seit vielen Jahren bekanntes Programm in unnachahmlicher Größe das Mendelssohn-Konzert. (Red.: In Berlin allerdings hörte man eine der Hindemithsonaten von ihm.) Eine Pariser Geigerin, André *Alwin* (die Schwester des gleichnamigen Cellisten), Schülerin von Capet und Ševčík, erhielt in ihrem selbständigen Konzert lebhaften Beifall. — Als Sänger erschienen im Konzertsaal vor allem der mit dem entsprechenden Nachdruck als Sensation angekündigte und mit allen Ehren eines internationalen Stars empfangene Fedor *Schaljapin*; ob aber alle Erwartungen auch erfüllt wurden? Ferner das Mitglied der Wiener Staatsoper, der ausgezeichnete *Duhan*, dann zur Abwechslung wieder ein peruanischer Tenor, *Granda*, und die New Yorker Sängerin Lucia *Chagnon*, die ihre letzte stimmliche Ausbildung bei Lilli Lehmann genossen hat. Zu Gunsten der sozialen Hilfe hielt die Amsterdamer Sängerin Mia *Felsenburg* einen Liederabend ab, an dem sich der Wiener Pianist Prof. Paul *Weingarten* solistisch mit bemerkenswertem Erfolge beteiligte.

Die Oper des Deutschen Theaters bestritt ihren Spielplan mit den bereits einstudierten Opern; einige festliche Anlässe brachten die erwünschte Abwechslung und die feierliche Note. So war es der *140. Geburtstag der Uraufführung* von *Mozarts Don Juan* am Prager Stände-Theater, der eine Aufführung dieser Oper aller Opern unter *Steinbergs* Leitung initiierte, die, trotz mancher Freiheiten und unterlaufenen Willkürlichkeiten allen Respekt vor der Sorgfalt in der musikalischen Ausgestaltung abnötigte. Im *Ständetheater* erfolgte am gleichen Abend eine glanzvolle Aufführung des „*Don Juan*" unter *Ostrčil*, also am Orte der damals von Mozart dirigierten Uraufführung. Die „Don Juan"-Abende fanden über Anregung der jüngst gegründeten „Mozartgemeinde in der Tschechoslow. Republik" statt, an deren Spitze Ministerialrat Dr. J. *Branberger* steht. Kurz darauf veranstaltete der Österreichische Hilfsverein seine Festvor-

stellung, bei der nun einmal eine Reihe von Wiener Staatsopernmitgliedern die künstlerische Staffage bilden müssen. Keine rühmenswerte Idee, solche unausgeglichene, peinliche Stardarbietungen. Diesmal war es eine Aufführung der *Aida*, zu der man eingeladen hatte. Die Vorstellung verlief übrigens mit wechselndem Glück. Als Novität lernte man *Mraczeks* Düreroper „Madonna am Wiesenzaun" kennen, die Kapellmeister Dr. *Kolisko* einstudiert hatte; hierüber folgt Bericht an anderer Stelle, ebenso ein Aufsatz Diaghileffs Ballett, welches an drei aufeinanderfolgenden Abenden den russischen Tanzkünsten neue Anhänger geworben hat und beinahe ausverkaufte Häuser erzielt hätte. V. P.

VARIA

DIE DEUTSCHE MUSIKAKADEMIE ist unter H. v. *Schmeidel* mit einem Orchester- und Chorabend vor die Öffentlichkeit getreten. *Händel*, *Mozart*, *Buxtehude* (Siehe Jännerheft). Konzerte in Westböhmen hatten großen Erfolg.

FIDELIO FINKES FLÖTENSONATE und Flötenwerke von Jirák, Ponc und Milhaud wurden von *Le Roy* und *Erwin Schulhoff* in Prag uraufgeführt (Siehe Jännerheft).

E. F. BURIANS „*Requiem*" (Zeitsatire) und Hans *Sachsens* „*Hundeschwanz*" für Voiceband und Sprechchor hatten Erfolg.

B. MARTINŮS „LA BAGARRE" wurde in Boston unter *S. Koussevitzky* erstaufgeführt. Die Komposition ist der Erinnerung an die Landung *Lindberghs* in Paris geweiht. „La Bagarre" wird auch in New York, Chicago und Paris gegeben werden.

THEATRE BERITZA IN PARIS (bekannt durch die Uraufführung von Strawinskys „L'histoire d'un soldat") hat *Martinůs* „*Le raid merveilleux*", einen szenischen Akt (ohne Darsteller), zur Erstaufführung angenommen.

DER VERLAG HUDEBNI MATICE IN PRAG feierte den Tag seines zwanzigjährigen Bestehens mit einem Festkonzert, in dem Kammerwerke von *Janáček und Suk* und Chöre junger tschechischer Autoren gegeben wurden. Der Verlag hat gegen 300 Notenwerke ediert.

FIDELIO FINKES ORCHESTERLIEDERZYKLUS „FRÜHLING" wurde im „*Schlesischen Rundfunk*" anläßlich eines *tschechoslowakischen Abends* gesendet. Es würde uns interessieren, aus welchem Grunde das „*Prager Radiojournal*" seinen Namen gestrichen hat.

PROF. WILLY SCHWEYDA hat, von Prof. Franz *Langer* vorzüglich begleitet, in *Wien* ein Konzert gegeben. Die „Neue Freie Presse" schreibt: Den Prager Prof. Willy Schweyda haben wir bereits im vorigen Jahre als Geiger von hohem Rang und feinem Stilgefühl erkannt. Sein künstlerisches Wesen, dem eine fundierte Technik untertan ist, setzte sich auch diesmal mit aller Entschiedenheit durch.

LOTTE LEONARD UND RUDOLF TELLER-DENHOF konzertierten. Das blasse Programm der Sängerin wurde mit anmutiger Stimme und Charme vorgetragen. R. *Teller-Denhof* war ein lebensvoller Begleiter und hat als Solist (Schubert, Chopin) wieder Bravour, Tonschönheit und Geist bewiesen.

ERWIN SCHULHOFF-ERSTAUFFÜHRUNGEN 1928: *London* (Jänner) *Klavierkonzert* als Solist in einem Symphoniekonzert unter Erneste *Ansermet*. Desgleichen Klavierabend mit eigenen Werken als *Konzert der Broadcasting Corporation. Amsterdam*, *Utrecht*, *Haag*, *Lüttich*, *Antwerpen* (Konzerte mit der Pariser „Société des Instruments à Vent" im März) „Etudes de Jazz (U.-E.) und Zweite Klaviersonate" (Chester) als Solist. *Paris* „Concerts Symphoniques Pasdeloup" unter Albert Wolff „Double-Concerto" (Solisten Le Roy und Schulhoff) im März. Desgleichen Kompositionsabend mit Schulhoffschen Kammermusik- und Klavierwerken in der „Revue Musicale". Aufführung des „Duo" für Violine und Violoncello in der „Société Musicale Indépendante". *Chicago* und *St. Francisco* 1. Streichquartett durch Gordon Quartett. *Berlin* (Jänner) „Concertino für Flöte, Viola und Kontrabaß, Novembergruppe. *Berlin* (März) 1. Symphonie Uraufführung unter *Kleiber* (Staatsoper a. Pl. d. Rep.). *Paris* (April) 1. Streichquartett Quatuor Roth. *London* (April) 3. Streichquartett Quatuor Roth.

Redaktionsschluss 1. Dezember.
Im Januar beginnt der achte Jahrgang.

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VIII. JAHRGANG 1928 HEFT 1

DIE MUSIKSPRACHE DER GEGENWART*)

VON PROF. Dr. HANS MERSMANN, BERLIN

Gegensätze von Stilen äußern sich in einer Veränderung des Gestaltungswillens, der Ausdrucksmittel, in der Bevorzugung oder Ablehnung bestimmter Formen, Farben oder Gesten. So stehen Renaissance und Barock, stehen klassischer und romantischer Stilwille auch in der Musik einander gegenüber.

Über diesen Ablauf der Stile steht ein größerer Kreis. Er umfaßt die Einheit mehrerer Stile und schließt sie zum Komplex einer Epoche zusammen. Die abendländische Musik hat bisher drei solcher Epochen durchlebt: die Einstimmigkeit vom Gregorianischen Gesang der frühchristlichen Kirche bis zur weltlichen Lyrik der Minnesänger und Troubadours, die vokale Polyphonie von ihren Anfängen im Organum und Motetus bis zu der in der Kirche wurzelnden Vielstimmigkeit Lassos und Palestrinas um 1600, die auf der Gesetzmäßigkeit von Dur und Moll ruhende harmonisch-tonale Musik von 1600—1900. Daß innerhalb dieser Dreiteilung Überschneidungen vorkommen, daß vor allem die Instrumentalmusik jene große Wandlung, welche die Vokalmusik um 1600 erlebte, erst um 1750 durchmachte, kann hier unbeachtet bleiben. Das Ergebnis dieses Überblicks aber ist: daß wir nicht am Anfang einer neuen Stilentwicklung, sondern einer neuen Epoche stehen.

Kennzeichen dieses viel einschneidenderen Gegensatzes ist der Umwandlungsprozeß, welchen die musikalischen Elemente erleben. Die Gegensätze zwischen den Stilen erstrecken sich, wie schon gesagt wurde, auf die Haltung und den Gestaltungswillen. Aber sie greifen die Grundgesetze der Sprache nicht an. Zwischen der klassischen Tonsprache Beethovens, der barocken Mozarts und der romantischen Schuberts besteht nur ein Gradunterschied; die Elemente ihrer Sprache bleiben dieselben. Die Tonsprache unserer gegenwärtigen Musik aber beruht auf veränderten Wurzeln und geht auf die *Elemente* der Musik zurück.

Diese Elemente sind: Melodik, Harmonik und Rhythmik; in weiterem Sinne kann man auch Dynamik, Agogik (Lehre vom Zeitmaß) und Kolorit darunter verstehen. Wenn wir zunächst die erstgenannten primären Elemente betrachten, so wird klar, daß sich das Grundverhältnis zwischen ihnen geändert hat. In der älteren Musik (und damit ist nun immer die Epoche von 1600 bis 1900 etwa gemeint) stehen die Elemente in engsten Beziehungen. Es sind nicht nur Gewichtsbeziehungen, sondern ursächliche Verknüpfungen. Eine melodische Linie beruht auf einer bestimmten, in der

*) Vorabdruck aus dem in einigen Wochen erscheinenden Buche *Prof. Mersmanns: „Die Tonsprache der gegenwärtigen Musik"*, mit dem der Verfasser die von ihm herausgegebene Melosbücherei eröffnet (B. Schott's Söhne, Mainz).

Gesetzmäßigkeit ihrer Folge bedingten Harmonik, mag diese in selbständigen begleitenden Stimmen und Klängen ausgesprochen sein oder auch nicht. Auch in der Einstimmigkeit bleiben die harmonischen Beziehungen latent bestehen. Sie sind der Melodik bedingungslos zugehörig, eine ihrer unmittelbaren Erscheinungsformen.

Ist harmonische Bezogenheit auf diese Weise nur eine Perspektive für das melodische Geschehen, so ist die zweite ebenso natürliche Perspektive seine rhythmisch-metrische Bindung. Hier wird die Unmittelbarkeit des Verhältnisses noch deutlicher. Denn die melodische Linie kann wohl, ohne ihre harmonischen Beziehungen auszusprechen, aber nicht abgelöst vom Rhythmus in Erscheinung treten. So hören wir also in jeder melodischen Linie die zugehörige Harmonik und Rhythmik mit. Noch weniger aber ist es einer Harmonik möglich, sich auszusagen, ohne gleichzeitig die anderen Elemente auf das intensivste einzubeziehen. Die Elemente bilden eine unlösbare Einheit; eines von ihnen herauszulösen, ist nur eine Angelegenheit der Perspektive. Alle Beziehungen zwischen ihnen sind primär und unmittelbar wirksam. Jedes der Elemente ist nur Funktion einer gemeinsamen über ihnen stehenden und sie bedingenden Kraft.

Hier setzt die Entwicklung der Sprache ein, welche vorher als *neue Musik* bezeichnet wurde. Sie beruht darauf, daß die Beziehungen zwischen den Elementen allmählich aufgelöst und schließlich bewußt durchschnitten werden. Durch diese Auflösung aber werden die letzten Kräfte der Elemente erst frei. Vorher mußte jeder Ton einer melodischen Folge auch harmonisch zu beziehen sein. Diese Beziehung konnte mehr oder weniger intensiv sein, war aber immer vorhanden. Das bedeutete eine ungeheure Bindung. Nun aber steht jeder Ton für sich, er wächst aus eigener Kraft. Er gewinnt unendlich an Schwere, denn es ist kein Klang mehr da, der ihn trägt. Ähnlich liegen die Beziehungen zwischen Melodik und Rhythmik. Alles rhythmische Geschehen einer Melodie mußte sich in Beziehung setzen zum Metrum. Metrische Gliederung aber ist Einheit, regelmäßige Folge von Schwer und Leicht, der stärkste überhaupt nur denkbare Ausdruck einer Symmetrie. Wie auf der einen Seite alle latent harmonischen Kräfte des melodischen Geschehens gebunden waren in die Folge weniger Grundklänge, von denen sie sich abstoßen mußten, so mußten auf der andern Seite die rhythmischen Kräfte sich an jeder Stelle von neuem abstoßen von der Symmetrie des Grundmaßes.

Aus der Durchbrechung aller dieser Bindungen ergibt sich ein Ausblick von ungeheurer Weite. Jedes der Elemente steht unter *eigener Gesetzmäßigkeit*. Ihr Fluß ist an keine gegebene Ordnung gebunden, sondern die Beziehungen schaffen sich selbst in jedem Augenblick neu. In allen Richtungen entsteht an Stelle weniger *typischer* wiederkehrender oder nur gering abgewandelter Beziehungen eine unendliche Fülle *individueller* wechselnder Möglichkeiten. Diese Fülle ist gleichzeitig freilich auch der Grund für eine schwerere Umspannung des Ganzen.

Aus dieser neuen Lage der Elemente ergeben sich neue Gesetzmäßigkeiten für den Formablauf, die stilistische Haltung und die Ausdruckswerte der neuen Musik. Die Perspektive bleibt die gleiche: überall werden gegebene, festgelegte Zusammenhänge gelöst und werden fließend und beweglich. Wie in der alten Musik wiegt eine Melodik zu schwer, als daß

sie noch von einer logisch bedingten Folge von Klängen getragen werden könnte. So steht sie allein (Sonaten für unbegleitete Melodieinstrumente: Violine, Bratsche, Cello allein). Oder sie verbindet sich zwangläufig mit einer andern Melodie; dann entsteht eine Polyphonie, welche nicht mehr auf harmonisch-konstruktiven Bindungen beruht, sondern in der reine Linien nach Schwere und Kraft gegeneinander ausgewogen sind. Es ergibt sich die Haltung einer neuen, aus dem Wesen unserer Zeit herauswachsenden *Polyphonie*. In engstem inneren Zusammenhang mit der elementaren und stilistischen Haltung dieser Musik steht ihr *Formbild*. Auch hier wird ein ursprünglich symmetrisches Prinzip aller älteren Formbildung durchbrochen. Eine Musik, welche auf ganz neuen elementaren Voraussetzungen beruht, kann nicht mehr in gewohnten Entsprechungen, in den Bahnen des Sequenzbaus, der Wiederholung oder der thematischen Arbeit denken, kann nicht mehr Themen, Überleitungen, Codagedanken aneinander reihen. Überall entstehen hier neue Gesetzmäßigkeiten. Ihnen soll im folgenden nachgegangen werden. Dabei ist zunächst über die Elemente selbst als das Fundament einer neuen Musik zu reden. Auf der Basis ihrer Erkenntnis entstehen Ausblicke auf die Grenzen und Erscheinungsformen: auf den Formablauf, den Stil, die Ausdruckswerte und die allgemeinen geistesgeschichtlichen Bindungen.

NEUE SACHLICHKEIT IN DER MUSIK

VON H. H. STUCKENSCHMIDT

Soweit Tendenz in diesem Aufsatz spürbar wird, sind wir mit dem Autor nicht einverstanden. Red.

Unter den Kunstschlagworten, die die Epoche nach der Revolution gebar, hat das von der neuen Sachlichkeit weitaus die wärmste Aufnahme in allen ästhetischen Zirkeln und Salons gefunden. Hinter diesem Begriff fand das Hee. derer, denen die Lockerung der künstlerischen Ausdrucksmittel, die Unkontrollierbarkeit der neuen Techniken von Anfang an nicht gepaßt hat, endlich die Möglichkeit, die ganze Richtung im Nachhinein zu diskreditieren. Das Entsetzen über die verworrenen und unverständlichen Wege, die die neue Kunst eingeschlagen hatte, mündete in die schadenfrohe Geste: Wir haben es ja immer gewußt, und wenn nicht der Friede, so schien doch der Waffenstillstand zwischen Kunst und Alltag gewährleistet. Die bürgerliche Ordnung, für deren Sicherheit die Herzen des Publikums bang gezittert haben, konnte als wieder hergestellt gelten und mit Befriedigung konstatierte man, der Künstler sei aus den revolutionären Kinderschuhen in die Filzpantoffeln eines bürgerlich konzessionierten Daseins hinausgewachsen. Plötzlich arbeitete die Literatur wieder mit Begriffen, die dem Durchschnittsgehirn so geläufig waren wie der Leitartikel des Morgenblattes, die Malerei näherte sich auf sympathische Weise der Photographie und einem on dit zufolge ließen sich in den Werken jüngster Komponisten schon wieder Dreiklänge feststellen. Zugleich gab das Wohlgefallen, das das Publikum an diesen Kunstwerken fand, ihm die Überzeugung einer beispiellosen geistigen Fortgeschrittenheit, die Rollen wurden vertauscht, und wehe dem Künstler, der nicht sachlich nach der Tagesparole arbeitete. Er galt als hoffnungslos veraltet und romantisch.

Es muß gesagt werden, daß das Publikum etwas billig zu seinen Erkenntnissen gekommen ist. Ein weiter und anstrengender Weg der geistigen Entwicklung wurde glatt übersprungen.

Und wenn heute wirklich das Bestreben nach einer disziplinierteren Haltung in künstlerischen Dingen maßgebend wurde, so ist diese Sachlichkeit doch wesentlich anders beschaffen, als Herr Müller sich das so vorstellt. Der Windmühlenkampf, den heute die intellektuelle Mehrheit in Deutschland *gegen die Romantik* austrägt, gleicht in seinen Auswirkungen aufs Haar der Wut Calibans, der sein eigenes Gesicht im Spiegel sieht. Eine Wut freilich, die begreiflich wird, bedenkt man, wie die Dutzendromantik des mitteleuropäischen Kunstinteressenten bei Licht sich ausnimmt.

Im Grunde sind Sachlichkeit und Romantik keine Gegensätze, denn künstlerisches Schaffen als eine Steigerung der landläufigen Betrachtungsart ist an und für sich nur aus einem romantischen Zustande heraus möglich. Die Befähigung zu solcher gesteigerten Betrachtung der Dinge, die Befähigung zum künstlerischen Ausdruck auf irgendeinem Gebiete hat jeder Mensch bei seiner Geburt mitbekommen. Und es ist vielleicht wirklich so, daß die kunstschöpferischen Bedürfnisse nur einer abnormen, leicht pathologischen Erweiterung gewisser psychischer Normalzustände entspringen. Der etwas rohe aber treffende Vergleich mit der übergroßen Gänseleber, die, zwar wohlschmeckend, immer eine kranke Gans voraussetzt, stammt von einem deutschen Romantiker, von Clemens Brentano. Was an der Romantik zu bekämpfen ist und heute von den Besten bekämpft wird, ist nicht sie selbst, sondern die krankhafte Hypertrophie ihrer Dekadenz. Die Zersetzung und Auflösung der letzten Kulturepoche, die wir als die bürgerliche bezeichnen können, brachte so viele geistige Krankheitserscheinungen mit sich, daß man ungerechterweise den ganzen Komplex, aus dem diese Kultur entstand, verdächtigte und leichthin als überwunden betrachten wollte. Nun glauben die vorschnellen Schrittmacher, es sei mit der klassizistischen Geste getan, und eine neue Kultur wäre als ein geistiger deus ex machina schon wieder zur Verfügung.

Das weltanschauliche Erbteil, das vom vorigen Jahrhundert auf uns kam, enthielt unter anderem die gefährliche Ideologie von der stofflichen *Weltflucht*. Man konnte, um künstlerisch als vorteilhaft zu gelten, nicht weit genug vom Landläufigen, von der Natur sich entfremden; die geistige Leistung begann dort, wo die Transzendenz schon fast wieder aufhörte, und nichts war suspekter als die Gestaltung von Ideen, die jeden angingen. Eine gedankliche Aristokratie ohnegleichen ward Gemeingut, die treibhäuslichsten Ehrgeize machten sich breit, und die Kunst verhielt sich zum Leben genau so, wie ein Opiumrausch zum wachen Dasein. Schon gehörte es zur besten Lebensart, sein Heim mit Dämonien jeglicher Herkunft zu schmücken; die ästhetischen Teegespräche setzten sich aus psychiatrischen und mystischen Gedankenkreisen zusammen. Die bescheidene Opposition, die der Realismus diesem Treiben entgegenzusetzen versuchte, erlahmte sehr rasch, und nun wurde es noch schlimmer. Eine schwindelerregende Hausse des Individualismus setzte ein. Es galt als unfein, sich klar und verständlich auszudrücken, und der Weg zu jedem einzelnen Künstler, ja, zu jedem Kunstwerk, führte jeweils über eine besondere Weltanschauung. Nichtigste Anlässe wurden gewaltsam zu

phantastischen Erlebnissen aufgedonnert, in jedem harmlosen Laternenpfahl sah man den dräuenden Finger Gottes.

Die Musik fand sich auf ihre Weise mit diesen Zeitströmungen ab. Von der Harmonik Wagners ausgehend entschloß sie sich rasch zu einer radikalen Leugnung der Rechte, die das Ohr am Klange zu haben glaubte. Eine restlose Zerkrümelung und Zerfaserung des Harmonischen wurde modern. Was bei *Arnold Schönberg* einmalige, genialste Form angenommen hatte, sollte entwertet werden durch das Mißverständnis einer Generation, die dem Meister applaudierte, ohne einen Funken seines Wesens zu begreifen.

Nach solchem Tohuwabohu mußte das Bestreben nach *Vereinfachung* wie eine revolutionäre Geste wirken. Die von Dissonanzen entnervte Menschheit atmete auf, es war jetzt wieder gestattet, klassische Musik zu schätzen. Behaglich räkelte sich das erschöpfte Publikum auf dem Lotterbett des Altgewohnten, animiert durch die Gewißheit, die gute alte Zeit sei wieder da.

Woher aber kam der Musik diese Weisheit? Erinnern wir uns, daß der Zustand, von dem wir vorher sprachen, vorwiegend Mitteleuropa beherrschte. Die politischen Verhältnisse der letzten zwanzig Jahre hatten Deutschland und Österreich immer mehr in eine strenge Abgeschlossenheit hineingedrängt, die jede geistige Zufuhr von außen unterband. Erst lange Zeit nach dem Kriege begriffen wir, was unterdessen in der Welt sich ereignet hatte. Während die mitteleuropäische Kunst sich tiefer und tiefer in eine unfruchtbare Übergeistigkeit verbohrte, war im übrigen Europa der sportliche Einfluß der jungen amerikanischen Kultur entscheidend geworden. Für die Komponisten bedeutete das eine starke Favorisierung der Gebrauchsformen, also des Tanzes, des Marschs und der Bühnenmusik. Die deutschen Musiker tüftelten am Schreibtisch ihre Quartette und Kammermusiken aus, die französischen schrieben, in Verbindung mit dem Theater, Ballette, Tanzsuiten und höhere Kabarettnummern.

Als diese neuen Ideen aber auch nach Deutschland drangen, ergab sich vorerst ein seltsam gemischter Stil. Man wollte nicht ohne weiteres das mühsam gefüllte Reservoir esoterischer Techniken und Probleme ungenützt lassen. So schrieb man „flüssige" Musik, vereinfachte nur die Fassade der Formen, hinter der sich noch immer alle mögliche Verzwicktheit und Wissenschaft barg. Die bezeichnendste Musik dieser Epoche schrieb der junge *Ernst Křenek*, ein höchst begabter, mit viel zu viel Metaphysik belasteter Mann. Hier war die Flucht aus der Romantik Programm geworden, ein wenig gewaltsam versuchte diese Musik sich den Anschein des Antipathetischen, der seelischen Kälte, der Objektivität zu geben. Aus einem Choral wurde zum Foxtrot hinübervariiert und an die Stelle des romantisch satten Klangrausches setzte Křenek nicht die von den mittleren Atonalisten realisierte Apologie des Unschönen, sondern eine nackte und präzise Vielstimmigkeit. Was man hier an harmonischer Logik vermißte, war leicht durch die Freude am Elan des Ablaufs, am genialen Brio der Charaktere zu ersetzen. Über naheliegende Errungenschaften wurde glatt hinwegmusiziert. Auf den Terror der Seele war die Diktatur des Formalen gefolgt. Křenek blieb übrigens nicht der einzige. *Hindemith*, *Toch* und *Weill* gingen schon ähnliche Wege.

Rein technisch betrachtet, äußert sich diese neue Sachlichkeit in einer bewußten Reaktion gegen die melodisch-harmonische Kompliziertheit der vorhergehenden Epochen. Während die atonale Romantik ihr Ziel in einer restlosen Auflösung der in der Naturtonskala begründeten Harmonik klassischer Schulen sah, streben die Jungen von Heute zu den tonalen Grundlagen früherer Zeiten zurück, und der Dreiklang, der jahrelang in Acht und Bann getan war, scheint wieder Ansehen zu bekommen. Zwar werden die harmonischen Errungenschaften der Atonalität, vielstimmige Akkorde, Quartenharmonien, Kombinationen heterogener Klangmassen, benutzt, aber sie verlieren ihre dominierende Stellung und treten als (gleichwertige) Kontrastmittel auf. Die schwebende Klanglichkeit Schönbergs, die keine eigentlichen harmonischen Schwerpunkte kennt, und in deren Rahmen es keine Modulation mehr gibt (oder doch nur eine Modulation als Selbstzweck), weicht einer entwickelteren kadenzierenden Harmonik, die wieder von dem ausgeht, was wir als klangliche Gravitation bezeichnen können. An die Stelle der gleichsam räumlichen Akkordlogik, die für den formalen Aufbau des Stücks wenig Bedeutung hat, da sie keinen Anfang und kein Ende fixieren kann, tritt nun eine zeitliche Logik der Klangfolgen, wie sie etwa in Bachs Musik herrschend ist.

Thematisch huldigt dieser neue Stil der melodisch abgeschlossenen Phrase in symmetrischen Formen. Die unendliche Melodie Wagners mit ihrem Mangel an Ruhepunkten und ihren bewußt dehnbar gestalteten Bogen hat für den neuen Musikertypus keine Geltung mehr. Da als oberstes Gesetz die Faßlichkeit angenommen wird, kondensiert man den melodischen Einfall auf ein Minimum von Steigerung. Die vier- und achttaktige Periode kommt wieder zu Ehren und es scheint, als ob die Kantilene des altitalienischen Belcanto Schule machen wollte.

Auf ähnliche Weise reformierte man das Rhythmische. Die verästelte Gliederung der nachwagnerischen Polyphonie führte sehr bald zu einer höchst gefährlichen Labilität des rhythmischen Bewußtseins. Die elementaren Bewegungseinheiten wurden völlig vernachlässigt, und eigentlich gab es überhaupt keine Rhythmen mehr, sondern nur noch Tempi. Durch die Einflüsse der modernen Tanzmusik wurde der Sinn für Rhythmus wieder geweckt, und heute können wir in der jüngsten Musik schon eine Vorliebe für rhythmische Wiederholungen, symmetrische Zeitmaße und straffe Bewegungsformen feststellen.

Wie in der Malerei, steht auch in der modernen Musik der neue Klassizismus in engem Zusammenhang mit diesen Bestrebungen. Wie hier etwa im Porträt der Hauptwert auf die materielle Ähnlichkeit gelegt und der geistige Ausdruck, wie ihn die Expressionisten favorisierten, dieser Ähnlichkeit eingeordnet wird, so bemüht sich die modernste Musik um strenge Zeichnung und klare Fixierung der Kontur.

Das Wohlwollen der Reaktionären gegenüber diesen Kompositionen übersieht jedoch die Folgerichtigkeit sowohl als die spätere Konsequenz jener Bestrebungen. Es wittert hinter der klassizistischen Geste das Eingeständnis eines Irrtums und verkennt die geistige Entwicklung, die zu solcher Einfachheit geführt hat. Daß wir am Anfang einer neuen musikalischen Kultur stehen, die sich aus soziologischen Umschichtungen ergab, daß die überlieferte künstlerische Ideologie im Sterben liegt, wird das Publikum mit Schrecken erst dann wahrnehmen, wenn es zu spät ist.

DIE TONARTENCHARAKTERISTIK EIN IRRTUM

VON Dr. MAX UNGER, LEIPZIG

Zur Diskussion.

Was unter Tonartencharakteristik zu verstehen sei, ist jedem bekannt, der sich mit der Musik näher beschäftigt. Beispielsweise werden C-dur als hell und sieghaft, Fis-dur als glänzend, gleißend und sinnenfreudig, a-moll als etwas klagend und ergeben, es-moll als düster, schwermütig, Ges-dur als tief von Liebe beseligt usw. aufgefaßt. Dabei ist zu beachten, daß diese Stimmungs- oder Gefühlswerte — mit welchen Worten hier der Begriff der Charakteristik am besten zu verdeutschen wäre — allein den Tonarten als solchen innewohnen sollen, nicht etwa mit bestimmten physikalischen Eigenschaften, wie etwa dem spröderen Klang der leeren Saiten dem „gegriffenen" Geigenton gegenüber oder dem herberen Naturton gegen den auf Blasinstrumenten durch Klappen hervorgebrachten, zu verwechseln sind.

Wer immer gegen die Ansicht von einer real vorhandenen Tonartencharakteristik angegangen ist, hat stets in ein Wespennest gestochen. Schon zu Beethovens Zeit, vielleicht noch früher, aber auch Mitte und Ende des 19. Jahrhunderts wurden einzelne Stimmen gegen die Auffassung laut, die sich, so weit zu sehen, seit der Entstehung des Quintenzirkels und der modernen Enharmonik herausgebildet hat. Die beiden wichtigsten Bücher, die sich ausschließlich mit der Frage beschäftigen — „Die Charakteristik der Tonarten" von Richard *Hennig* (Berlin 1897) und „Der Charakter der Tonarten" von Hermann *Stephani* (Regensburg, 1923) — pflichten den Anhängern der „Tonartencharakteristik" bei, das erste noch mit kleinen Vorbehalten, das zweite ohne Einschränkung, indem der Verfasser die großen Widersprüche, die sich aus einer tieferen Betrachtung der Frage ergeben, im Anschlusse an eine Erklärung keines Geringeren denn Beethovens zu lösen sucht.

Es sei vorausgeschickt, daß die meisten Verteidiger des Tonartencharakters — es sind gewiß nicht weniger als 99 vom 100 aller Musiker die daran glauben — die Frage nicht nur auf Ton*arten* sondern sogar auf *Einzeltöne* erweitern wollen. Für sie haben nicht nur die Ton*arten* gewisse Stimmungs- oder Gefühlswerte an sich, sondern auch die Einzeltöne.

In diesem Jahrhundert glaube ich der einzige zu sein, der in mehreren größeren Sonderaufsätzen gegen die allgemeine Auffassung vorgegangen ist. Ich erlaubte mir mehrere Fragen aufzuwerfen, von denen die im Grunde auf ganz Ähnliches hinauslaufenden folgenden beiden die wichtigsten waren.

1. Wie ist die Annahme einer „Charakteristik der Tonarten" vereinbar mit der Tatsache, daß die *gleichen* Tonnamen zu verschiedenen Zeiten für Töne *verschiedener Höhe* verwendet worden sind, und zwar so, daß etwa der Tonname a im Laufe der Jahrhunderte für Töne gebraucht worden ist, die untereinander bis über eine große Terz Abstand haben? Noch heute stehen bekanntlich die amerikanische und die englische Stimmung fast einen halben Ton höher als unsere Normalstimmung. (Man bedenke auch die eigenartige Tatsache, daß etwa die Bachsche h-moll-Messe dem absoluten Klang nach in c- oder gar cis-moll gedacht ist; denn die damaligen Orgeln standen, wie z. B. noch die völlig erhaltene Silbermann-Orgel im Freiberger Dom beweist, einen halben bis ganzen Ton höher als heute).

2. Weshalb ist die Wirkung etwa des Meistersingervorspiels die gleiche, ob es nun von einem deutschen Orchester oder von einem amerikanischen (eigentlich fast in Cis-dur klingend) gespielt wird? Für musikalische Leute mit absolutem Gehör, das übrigens kein Merkmal besonders hoher musikalischer Begabung, sondern nur eine besonders für die Praxis des Dirigenten wünschenswerte Gedächtnisfähigkeit ist, wirkt der Wechsel solcher Orchesterstimmungen natürlich störend, aber hat man je gehört, daß sie die Tonart C-dur etwa beim Vortrag des Meistersingervorspiels durch ein amerikanisches Orchester, wenn sie sich nur erst einmal an die neue Stimmung gewöhnt haben, anders als früher empfinden?

Die verschiedenen Antworten, die meine Fragen zeitigten, haben mich in meiner Ansicht, daß es keine reale Ton- und Tonartencharakteristik geben kann, äußerst bestärkt. Sie drehen und winden sich, sind unklar und voller Widersprüche. Wenn behauptet wird, es komme bei der Beurteilung der Sache nicht auf den wirklichen Klang an, so steht dem die Erfahrung gegenüber, daß C-dur bei einem a^1 von 435 Doppelschwingungen in der Sekunde von deutschen Musikern wirklich als C-dur gehört wird, ein C-dur in Österreich jedoch, wo das a^1 ähnlich wie in England etwas mehr Doppelschwingungen hat, von Reichsdeutschen als Cis-dur. (Kein Geringerer als Weingartner bestätigte mir, wie peinlich es ihm gewesen sei, das Meistersingervorspiel, als er noch nicht an österreichische Orchesterstimmung gewöhnt war, in Österreich, wo diese ähnlich hoch wie in England ist, in Cis-dur hören zu müssen.) Eine Antwort lautet, man könne sich in einiger Zeit gut an die neue Stimmung gewöhnen, und dann wohne der umgedachten Tonart eben die Charakteristik wie der früheren inne. Und der Schreiber merkt nicht einmal, daß er damit nur beweist, daß es keine reale Tonartencharakteristik geben kann.

Um deren Verteidiger nun völlig ad absurdum zu führen, stelle man sich folgende lustige Sache vor: Eine Orgel unserer temperierten Stimmung (a^1 = 435 Doppelschwingungen) ist irgendwo so aufgestellt, daß die Regierung der Manuale den Anwesenden, ausgenommen den Spieler, unsichtbar bleibt. Der Organist spielt vor drei Gläubigen der Tonartencharakteristik, die absolutes Gehör besitzen und von denen einer aus Deutschland, einer aus Österreich und einer aus England stammt, ein völlig unbekanntes Stück in A-dur. Die Folge wäre, daß diesmal Österreich mit England zusammengehen und Deutschland allein stehen würde. Der Österreicher und der Engländer würden nämlich das Stück als in As-dur stehend erklären; denn die englische und die österreichische Stimmung stehen wie angedeutet, fast einen halben Ton höher als die deutsche. Hier würde es sich auch als unumstößlich herausstellen, daß die Behauptung, zur Beurteilung der Frage komme es nicht auf die wirkliche Stimmung an, leere und unlogische Konstruktion ist.

Ja was ist aber dann der Tonartencharakter, den wir doch alle aus der „inneren Erfahrung" heraus kennen zu müssen meinen, nun eigentlich? — Er ist kurz gesagt: Schema und Schein — *Sinnestäuschung*, im wesentlichen durch das Notenbild, daneben aber auch durch die Vorstellung der Oberdominanten, die unsere Gemütsstimmung erhellen und heben, und der Unterdominanten, die sie hinabdrücken, und durch andere Wirkungen unseres Tonsystembildes hervorgerufen. Musikalisch empfängliche Menschen, die jeglicher musikalischer Ausbildung ermangeln und keine

Ahnung vom Notenbilde und vom Tonartensystem haben, werden, weil sie nur vom wirklichen Klang aus urteilen können, keinerlei charakteristische Tonartenunterschiede festzustellen vermögen.

Es ist in der Tat so, als ob wir, je mehr wir Kreuze vorgezeichnet sehen, desto freudigere und hellere Tonarten vor uns hätten; je mehr Bee, desto traurigere und düstere. Komplikationen gibt es freilich allerhand zuerst schon dadurch, daß die freudigen Kreuze und die Molltonarten, und die herabstimmenden Bee und die Durtonarten einander entgegenarbeiten können; auch der von überragenden — etwa Beethovenschen — Werken ausgeübte Zwang der Konvention spielt mit hinein.

Durch Anerkennung der Klangunwirklichkeit der Tonartencharaktere lösen sich alle Widersprüche, worin sich die Verteidiger ihrer Realität verstricken; sogar die merkwürdige Tatsache, daß die dunkelste und die hellste Tonart — Ges-dur und Fis-dur — auf dem Klavier mit den gleichen Tasten gespielt werden, also ganz gleich klingen.

Man möge diese Zeilen aber nicht mißverstehen: Es liegt mir fern, den in das Notenbild hineingedachten Tonartencharakter ganz aus unserer Kunst verbannt wissen zu wollen; denn vor allem unterliegt es keinem Zweifel, daß die meisten Tonsetzer ihre Themen der(subjektiven oder unrealen) Tonartencharakteristik häufig bewußt oder unbewußt anpassen, doch möge man deren Bedeutung nicht überschätzen.

DER TÖNENDE FILM

VON Dr. GUIDO BAGIER

Die gesellschaftlichen Formen des *Konzerts* und der *Oper* leben fort aber ihr Inhalt ist getrübt und unsicher. Die *Oper* ist zur überwiegend repräsentativen und kostspieligen Angelegenheit geworden. Mit dem *Konzert*, der Mitteilungsform feinerer und subtilerer Werte, steht es noch schlimmer, namentlich so weit der Künstler selbst Unternehmer ist. In diese Lage schlägt die *Maschine* herein. Das fin de siècle tönt wider von Schallplatte, primitivem Lautsprecher und verwandten technischen Produkten. Die *mechanische Fixierung des Klanges* wird zu einer Vollendung gebracht, die in manchen Fällen der Wirkung des Originals nahezu gleichkommt. Die Maschine versucht, lebendige Musik zu ersetzen und dringt zersetzend in das bisherige Musikleben ein. Antenne, Kopfhörer und Schallplatte zerstören systematisch die Andacht geselligen Musikgenusses, dessen Reiz nicht zum wenigsten in der direkten persönlichen Beziehung zwischen Künstler und Publikum besteht. Das *universelle Moment* wird völlig ausgeschaltet. Der *Klang* allein herrscht, losgelöst von der Mimik des Sängers, von der Haltung und Geste des Klavierspielers oder Geigers, von der Szenerie der Bühne, von der Gewalt des optischen Eindrucks.

Leider hat man in musikalischen Fachkreisen dieser Entwicklung während zweier wichtiger Jahrzehnte tatenlos zugesehen. Dünkel, Gleichgültigkeit, Furcht vor technischen Neuerungen maschineller Art hinderten jede Aktivität. Die Maschine hat sich gerächt und vergewaltigt ein hundertjähriges Erbe der Tonkunst unbarmherzig. Nun endlich, nachdem das Unheil geschehen, erwacht die Jugend und versucht mit dem Begriff „*mechanische Musik*" das weite Gebiet maschinell fixierter akustischer Eindrücke sich zu erobern. Es ist jedenfalls ein großes Verdienst von Paul

Hindemith, sich als schaffender Künstler an die Walze des mechanischen Klaviers und der mechanischen Orgel gesetzt zu haben, um auf diese direkt Zeichen einzuschneiden, die unmittelbar maschinell in Klänge umgesetzt werden. Der Begriff der *Reproduktion* fällt hier weg. Mit der Garantie vollendeter Exaktheit und Sauberkeit ohne Rücksicht auf die physischen Hemmungen der menschlichen Natur kann der Künstler konzipieren, sein Werk intuitiv gleichsam aus dem Reich der Klänge unmittelbar herausreißen. Daß hier ein neuer *Klangstil* entstehen kann, ist für den Einsichtigen ohneweiters klar.

Daneben aber ist eine *neue Konstrukion* und damit *Klangbildung* im Werden, auf die das Augenmerk hinzulenken wichtig erscheint, damit es hier nicht ebenso betrüblich zugehe, wie beim Aufkommen der Schallplatte und des Radios. Man arbeitet in den elektrischen Laboratorien Europas und Amerikas fieberhaft an der technischen Vollendung des sogenannten „*sprechenden*" oder „*tönenden Films*". Der Gedanke dieser Erfindung beruht darauf, die Schallwelle in elektrische Schwankungen umzuwandeln,diese elektrischen Varianten wiederum in Lichtschwankungen zu transformieren, die ohne weiteres in Form von Schwärzungen als Phonogramm auf dem Filmstreifen neben dem Bild aufgezeichnet werden können. In der Wiedergabe wird der umgekehrte Weg beschritten. Das Phonogramm wird unter einer lichtempfindlichen Quelle vorbeigeführt, dadurch zu elektrischen Schwankungen gewandelt und sodann durch Lautsprecher gemeinsam mit dem Bild in den Raum geworfen. Das Hauptproblem der Gleichzeitigkeit, der Synchronität von Bild und Ton ist absolut gelöst. Die Aufzeichnung bedient sich der Möglichkeit von 5 bis 6000 Eindrücken in der Sekunde, so daß auch hier die feinsten Klangstufen und Tonfrequenzen fixiert werden können. Die den verschiedenen Verfahren noch anhaftenden Mängel in der Wiedergabe werden parallel mit der Entwicklung der Radio-Lautsprechertechnik behoben werden.

Den Musiker und Ästheten interessieren in dieser Lage andere Dinge: man erkennt, daß durch die Verbindung von Bild und Ton im akustischen Film das von Radio und Schallplatte ausgeschaltete *visuelle Moment* plötzlich in weitestem Umfang berücksichtigt wird. Man *hört* den Geiger oder Sänger nicht nur, sondern *sieht* ihn wie im Konzertsaal oder auf der Szenerie der Bühne leibhaftig vor sich. Die absolute *Nachahmung der Natur* wird die Folge sein. Man wird dahin kommen können, daß im Verein mit dem farbigen und plastischen Film die *Realität absolut* erreicht wird. Ob die Kunst durch diese Entwicklung nur einen Schritt gefördert wird, ist eine andere Frage. Je vollkommener die Maschine arbeitet, desto weniger hat sie bekanntlich mit Kunst zu tun. Je mehr die *Phantasie* ausgeschaltet wird, desto näher kommt man dem Bezirke des Kitschs, der Geistlosigkeit oder der absoluten Langeweile. Gewiß werden sich diese Dinge nicht aufhalten lassen — sie werden jedoch nur den Reiz einer gewissen *Aktualität* haben, der rasch verfliegt, wenn nicht neue Inhalte geschaffen werden.

Dieser *neue Inhalt*, der sich prinzipiell von den ästhetischen Forderungen der lebendigen bisherigen Kunst zu unterscheiden hat, geht den schaffenden Künstler der Zukunft in überragendem Maße an. Man hat sich grundsätzlich von der Auffassung zu trennen, als ob es die Aufgabe der Maschine sei, nur in der Nachahmung der Leistung der bisherigen Künste ihr Ziel, ihre Aufgabe zu sehen. Die Maschine birgt andere

Möglichkeiten der Mitteilung und einen anderen künstlerischen Stoff, der ihm gemäße Formen anzunehmen hat. So wäre es grundsätzlich falsch, die übliche Gattung des Spielfilms auf den kommenden Tonfilm zu übertragen. Wie dieser, der ja gleichfalls auf technischer Basis arbeitet, seinen endgültigen eigenen Stil, der unabhängig von bildender Kunst und Theater ist, noch nicht fand, so wird der Tonfilm sich ängstlich davor zu hüten haben, in gedankenloser Weise, wie der Rundfunk, einen einfachen Abklatsch von Oper oder Konzert zu geben. Im Gegenteil wird die elektrische Fixierung des Tons Phänomene ermöglichen, über die sich bereits jetzt etwas mitteilen läßt.

Man kennt die Erfindung des Sphärophons von *Mager* und des Klangwelleninstruments des russischen Erfinders *Theremin*. Überträgt man die Grundsätze dieser Erfindung auf den *Tonfilm*, so ergeben sich überraschende und gänzlich revolutionäre Ausblicke. Bekanntlich beruhen beide Erfindungen auf dem Gedanken, durch elektrische Schaltungen Klangwirkungen völlig neuer Art zu erzeugen, die mit unserem bisherigen Tonsystem und dessen logischer Verknüpfung im Bewußtsein nicht das Geringste zu tun haben. In ähnlicher, ja weit vollendeterer, weil präziserer Weise läßt sich durch die elektrische Aufnahmetechnik des Tonfilms ein Klangbereich von unendlicher Weite und nie geahnter sinnlicher Vielfältigkeit erschließen. Diese Klangwelt schwebt nicht im Ungewissen, ist nicht auf den Menschen als Reproduzierenden angewiesen, sondern wird unmittelbar auf dem Filmband fixiert; sie ist also beliebig oft zu wiederholen und zu vervielfältigen. Sie kann zu jedem Ereignis, zu jedem Vorgang herangezogen werden, dem sie als Begleitung oder Untermalung dient. Es ist klar, daß durch diese Verwendungsart sich einem großen Gebiet wildester musikalischer Barbarei eine segensvolle Aussicht eröffnet: die musikalische Untermalung eines Films erfolgt bisher zumeist durch lose Aneinanderreihung mehr oder minder zweifelhafter„Perlen der Musikliteratur", deren Vortrag der Mehrzahl der Musikfreunde den Besuch eines Lichtspieltheaters zu einem zweifelhaften Vergnügen macht. Durch Entwicklung der auf dem Tonfilm fixierten *Klangmusik* wird es möglich sein, jedem Film eine akustische Begleitung zu geben, die entweder im alten Sinne lebendige Musik tonal aufgenommen verwendet oder sich, was in der Mehrzahl der Fälle ästhetisch einwandfreier sein wird, der unübersehbaren Abstufung rein klanglicher Varianten in dynamischer, agogischer oder rhythmischer Hinsicht bedient. Da Film selbst Bewegung, Tempo und Gliederung durch die Maschine ist, wird die *akustische Ergänzung des optischen* Eindrucks gleichfalls durch eine mechanisierte Mitteilungsform den bisher stets vermißten organischen und unmittelbar präzisen Eindruck hervorrufen, der allein hier eine *absolute ästhetische Einheit* gewährleistet.

NACH MUSIKALISCHEN INSTRUMENTEN BENANNTE PFLANZEN

VON ALBAN VOIGT, DRESDEN

Acacia Seyal var. fistula.

Als Schweinfurth im Jahre 1869 in der Gegend von Faschoda am oberen Nil war, bemerkte er unter den Akazien, deren Haine sich am rechten Stromufer über Hunderte von Quadratmeilen ausdehnen, eine Art, die ihm besonders

auffiel. Die Araber nannten sie „Ssoffar", ein Wort, das Flöte oder Pfeife bedeutet, und dessen Zusammenhang mit dem Namen des im jüdischen Ritual gebrauchten Instruments sofort ersichtlich ist.

Diese Akazie hat lange Dornen von der Weiße des Elfenbeins, welche da, wo sie am Ast sitzen, häufig walnußgroße, hohle Aufschwellungen haben, mit einem kleinen Loch, in welches man winzige Ameisen hineinkriechen sehen kann. Wahrscheinlich sind es Gallen, die durch diese Gäste hervorgerufen worden sind. Weht der Wind über die erwähnte Öffnung, so werden Flötentöne erzeugt, und daher rührt der arabische Name. „In den Wintermonaten," sagt Schweinfurth, gewährt der entlaubte Wald der Flötenakazie, das kreideweiße, gespenstische Astwerk, welches mit den aufgeblasenen Stacheln bekleidet, wie von Schneeflocken bedeckt erscheint, und in dem es beständig flötet und pfeift, einen sonderbaren Anblick." Schweinfurth, der Botaniker war, hielt diese Akazie für eine der Wissenschaft neue Art und nannte sie Acacia fistula: es stellte sich aber heraus, daß es nur eine Varietät ist. Die wissenschaftliche Bezeichnung ist nun Acacia Seyal Del. var. fistula Schweinf.

Fistula war bei den Römern die Panspfeife. Schweinfurth hat also den Namen glücklich gewählt.

Diese Akazie liefert, wie viele ihrer Schwesterarten, ein bassorinhaltiges Gummi, das nur teilweise lösbar ist.

Datura arborea und Datura sanguinea.

Bei verschiedenen Pflanzen erinnert die Form der Blüte so sehr an das Schallstück einer Trompete, daß es merkwürdig wäre, wenn sich die Europäer bei der Benennung solcher ihnen noch fremden Pflanzen, für welche sie erst Namen zu prägen hatten, dieser Ähnlichkeit nicht erinnert hätten. Sehr treffend haben die Brasilianer bezw. deren portugiesische Vorfahren, zwei Pflanzen „Trombeteira" genannt. Es sind prächtige südamerikanische Gattungsgenossen unseres Stechapfels, aber von fast baumartigem Wuchs, mit einem etwa 25 cm dicken Stamm und bis 17 cm langen Blüten, die bei D. arborea weiß, bei D. sanguinea rot, oder gelb und rot gestreift sind. Man kann sie in jedem botanischen Garten finden. Bei den alten Peruanern herrschte der Glaube, man könne sich durch den Genuß eines Absuds der sehr giftigen Kerne mit den Geistern der Verstorbenen in Verbindung setzen, und da diese Anschauung noch jetzt in den Köpfen der Indianer spukt, nennen sie die Pflanze in einer Mischung von Spanisch und Quicha „Yerba de huaca", d. h. Gräberpflanze. Die Blüten duften abends sehr stark und werden dann von zahlreichen, langschnäbligen Kolibris besucht, die sich den ungemein reichlich abgesonderten Honig oder die auch wegen des Honigs versammelten Insekten holen. Bei den Spanisch sprechenden Südamerikanern heißen die Pflanzen „Floripondio", was auf die großen Blüten Bezug hat.

Tecoma radicans.

Es ist eine leidige Sache, daß die meisten Pflanzen mehrere wissenschaftliche Namen haben, und der eine Botaniker diesen, ein anderer jenen als allein berechtigt ansieht. Die hier in Rede stehende Art hat nur noch zwei: Bignonia radicans und Campsis radicans, was noch erträglich ist, denn manche Arten bringen es bis zu einem Dutzend. Der in Nordamerika allgemein übliche populäre Name dieses kletternden Strauches ist „Trumpet creeper" oder bei den Deutschamerikanern „Klettertrompete". Er hat leicht gekrümmte, trichterförmige, rote Blüten, die vom rotbrüstigen Kolibri Trochilus colubris be-

sucht werden. Sein Verbreitungsgebiet in Nordamerika fällt mit dem dieses Vögelchens zusammen und erstreckt sich vom Mexikanischen Golf bis nach den Staaten Ohio und Illinois. Er hält in den wärmeren Lagen in Deutschland aus und in der Südschweiz ist er in Menge zu sehen, wie auch seine etwas größerblütige ostasiatische Schwesterart Tecoma grandiflora.

Catalpa Kaempferi.

Dieser stattliche japanische Baum gehört, wie Tecoma, in die Familie der Bignoniaceen: er hat also ganz ähnliche Blüten, welche nur mehr gelblich sind. Gärtner nennen ihn „Japanischer Trompetenbaum". Er ist am auffälligsten durch seine Früchte, die in Form und Größe den Virginia-Zigarren gleichen.

Weiter wird mit der Trompete in Verbindung gebracht:

Narcissus Pseudo-Narcissus.

Die mit diesem, einen Widerspruch enthaltenden wissenschaftlichen Namen bezeichnete gelb blühende Pflanze kommt im ersten Frühjahr als beliebte Schnittblume in ungeheuren Mengen aus dem Süden zu uns. In England, wo sie in den westlichen Grafschaften wild wächst, heißt sie „Daffodil", und Shakespeare erwähnt sie im „Wintermärchen" als „Daffodills,

Die, eh die Schwalb' es wagt, erscheinen und
Des Märzens Wind mit ihrer Schönheit fesseln."

Schlegel und Tieck übersetzten ohne zwingenden Grund „Daffodills" mit einem andern Fremdwort, „Anemone". Für diese Blume ist eine ziemlich lange, röhrenförmige Nebenkrone charakteristisch, um derentwillen sie die französischen Gärtner „Trompette", die italienischen „Tromboni" nennen. Von den deutschen Floristen ist das Wort Trompete allgemein angenommen worden.

Cecropia peltata.

Ein Charakterbaum des tropischen Südamerika, den die Venezolaner „candelabro de brazos" (Armleuchter), die Brasilianer „Imbauba", die Engländer in Guiana aber „Trumpet-tree" nennen, da jüngere Exemplare des hohlstämmigen Baumes von den Indianern zu einer primitiven Flöte benutzt werden. Wichtiger ist die Verwendung als Wasserleitungsröhren.

Wenn die Saiteninstrumente weniger Material für unsere Liste liefern, so bieten sie dafür einen nsofern höher zu bewertenden Namen, als er wissenschaftlich ist und nicht nur eine einzelne Art, sondern eine ganze Gattung von 20 Arten bezeichnet. Es ist das

Citharoxylon,

aus Kithara (Zither) und Xylon (Holz) gebildet. Die Hauptart ist Citharoxylon laetum, in Mexiko „calcillo" und „quiebrahacha" genannt, ein Baum, dessen sehr hartes Holz zur Anfertigung von Guitarren benutzt wird. Die Früchte sind eßbar und schmecken ähnlich wie die bei Spaniern beliebte Mischung von Schokolade und Kaffee.

Lomatia tinctoria.

Ein in Tasmania beheimateter Strauch aus der Familie der Proteaceen; er heißt dort „Guitar-plant". Mandoline-plant wäre richtiger, denn die Balgfrucht und ihr Stiel sehen einer Miniatur-Mandoline geradezu überraschend ähnlich. Die Pflanze liefert einen Farbstoff.

Aus den Schlag-Idiophonen haben wir die Glockenblumen als Campanula (die Gattung) und Campanulaceen (die Familie) systematisch stark vertreten. Bei den eigentlichen Glockenblumen ist ja die Ähnlichkeit mit der Glocke so ausgeprägt, daß alle Kultursprachen das Äquivalent für Glocke oder Glöckchen als Bezeichnung verwenden. Wozu noch außerhalb der eigenen Familie die Liliaceen „Maiglöckchen" und „Bluebell" (Scilla nutans), aus den Ericaceen die „Glockenheide" kommen.

In Australien hat man auch eine Drumstickplant (Trommelschlägelpflanze), über deren Identität der Verfasser noch nicht sicher ist. Die wissenschaftlichen Werke vermeiden es, Vulgärnamen zu nennen, anderseits ist es schwer, von Laien eine Beschreibung zu erhalten, die für eine sichere Bestimmung genügt.

AUFBAU EINER VOLKSMUSIKSCHULE

VON Dr. HERMANN REICHENBACH

Der Gedanke einer Volksmusikschule ist nicht neu. Er tauchte schon vor dem Kriege auf. Als nach der politischen Umwälzung auch auf pädagogischem Gebiet umwälzende Ideen Wirklichkeit wurden, als in Volkshochschulen, Landschulheimen, Werkschulen und Versuchsschulen aller Art neue Formen geschaffen wurden, als durch Arbeitsunterricht, Koedukation, Selbstverwaltung, Psychologie des Kindes neue Methoden sich herauskristallisierten, da war es auch an der Zeit, den Musikunterricht umzuformen, der immer besonderes Beharrungsvermögen bewiesen hat. Aber die Frage der Unterrichtsform ist nicht allein eine pädagogisch-methodische Frage, sondern jede Unterrichtsform ist auch von der allgemein weltanschaulichen Haltung des Menschen ihrer Zeit und von der besonderen Artung ihres Musiksinns und ihrer Musikpflege, auf die sie hinzielt, bestimmt. Es ist gewiß kein Zweifel, daß zur Zeit der Hochblüte der Hausmusik der Musikunterricht auch zuhause von einem Hauslehrer, meist vom Vater oder von einem nahen Verwandten, gegeben wurde, während zur Zeit der geschäftlich durchorganisierten Kunstreproduktion im Konzertleben auch der Unterricht in der Gestalt der Konservatorien geschäftlich durchorganisiert wurde, und daß einer der führenden Köpfe aus der Frühzeit der Romantik, Felix Mendelssohn-Bartholdy, es war, der als erster ein Konservatorium schaffen sollte. Damit soll nun nicht etwa mit dem Ausdruck „geschäftlich" der Wert des Konservatoriums oder gar der Romantik gemindert werden; im Gegenteil war es wohl gerade die Absicht, wie Mendelssohn sich ausdrückte: den Preis gegenüber dem Privatunterricht zu verbilligen, um den Unterricht einem größeren Kreise zu ermöglichen. Steht so das Konservatorium in einer Linie mit der Konzertmusik, so ist es auch inhaltlich damit verbunden. Sein Musikideal ist die konzertreife Vorführung; aber es gibt das auch schon in niederen Stufen, in Genreformen, Schülerkonzerten. Diese künstlerische Vorführung erfordert technische Voraussetzungen, die erarbeitet werden müssen. Jeder fängt diesen Weg von unten an und schreitet vorwärts, soweit er eben kommt. Ein Unterschied von Dilettantenunterricht und Berufsvorbereitung besteht nicht prinzipiell; der Dilettant hört nur meist früher auf im gradus ad parnassum. Während nun früher die Konservatorien eifrig von „Musikamateuren" be-

sucht wurden, hat das jetzt sehr nachgelassen; es gehört schon lange nicht mehr„zum guten Ton", ein Instrument spielen zu können. Das Laienelement ist mehr und mehr von der praktischen Musikübung zurückgetreten und allein auf Hören (Konzert, Grammophon, Radio) angewiesen. Diese so einseitige Entwicklung hat etwas Ungesundes. Es lebt wohl mindestens ebensoviel Musik in dem, der sie schlecht und recht ausübt, wie in dem, der sie in meisterhafter Ausführung zu hören bekommt. Wenn es sich jetzt darum handeln soll, das Laienelement wieder zu gewinnen, so kann dies nach alledem nicht durch Einführung einiger neuer pädagogischer Methoden geschehen, auch nicht durch Verbilligung der Gebühren, sondern es muß gegenüber dem Konservatorium vom Fundament aus ein neuer Typus Musikschule geschaffen werden, dessen Musikideal ein grundlegend anderes, nicht auf eine spätere konzertreife Vorführung, sondern auf das sofortige lebendige Selbst-Musizieren aller in jeder Lage der technischen Voraussetzungen gerichtetes ist. Nur von einem solchen neuen Grundgedanken ist eine Volksmusikschule aufzubauen.

Das Zentrum der Musikarbeit einer solchen Schule bilden nicht mehr die Fachstunden, sondern die Stätten gemeinsamer Musikpflege vokal (im Chor) und instrumental (im Zusammenspiel). Der Gesang, als ursprünglichste, jedem zugängliche Musikübung, der gemeinsame Gesang als das zusammenbindende, Volksgemeinschaft schaffende Element machen die Chorstunden zu dem eigentlichen Kern der gesamten Arbeit. Es gibt auch an Konservatorien Chöre, meist allerdings nur auf dem Programm. In einer Volksmusikschule ist es der Schwerpunkt. Wenn es nicht gelingt, alle Schüler für die Chorarbeit sachlich zu begeistern und menschlich zu fesseln, so ist alles mißlungen. Auch die Teilnahme am instrumentalen Zusammenspiel kann früh einsetzen, as ist nur eine Frage der geeigneten Literatur, für die aber durch die Arbeiten aus der Jugendbewegung gesorgt ist. Was allerdings bisher als Ensemblemusik verwandt wurde, Bearbeitungen für Pariser Besetzung etc., ist für diesen Zweck ganz unbrauchbar. Eines setzt allerdings eine solche sofortige Musikausübung voraus, das ist ein wacher Musik-Instinkt, ein Bewußtsein für musikalische Ereignisse und die innere eigene Kraft, diese Ereignisse von sich aus zu tun. Da solches Tun aber nicht nur beim Musikmachen, sondern unserer Meinung nach auch beim Musikhören, einem *tätigen* Musikhören, nötig ist, so ist das auch für ein gutes Hören erforderlich; wer aber hört in solchem Sinne *gut* von allen Konzertbesuchern?? Dieser Instinkt muß geweckt werden. Bei der mangelhaften Musikausbildung in der Schule ist kaum einer imstande, Musik zu tun, d. h. aus Noten Musik zu machen, die meisten machen nur Töne. Um hier zu helfen, steht im engsten Zusammenhang mit der *Musikpflege* eine *Musiklehre*, die diese Voraussetzungen schafft. Keine theoretische Satzkunst, sondern ein schrittweises Hineinhören in das mannigfaltige Reich der Kräfte, die in Musik wirksam sind, ausgehend von dem Leben einer kleinen Melodie und hinführend bis zu dem Kosmos eines Werkes. Um diese beiden Fächer herum, die für alle Schüler obligat sind, gruppiert sich nun jeder weitere Musikunterricht, der verlangt wird. Aber auch, wenn hier eine Geigenstunde, eine Flötenstunde gegeben wird, so ist es etwas anderes, als wenn dieselbe in einem Konservatoriumslehrplan steht.

Einmal ist die *Literatur* auch hier grundsätzlich nicht auf die Konzertformen en miniature (Lieder ohne Worte, Nocturne usw. usw. ...lt sondern auf schlichte Hausmusik, die nichts *scheinen* will, sondern die *getan* sein muß. Aber auch die Methode des Lehrens und Lernens ist eine andere. Gerade hier besteht eine schwere Aufgabe, denn einerseits is der technische Fortschritt bis zum Virtuosentum nicht mehr Selbstzweck, anderseits aber soll auch keine Halbbildung geschaffen werden. Tritt die Etude, die Fingerübung, damit in den Hintergrund, so bleibt nur noch die Möglichkeit, in ständigem, praktischem Musizieren lebendiger vollgültiger Werke, unterstützt von eigenen improvisierten Übungen, in steigendem Maße sich die Gewohnheit im Umgang mit dem Instrument anzueignen. Die Frage, in welchen Instrumenten Unterricht erteilt wird, hängt im wesentlichen von den Gegebenheiten ab. Zither und Mandoline sind von vornherein ausgeschlossen. In der Volksmusikschule Berlin sind z. B. die Schüler auf folgende Fächer verteilt:

Fach	Z. d. Schüler	Z. d. Lehrkräfte	Fach	Z. d. Schüler	Z. d. Lehrkr.
Laute	68	3	Violoncello	13	1
Geige	66	3	Musiktheorie	3	2
Gesang	34	2	Klarinette	2	1
Klavier	21	3	Oboe	2	1
Flöte	13	1	Bratsche	2	1
				224	18

Bezeichnend ist hieran, daß das Klavier weit hinter andere Fächer zurücktritt; auch das hängt mit der allgemeinen Einstellung auf das Zusammenspiel zusammen. Diese Schüler waren also alle wöchentlich ingesamt 3 bis 4 Stunden beschäftigt, in denen sie an Chorschulung, Musiklehre und diesem Fachunterricht teilnahmen. Die übrigen Schüler, die keinen solchen Fachunterrichtt erhalten, werden mit 2—3 Stunden der Musiklehre, Chorschulung und Zusammenspiel beschäftigt. Rechnet man noch die intensive häusliche Arbeit allein und in Freundeskreisen hinzu, so ist das eine sehr starke Inanspruchnahme, die große Hingabe und persönliche Opfer fordert. Daß dies in solchem Maße bezeugt wurde, ist der beste Beweis für die innere Tragfähigkeit einer Volksmusik, wie sie hier beschrieben wurde. Besonders wichtig in der zersetzenden Atmosphäre der Großstadt. Ich komme damit auf die Frage des Schülermaterials. Da die schulpflichtige Jugend nicht allein von solcher Stelle aus, sondern nur von einer mit der Schule zusammenarbeitenden Jugendmusikschule erzogen werden kann, so beschränkt sich eine Volksmusikschule am besten auf diejenigen, die über 15 Jahre alt sind. Eine obere Grenze anzugeben, hätte keinen Sinn; man wird keinen Lehrwilligen zurückweisen. Aber die Erfahrungen der Berliner Schule haben z. B. erwiesen, daß doch im wesentlichen die Zeit von der Schulentlassung bis zur Heirat in Frage kommt. Das Durchschnittsalter liegt zwischen 18 und 25 Jahren. Um allen sozialen Schichten den Zutritt zu ermöglichen, muß der Beitrag so niedrig wie möglich gestellt werden. In Berlin nehmen wir monatlich 10 M. Denjenigen, die auch das nicht zahlen können, kann nur auf dem Wege einer staatlichen Beihilfe geholfen werden. Da das in Berlin schwer zu beschaffen ist, ist der Anteil des Proletariats noch verhältnismäßig gering. Ich lasse auch hier als Beispiel eine Berliner Statistik folgen:

Beruf	männlich	weiblich	insgesamt
Kaufm. Angestellte	35	58	93
Handwerker und Arbeiter	40	11	51
Studenten	29	7	36
Lehrer	16	15	31
Ladenangestellte	18	10	28
Schüler	12	15	27
Technische Berufe	9	8	17
ohne Beruf	—	16	16
Jugendpflege	2	9	11
Beamte	3	2	5
Akadem. Berufe	4	1	5
Hausangestellte	—	2	2
	168	154	322

Ein sehr großer Teil dieser Schüler ist in politischen, kulturellen oder religiösen Jugendverbänden organisiert. Es ist eine besondere Aufgabe einer Volksmusikschule, hier durchaus über den Parteien zu stehen. Wenn dies möglich ist, daß über die Zersplitterungen der Gegenwart hinweg die Musik ein einiges Band bieten kann, wenn Rechts und Links, Arm und Reich, Kirchlich und Sozialistisch, in einem Raum Schulter an Schulter ein gemeinsames Lied singen, dann ist vielleicht die größte Aufgabe einer Volksmusikschule erfüllt.

WEITERE NEUE BEETHOVENLITERATUR*)

Von der bereits vorliegenden Literatur sei an erster Stelle auf *August Halms* „*Beethoven*" (M. Hesses Verlag, Berlin) verwiesen, ein Buch, das, wie bei dem Verfasser nicht anders vorauszusetzen, ausschließlich kunstbetrachtend eingestellt ist, seine Vorgänger im Reichtum der Gedanken, aber auch in deren gelegentlicher Eigenwilligkeit nicht verleugnet und das sich mit Recht damit begnügt, die Musik nur rein musikalisch zu erklären.

Wenig Freude erlebt man an dem „*Beethoven*" von *Bernhard Bartels*, einem Werk, das, vom Verlag Franz Borgmeyer in Hildesheim äußerlich so vorteilhaft mit allerhand Bildern und Handschriftenbeigaben dargeboten wird. Daß das Biographische darin wohl alles aus zweiter Hand ist, wird keiner dem Verfasser eines für weitere Kreise bestimmten Buches übel anmerken wollen, unangenehm berührt aber das laute, apodiktische Tönen der Darstellung, die trotz aller Wortmacherei vielfach ganz platt ist.

Von besonderer Seite wird der Tondichter in dem reizvoll nach alter Taschenbuchart im Wiener Philharmonischen Verlag von *Hugo Botstiber* veröffentlichten Büchlein „*Beethoven im Alltag*" gezeigt. Der in knappen Umrissen gehaltene, vorwiegend verläßliche Text wird durch die Mitteilung passender und meist weniger bekannter Musik und einer Reihe schöner Bilder, besonders auch verschiedener Landschaften ergänzt.

Etwas Ähnliches in größerem Umfange strebt der Ungar *André de Hevesy* in seinem bei Emile-Paul Frères in Paris veröffentlichten Buche „*Beethoven, Vie intime*" an. Der Leser erhält darin in anziehender, etwas romantisch angehauchter Form Einblick in das private Leben des Tondichters; sein Umgang mit den Frauen wird besonders nachdrücklich behandelt, und zumal diese Ausführungen, die auf dem 1911 als Privatdruck erschienenen Büchlein „Petites Amies de Beethoven" vom gleichen Verfasser errichtet sind, beruhen auf eigenen selbständigen und verdienstvollen Forschungen. Merkwürdig nur, daß er gar nicht auf die neueren deutschen Forschungen zum Briefe über die „Unsterbliche

*) Siehe Auftakt" 1927 Beethovenheft.

Geliebte" eingeht und deshalb über dessen Zeit der Niederschrift und die ungenannte Adressatin zu falschen Ergebnissen gelangt.

Eine sehr wertvolle Monographie über Beethovens *Leonoren-Ouvertüren* legt Joseph *Braunstein* im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig vor; durch seine sorgfältigsten stilkritischen Untersuchungen wird vor allem der Beweis erbracht, daß die herkömmliche Chronologie jener Werke ihre Richtigkeit hat. Im übrigen sei auf die klugen und sorgfältigen Darlegungen Braunsteins selbst verwiesen und nur noch das Bedauern darüber hinzugefügt, daß er die erst unlängst im Archiv von Breitkopf & Härtel gefundene, von Beethoven selbst durchkorrigierte Abschrift der zweiten Leonoren-Ouvertüre noch nicht mit benutzen konnte.

Nun von einigen Veröffentlichungen, deren Inhalt so etwas wie dokumentarischen Wert besitzt:

„*Beethovens Denkmal im Wort*" hat *Richard Benz* als zweiten Druck der Pforte in Heidelberg im Verlag von Wilhelm Gerstung in Offenbach a. M. herausgegeben. Man findet darin hauptsächlich die schönsten Äußerungen, die der Tondichter sich selbst in Notizbüchern oder anderen in Briefen und Gesprächen machte. Das Buch, in klarer und schöner Fraktur bei Gerstung auch gedruckt, wird in erlesenster Ausstattung dargeboten.

Auch der Verlag Julius Bard in Berlin hat für die Aufmachung der neuen (fünften) Auflage der von *Kurt Sachs* besorgten Auswahl von *Beethovens Briefen* sein möglichstes getan, indem er eine Reihe Bilder und eine Handschrift-Nachbildung einfügte und sie auch sonst geschmackvoll ausstattete. Im Gegensatz zu manchen anderen Auswahlausgaben ist Sachs tunlichst auf die Urschriften zurückgegangen.

Eine weitere dokumentarische Veröffentlichung, *Beethovens Stammbuch*, das von Velhagen und Klasing (Bielefeld-Leipzig) im Faksimile vorgelegt wird, kann nicht anders denn als ein kostbares Kleinod bezeichnet werden. Es ist jenes schmale Buch, das die Bonner Freunde des jungen Tondichters kurz vor dessen zweiter Reise nach Wien im Jahre 1792 angelegt und ihm mit ihren Eintragungen zum Andenken mitgegeben haben. Die Urschrift wird jetzt in der Wiener Nationalbibliothek verwahrt. Hans Gerstinger bietet in einem Beiheft des in getreuer Nachahmung herausgebrachten Büchleins die nötigen Erläuterungen. Im Zusammenhange mit diesen dokumentarischen und bekenntnishaften Veröffentlichungen sei hingewiesen auf den von *Richard Benz* bei W. Gerstung in der Bücherreihe Musica Sacra unter dem Titel „*Beethovens Instrumentalmusik*" herausgebrachten Neudruck der beiden begeisterten Rezensionen E. T. A. Hoffmanns über die C-moll-Symphonie und die Klaviertrios op. 70; sie werden in ihrer frühesten Fassung von 1810 und 1813 dargeboten, und zwar auch wieder in würdigem Gewande. *Max Unger.*

DER MUSIKGELEHRTE HEINRICH RIETSCH

VON DOZ. Dr. ROBERT HAAS, WIEN

Die Reihe der Vorkämpfer der Musikwissenschaft, deren Wirken in die Zeit des großen Aufschwungs dieses Fachs hinüberreicht, wird unerbittlich Glied um Glied gelichtet, ein tückisches Schicksal hat nun auch vorzeitig den markanten Kopf des Prager Ordinarius gefordert, für seine Freunde erschütternd plötzlich, noch dazu just im Ehrenjahr seiner akademischen Tätigkeit, das ihm die für Musikhistoriker seltene Auszeichnung der Rektorswürde seiner Universität beschert hatte. Wer es weiß, wie ernst der Gelehrte gerade diese bürdevolle Pflicht antrat, der empfindet das blind waltende Verhängnis doppelt tragisch.)*

Rietsch gehörte mit Überzeugung zu jener engeren Gruppe seiner Fachgenossen, die über der blutlosen Doktrin die lebendigen Kräfte ihres Arbeitsfeldes nicht aus dem Herzen verlieren. Künstlerisch hervorragend begabt, dabei in seinen Anlagen vorwiegend nach innen gekehrt und an scharfe Geisteszucht gewöhnt, war er grünes Holz vom Stamme seiner Volkszugehörigkeit, eine durch und durch musikalische Natur, die durch tüchtige Erziehung und strenge Arbeit an sich selbst über jene technische Überlegenheit verfügte, ohne die füglich ein vollwertiges Urteil auch

*) Siehe auch „Auftakt" 1927, Heft 12 Steinhard: „Heinrich *Rietsch* †".

in der geschichtlichen Musikbetrachtung unmöglich sein müßte, wenn auch die Wirklichkeit oft genug gerade das Gegenteil anerkennt. Aus dieser Charakterhaltung heraus hat Rietsch seine reiche Schaffenskraft beneidenswert gleichmäßig zwischen Theorie und Praxis zu teilen verstanden, ohne über dem Drange der wissenschaftlichen Obliegenheiten seine kompositorische Begabung und sein geliebtes Kammermusikspiel zu vernachlässigen. Dieser innigen Bindung von Forschen und Schaffen entsprang auch sein stetes Bedürfnis nach Erkenntnis der zeitgenössischen Entwicklungsvorgänge, die er als erster auf akademischem Boden ernsthaft zu überblicken versuchte. Kennzeichnend in dieser Beziehung waren gleich die ersten Vorlesungen, die der von seinem Landsmann Hanslick 1895 an der Wiener Universität habilitierte junge Privatdozent ankündigte. Neben der „Theorie und Geschichte der Mensuralmusik" las er ein Kolleg über „Die Ars nova in der Musik seit 1850", das die Grundlage zu seinem im Berufungsjahr nach Prag (1900) veröffentlichten Buch über „Die Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts" bildet. Einzelheiten der Methodik, insbesondere der Kadenzbehandlung, haben auf die allgemeine Stilbetrachtung sehr fruchtbar eingewirkt. Seine Universitätsjahre verbrachte Rietsch in der Donaustadt, wo er nach Beendigung der juristischen Studien in der Finanzprokuratur einen Stützpunkt für die Anfänge der akademischen Karriere gewann; in Wien wurde er durch Mandyczewski und Robert Fuchs, auf akademischem Boden durch Bruckner in der Satzkunst ausgebildet, hier hatte er an der Begründung der österreichischen Denkmäler der Tonkunst durch die Herausgabe von Muffats Florilegium in den beiden ersten Jahrgängen persönlichen Anteil — später erschien er erst von Prag aus wieder unter den Mitarbeitern, und zwar mit der Frauenlobhandschrift der Wiener Hofbibliothek (1913) und mit Partiten von J. J. Fux (1916). — In Wien wurde bereits die Minneliedforschung von ihm als Vorzugsgebiet gepflegt, gemeinsam mit A. Mayer erfolgte die Herausgabe des Spörllliederbuches der Hofbibliothek (1986). In Prag erweiterte und verdichtete dann der Gelehrte seine Liedstudien zu einer Darstellung der „Deutschen Liedweise" (1904), in der die Entwicklung der Liedform weitreichend überschaut wird. Die nächste größere Veröffentlichung galt dann einer wissenschaftlichen Einführung in die allgemeine Musiklehre, die unter dem Titel „Die Grundlagen der Tonkunst" (1907) in einem knappgehaltenen, aber inhaltsreichen Handbuch den Grundriß einer historischen Grammatik der Tonsprache niederlegte. Die genannten großen Arbeiten in Buchform waren begleitet und fortgeführt durch eine lange Reihe bedeutsamer Zeitschriftenaufsätze, in denen wichtige Beiträge zu verschiedenen Zweigen der Musikwissenschaft gesammelt sind; darunter seien zum Volkslied die gediegenen Studien über den Unterschied zwischen älteren und neueren deutschen Volksweisen (1911) und über das Innsbrucklied (1917), zur Ästhetik die geistreichen Untersuchungen über die künstlerische Auslese in der Musik (1906) und über musikalische Entlehnungen (1920), zur Wiener Klassik die gründliche Abhandlung über die Diabelli-Variationen (1906) besonders hervorgehoben. Die Geschichte der Tonkunst in Böhmen hat Rietsch durch mehrere Artikel in der Deutschen Arbeit bereichert, in Fragen der neueren Musik wußte er wiederholt das Wort zu ergreifen, so als erster nach Bruckners Tod (Nekrolog 1897) und über deutsche Klaviermusik (Auftakt 1926). Zu kurzen Äußerungen über die eigene Persönlichkeit ließ er sich im Weltkrieg durch ein Ansuchen der Stuttgarter Neuen Musikzeitung veranlassen (im 5. Helt des 37. Jahrganges). Den sprachlichen Ausdruck seines Schrifttums beherrscht stets ein stark persönlicher Wille, der auch aufs strengste über der Reinheit der Muttersprache wachte. Hohes Formgefühl und feinsinniger Geschmack kennzeichnen ebenso das künstlerische Lebenswerk dieses ausgezeichneten Musikers, das Orchester-, Chor- und Kammermusik umspann; aus dem Nachlaß ragen heraus eine einaktige Oper, zwei Serenaden, eine symphonische Dichtung, drei Streichquartette, ein Klavierquintett und viele schöne Lieder. Seine Tonsprache geht von Brahms und Thuille aus und bezieht gern Anregungen älterer Epochen ein, aus denen er auch vielfach Einrichtungen für den modernen Gebrauch geschöpft hat.

Durch 27 Jahre in das Prager Musikleben gestellt, hatte Heinrich Rietsch Gelegenheit, es auf seine Art von mehrfachen Warten aus bestimmend zu beeinflussen, sein Scheiden wird eine empfindliche Lücke reißen. Voll inniger Trauer blickt ihm der Kreis seiner persönlichen Schüler nach, die an ihm den aufrechten und aufrichtigen Mann schätzen gelernt hatten, denen sein gütiges und grundbescheidenes Wesen vertraut und teuer war.

COSIMA WAGNER

VON Dr. KARL HOLL

Am ersten Weihnachtsfeiertag feierte Cosima Wagner in der tiefen Zurückgezogenheit ihres Bayreuther Heims das seltene Fest des 90. Geburtstages. Viele wissen nicht einmal, daß sie noch unter den Lebenden weilt. So vollkommen ist sie in die Geschichte eingegangen, eine geradezu legendäre Erscheinung geworden. Wie wenig Frauen ist es beschieden, derart ins Zeitlose, Unbestrittene zu wachsen! Die Tochter Liszts und der Gräfin d'Agoult, die Gattin Richard Wagners, die treue, eifernde Hüterin seines Erbes, ist nicht nur als Gefährtin des Meisters, sondern als Vertreterin und schicksalshafte Vollstreckerin seines Willens die an Wirkung wohl bedeutendste Frau ihres Jahrhunderts geworden.

Solange Cosima Wagner an der Seite Richard Wagners in „Wahnfried" residierte, solange sie nach Wagners Tod als Spitze der aus eigenen Gnaden aufgebauten Bayreuther Hierarchie die Leitung der Festspiele persönlich in der Hand hatte, war sie noch so stark vom rein biographischen Interesse umfragt, so sehr Gegenstand fanatischer Verehrung oder heftiger Abwehr, daß ein klares Bild ihres Wesens nicht zu gewinnen war. Seit sie aber die Verwaltung der Bayreuther Kultstätte auf ihren Sohn Siegfried übertragen hat, und je mehr das Kunstwerk Richard Wagners, zum Teil gegen ihre Auslegung des meisterlichen Willens, Gemeingut des deutschen Volkes, ja der ganzen Kulturwelt geworden ist, hat sich das Private, das Zeitliche von ihrer Erscheinung abgelöst. Wir erblicken nun die volle geistesgeschichtliche Größe dieser Frau. Wir wissen: „wie das ward". Wir verstehen Cosimas Abkehr von Hans von Bülow als Notwendigkeit kulturellen Schicksals. Wir bewundern ihre überragende organisatorische Kraft beim Aufbau und Ausbau Bayreuths. Daß ihre Herrschaft des Geistes vor der Säkularisierung Bayreuths auch in Tyrannei ausartete, nehmen wir als die natürliche Versuchung dieses dämonischen weiblichen Willens zur Macht, nicht minder aber auch als Zeichen des Mangels an geeigneten Widerständen zur Kenntnis.

Die Frau, die ohne besondere Vorzüge der Schönheit, mit ihren hervorragenden Geistesgaben und ihrer umfassenden Bildung Jahrzehnte hindurch die Zeitgenossen bezaubert hat, ragt als einsame Greisin in eine Epoche, die ihr völlig fremd sein muß. Sie hat die Reaktion auf Wagner und Bayreuth wohl noch bewußt erlebt. Sie könnte, wenn die Stimmen der Welt noch zu ihr dringen, auch die neue, die andere, auf freiwillige Bewunderung gegründete Geltung seiner Persönlichkeit und seines Werkes erfahren. „Mit ihr kann ich erreichen, was ich ohne sie nicht kann." — Dies Wort Wagners an Liszt wird angesichts der vollendeten Tatsache Wagner für uns Nachgeborene zum Wahrspruch unserer Ehrfurcht vor der Neunzigjährigen.

AUFTAKT-ARENA

JAZZ-REQUIEM

VON E. F. BURIAN, PRAG.

Ein Zeitdokument. Der begabte junge Komponist E. F. B., der u. a. die erfolgreiche Oper „Der Sonnenaufgang" schrieb, macht seit einiger Zeit durch exzentrisch betonte Arbeiten auf sich aufmerksam (Voiceband-Chöre, ein Konzert für Schlagzeug mit Klavierbegleitung usw.). Durch den Jazz-Krawall werden einige Worte über das „Jazz-Requiem" Burians, vom Autor selbst gesetzt, nicht uninteressant sein, wenn auch ein gewollter Zynismus, das Nichtzurückschrecken vor Gewaltsamkeiten, manche Leser beleidigen wird. Eine Anzahl von Leuten verliess nach dem Jazz-Requiem empört den Konzertsaal. (Red.)

Es hat weniger Ärgernis erregt als ich erwartete. Ein Jazz-Requiem! Und doch ist's so einfach: der Komponist vertauscht die Instrumente und sucht einen neuen musikalischen Ausdruck!

Etwas über den Text: Es tut mir leid, doch bisher hat sich kein Dichter gefunden, der soviel zuwegegebracht hätte wie die Alten in ihren religiösen Dichtungen. Von den Symbolisten bis hinauf zu den Dadaisten ist alles nur leeres Wortgeklingel, nichts als Phrasentum. Suchet den Dichter, der ein neues Te Deum oder einen neuen Talmud schreibt, und Ihr werdet vom „-ismus" befreit sein, den Ihr erfunden habt, um den Genius durch den Stil zu ersetzen. Nein, das ist kein Autoritätsglaube, das ist Wahrheit. Bittere Wahrheit für uns, die wir in diesem Jahrhundert, oder besser in diesem Lügen-Jahrhundert geboren

sind, das bloß die Fermate zwischen der Vergangenheit und der Zukunft bildet. Wundert Euch darum nicht, daß der heutige Komponist in der Wahl des Textes zwischen Preislisten, Fahrplänen und Ritualgesängen balanciert. Das bedeutet allerdings nicht, daß er sich oder seiner Zeit fremd werden müßte. Was für ein schöner Tango argentino ließe sich aus dem Kyrie hervorzaubern! Und das Requiem? — Wie wir verschiedentlich leben — sterben wir auch verschiedentlich. Chaplin weint und die Zuschauer lachen! Und denkt nur ein wenig: Läßt sich denn überhaupt der Sinn umgehen „Gib ihnen ewigen Frieden, o Herr"? Hamlet stirbt auch ohne das „Sein oder Nichtsein", und der ganze Fluch seines Lebens würde auch dann über ihn hereinbrechen, wenn er in der Bar Saxophon bliese. Nur ein oberflächliches geschlechtsloses Embryo muß das Blut verkosten, wenn es dessen Farbe sicherstellen will.

Bei der Komposition meines Requiems habe ich weder auf Totengräber, noch auf trauernde Erben, denen alles als Beleidigung gilt, was sich auch auf ihren hypochondrischen Leib bezieht, irgendwie Rücksicht genommen. — Es gab Menschen, die lächeln konnten, wenn ihnen der Vater oder sonst ein teueres Wesen starb, und man hat sie Ketzer genannt. Ich bin überzeugt, daß viele, die den Weltkrieg miterlebt, ein Requiem schreiben würden, neben dem meine Komposition wie Mozarts „Ständchen" erglänzte.

Jazz. Viele besuchen Kinos, Revuen und Bars. Viele tanzen und trinken Koktails. Möglicherweise fände man einige, die gern beim Foxtrott stürben. Nur wenige aber billigen unserer Zeit ihre unausgesprochene Chanson-Trauer zu und erkennen die Unwiderbringlichkeit des Lyrismus. Die Künstler verleugnen sich in ihrer eigenen Persönlichkeit, und das Jahrhundert geht unverrückbar einem neuen entgegen. Was gestern noch galt — gilt heute nicht mehr. Und doch ist es so schön, daß wir fleischfarbene Strümpfe und Bubiköpfe haben und eine Musik unseres Leibes und unserer Träume: den Jazz. Beethoven werden nicht mehr geboren, und wir können darob froh sein, denn wir wüßten im Zeitalter der Lokomotiven, des Radios und des Sportes mit ihnen nichts anzufangen.

Und dann gibts da noch etwas, das schon nach einigen wenigen Tagen alle (selbst die langhaarigen Individuen) begreifen werden: der Jazz ist vor allem und hauptsächlich für den Tondichter eine neue Form der Komposition und der Orchestration. Wundert sich heute noch jemand darüber, daß wir die Toten mit Klarinetten, Helikon und türkischer Trommel zum Grabe geleiten? Ja, wäre es denn wirklich nicht möglich, ein Requiem für Perkussion, Saxophon, Klavier und Harmonium zu schreiben? In meiner Trauerkomposition fand sich — auch eine bis dahin „ungeahnte Spezialität": die Voiceband. Sechs Sprecher rezitierten rhythmisch Latein ohne Rücksicht auf Kathedertradition und Kanzelton. Sechs Menschen brüllten in ungreifbaren und nicht notierbaren Dissonanzen das „requiem aeternam dona eis Domine". Sechs Menschen lachten wie sechs Teufel. Und das brachte die Scheinandächtigen am meisten auf, sie, die das Requiem schon durch die Furcht profanierten, die Wahrheit zu hören, die nackte Wahrheit aus dem Munde sechs einfacher Menschen. Ich bedauere, daß ich in der Partitur nicht den Vermerk anbringen konnte, die Zuhörer mögen mitbrüllen — eines aber weiß ich, daß das Publikum in kürzester Zeit aufhören wird, das Opferlamm einiger Kulturintriganten zu sein.

Aus dem Tschechischen von *Dr. Viktor Joss.*

DAS RARITÄTENKABINETT

Eine Rubrik zur Aufbewahrung von Kuriositäten.

KŘENEK SPIELT AUF . . .

Aus Wiener Referaten anläßlich eines Vortrages des „Jonny spielt auf"-Komponisten Křenek im Kleinen Musikvereinssaale*):

I.

(Aus d. „Neuen Wiener Journal" v. 5. 1.):

Mutig und sachlich ohne alle Überheblichkeiten geht Křenek auf seine eigenen Ideen ein, bekämpft die Gegner, ohne sie dabei in den Staub zu ziehen, wohl wissend, daß er nur sich selbst dadurch entwerten würde.

Gegen die gewaltsame Abstempelung des „Jonny" zur Jazzoper führte Křenek Mozarts „Don Giovanni" als Beispiel ins Treffen. Auch Mozart hat die Tänze seiner Zeit mit einem

*) Sperrungen von uns.

Opernwerk verknüpft, wie überhaupt seine ganze Musik unter dem Eindruck des Tanzschrittes des Rokoko steht. Drei Bühnenorchester bringen das Menuett in dieser Oper zur Geltung, aber niemandem würde es heute einfallen, von einer Menuettoper zu sprechen, auch hat niemand von Mozarts Zeitgenossen einen derartigen Gedanken zu fassen gewagt. Im „Jonny" hätte er auch nur Arien, Duette, Ensembles und Finali geschrieben, wie andere Komponisten auch und der Jazz sei dieser Oper stilistisch ebenso anempfunden wie der Walzer dem „Rosenkavalier". Křenek stellte ferner jeden Versuch, dem Text seiner Oper Gleichnisse zu unterschieben, entschieden in Abrede. Das Drama sei ein Spiel, aber keine Besserungsanstalt, von der man Belehrungen, Moralgrundsätze und höhere Philosophie zu erwarten hätte.

Ganz so nebenbei nahm er in ziemlich scharfer Form gegen einige Äußerungen zweier Wiener Kritiker Stellung, ohne jedoch seine Sachlichkeit durch feindselige Gefühle zu übertönen. Er entkräftete den Vorwurf der falschen Deklamation seiner Texte durch eine neue Auffassung, des Taktstriches, dem er eine mehr oder minder orientierende Bedeutung zuschreibt. Er bezeichnete es als eine Unwahrheit, daß er das Andenken Beethovens verletzt haben sollte. Daß er diese Dinge nur mit ein paar Sätzen streifte und nicht mehr sagte, als nach der Anlage seines Vortrages notwendig war, ließ ihn in seiner ruhigen Art besonders sympathisch erscheinen.

II.

(„Neue Freie Presse" v. 5. 1.):

(Jonny am Vortragspult.) Herr Ernst Křenek versuchte gestern am Vortragspult im kleinen Musikvereinssaale der Wiener Kritik aufzuspielen. Da außer der Person des Vortragenden keine sonstigen Inszenierungskunststücke geboten waren, hatte sich das Publikum zu dieser Jazzaufführung im Vortragssaale nicht allzu zahlreich eingefunden. Es erübrigt sich, auf die Auslassungen des Herrn Křenek des Näheren einzugehen. Statt über das Theater der Gegenwart, wie das Vortragsthema angekündigt worden war, sprach er im wesentlichen über sein eigenes musikalisches Theater mit all jener Plattheit, jener Unreife und jenem Unernst, wie sie in seiner Musik zu finden sind. Der spärliche Beifall, der Herrn Křenek zuteil wurde, sprach deutlich dafür, um wie viel stärker die Claque im Wiener Operntheater als die Clique im Wiener Musikleben ist.

III.

Anmerkung des „Auftakt": Wie wir erfahren, wird Křenek demnächst über des jungen Korngold Oper „Wunder der Heliane" einen Vortrag halten.

BÜCHER

N. SIMROCK: JAHRBUCH I. *Herausgegeben von Erich H. Müller*, Berlin.

Eine Sammlung von orientierenden Aufsätzen über Komponisten, die dem Verlag nahestehen, und über die Geschichte des Verlagshauses. Die Artikel, die Neues oder wenig Bekanntes über Brahms, Reger usw. bringen, stammen von *Altmann*, *Orel*, *Mies*, *Steinitzer* u. a. Auf eine Arbeit von Ot. *Šourek* über Dvořáksche Kammermusik möchte ich besonders aufmerksam machen. St.

OTTO GIRSCHNER: REPETITORIUM DER MUSIKGESCHICHTE. Verlag *P. J. Tonger*, Köln.

In der Form von Frage und Antwort das „Wichtigste". Für ein Durchblättern eine Stunde vor dem Examen ganz gut zu gebrauchen. Auf Einzelheiten des Aufbaues (z. B. die Frühgeschichte der Symphonie) darf man nicht immer eingehen, sonst wird man durch Einseitigkeiten der Auffassung gestört. St.

JULIUS KAPP: PAGANINI. 14. Aufl. *Deutsche Verlagsanstalt*, Stuttgart.

Die Kappsche, schön illustrierte Biographie des heute schon fast sagenhaften Virtuosen ist durch Neuaufnahme von Material besonders im lebensgeschichtlichen Teil stark bereichert worden. Die Berichte der Zeitgenossen von außerordentlichem Interesse. „Wo unser Denken aufhört, da fängt Paganini an." (Meyerbeer.) St.

Vorläufige Hinweise:

(Besprechung folgt.)

KARL KOBALD: FRANZ SCHUBERT. *Amalthea-Verlag*, Zürich-Leipzig-Wien.

M. KAUFMANN: MUSIK UND MUSIKER. In: *Karlsbader Heimatbücher*. Verlag *W. Heinisch*, Karlsbad.

ALFRED LORENZ: MUSIKGESCHICHTE IM RHYTHMUS DER GENERATIONEN. M. *Hesse-Verlag*, Berlin.

D. ARUNDELL: HENRY PURCELL. *Oxford University Press*, London.

A. v. PUTTKAMMER: FÜNFZIG JAHRE BAYREUTH. *Schlieffen-Verlag*, Berlin.

GASSENHAWERLIN UND REUTTERLIEDLIN FÜR VIER STIMMEN VERLEGT BEI CHRISTIAN EGENOLF, FRANKFURT A. M. 1535. Dr. Benno *Filser-Verlag*, Augsburg.

E. BÜCKEN: HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. *Lieferung 2 und 3. Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion*, Wildpark-Potsdam.

WALTHER HENSEL: LIED UND VOLK. *9. bis 12. Tausend. Bärenreiterverlag* und *Joh. Stauda-Verlag*, Augsburg.

FRITZ BÖHME: TANZKUNST. *C. Dünnhaupt-Verlag*, Dessau.

OTTO PICK: DAS KLEINE GLÜCK. *Frühe Verse. F. Khol-Verlag*, Prag.

KARL KOYDL: PHOENIX-KREISE. *Egerland-Verlag*, Eger.

RUD. FRANK: DAS MODERNE THEATER. *Ullstein-Verlag*, Berlin.

FESTBERICHT ÜBER DIE BEETHOVEN-ZENTENARFEIER. Wien 1927.

TAGEBUCH

VON ERICH STEINHARD

EIN WORT ÜBER DAS NEUE DEUTSCHE THEATER 1888—1928. Ein Gründungsjubiläum des Prager *Neuen Deutschen Theaters*, dem infolge seiner kultur-geographischen Lage eine einzigartige künstlerische Sendung zukommt, ist dieser Tage begangen worden. Es ist ein Theater, welches das unermeßliche Glück hatte, einen regierenden Theaterleiter des 19. Jahrhunderts von Anbeginn durch 23 Jahre zum Führer zu haben: *Angelo Neumann*. Wegbahner von seltener Energie, der die Zeitkunst auf allen Gebieten mit genialem Blick in ihrer großartigsten und höchsten Potenz erkannte und außerdem als Entdecker von Sängern und Dirigenten Weltruf genoß. Prag wurde unter Neumann eine Hochburg des Wagnerkultus. Sein Nachfolger Heinrich *Teweles* und der nachmalige Direktor Leopold *Kramer* waren mehr am Schauspiel interessiert. Während Teweles noch kulturellen Ehrgeiz hatte und durch die Anstellung *Alexander Zemlinskys* überdies einen Operndirigenten von Format gewann, unter dessen Taktstock den Pragern eine Mozartpflege blühte, wie kaum einer anderen Stadt in den Kriegs- und Nachkriegsjahren, sank in der späteren Kramerära das Niveau infolge eines kopf- und geistlosen Spielplans erschreckend und rapid. Trotzdem, bei objektiver Betrachtung: Zemlinsky hat in diesen Jahren des Abstiegs, die gleichzeitig ein Nachlassen seiner Arbeitsfreude mit sich brachten, die wichtigsten Werke der Moderne herausgebracht und zu stilvollen Neuinszenierung des „Ringes" (Hörth-Pirchan) den Anstoß gegeben (bis dahin begnügte man sich im ganzen mit den Dekorationen des Neumannschen reisenden Wagnertheaters). Als Ereignisse der Zemlinskyschen Dirigentenepoche (1911—1927) sind folgende Erstaufführungen zu buchen: Rosenkavalier, Parsifal, Elektra, Ariadne, Puccini-Einakter, Der ferne Klang, Florentinische Tragödie, Zwerg, Schatzgräber, Die Erwartung, Die verkaufte Braut, Jenufa, Der Kuß, Intermezzo, Cardillac, Jonny spielt auf. Eine einseitige Vorliebe für Mahler — in der Reproduktion wohl kaum zu übertreffen — kennzeichnet das Gesamtprogramm der philharmonischen Konzerte, deren Zugkraft in den letzten Jahren, erlahmte. Die Direktion *Volkner* ist zu kurz an der Arbeit, als daß man ein Wort sagen könnte. Doch eines ist selbst in den wenigen Monaten klar geworden. In *H. W. Steinberg* besitzt das Theater wieder einen genialen Dirigenten und dazu noch einen glühenden Arbeitsmenschen von nicht alltäglichem Zielbewußtsein. Er ist berufen, die Reihe der Bedeutenden fortzusetzen, die vor ihm an dieser Bühne gewirkt haben und von da ihren Aufstieg nahmen: *Seidl, Mahler, Muck, Schalk, Blech, Pollak, Bodanzky, Klemperer, Kleiber, Zemlinsky.*

DR. JOH. BRANBERGER 50 JAHRE. Sektionsrat Dr. *Branberger*, einer der fähigsten Musikorganisatoren des Staates, der die starke Förderung der zeitgenössischen Musik und die Pflege historischer Tonkunst in den letzten Jahren in gleicher Weise zum Ziel seiner glücklichen Bestrebungen machte, ist nach reichem musikliterarischen Schaffen im Jahre 1924 an die Spitze des tschechischen Staatskonservatoriums getreten, das er zu einer modernen Anstalt ausbaute. Er ist Gründer und agiler Leiter der „Mozartgemeinde in der Tschechoslowakischen Republik", eines aufblühenden Verbandes von Mozartverehrern beider Nationen, der unter anderem beabsichtigt, die Prager „Bertramka", in der Mozart seinen „Don Juan" vollendete, käuflich zu erwerben.

FELIX ADLER GESTORBEN. Ein eigenes Gefühl beschleicht einen, wenn man in der Loge des Theaters, in der man seit vielen Jahren den Kritiker Adler zu sehen gewohnt war, fremde Köpfe gewahrt. Oper und große Konzerte ohne diesen merkwürdigen Menschen, dessen Wesen einen an Peter Altenberg

erinnerte, sind tatsächlich kaum vorstellbar. Ein so individuell kapriziöses geistiges Profil wie Adler hat es vermocht, eine Art Popularität in Prag zu erlangen, im angenehmen wie im weniger angenehmen Sinn. Er war kein Wissenschaftler, das betonte er stolz: nur ein Zuhörer, den die Redaktion der „Bohemia" zum Schreiben nötigte. Felix Adler, der Nachfolger Richard Batkas, ist heimgegangen. Wien, wo der für den Kaufmannsberuf bestimmte Bohemien Adler das Konservatorium besucht hat und dem Mahler-Kreis nähergetreten ist, ist auch sein Schicksal geworden. Nachdem er in den Wanderjahren München und Dresden kennen gelernt hatte, kehrte er in seinem Fühlen und Denken doch stets wieder zum Mahler-Erlebnis seiner Jugend zurück. Adlers Musik-Journalismus, der eine konzentrierte, elegante Schreibart durch seltene Erfahrung und Urteilskraft fundierte und mit Temperament sowie einem zum Sarkasmus neigenden Witz würzte, hat seinen Brennpunkt in Mahler gefunden. Dies gilt ebenso von seiner Stellung zum Musikschaffen der Gegenwart und nahen Vergangenheit, wie auch von dem Gesichtswinkel, unter dem er das reproduktive Schaffen beurteilte. Adler war ein Kritiker von Bewußtsein, ein fruchtbarer Vorkämpfer und ein Willensmensch, der trotz langjähriger Lähmung nie seine Heiterkeit verlor; ein origineller Mann, dessen Verlust man im Prager Musik- und Theaterleben tief beklagen wird.

THEATERBERICHTE im Feberhefte.

FLÖTEN-URAUFFÜHRUNGEN IN PRAG. In einem Konzerte des „*Vereines für moderne Musik*" (Spolek) gelangten neben Werken von *Roussel* und *Milhaud* drei Flötenkompositionen Prager Komponisten zur ersten Aufführung, die einer Serie von Flötenwerken angehören, welche vor einigen Wochen für den Flötisten *Le Roy* (Paris) und Erwin *Schulhoff* geschrieben worden sind. Die Arbeiten wurden mit fließender Technik und feurigem Draufgängertum von den beiden einander ebenbürtigen Meistern gespielt. Neben einer melodisch anmutigen und formal wie immer glänzenden Flötensonate K. B. *Jiráks* und einer motivisch interessant gestalteten Flötensuite von F. *Ponc*, die beide stark akklamiert wurden, hat Fidelio *Finkes* Sonate für Flöte und Klavier Aufsehen erregt. Finke, der seit seinem berühmten Klaviertrio einen Stil vertritt, dessen Kennzeichen eine Plastik besonderer Art ist, die linienhaft, demnach mehr kontrapunktisch als harmonisch ersonnen ist, dabei unbedingt aus dem Temperament geboren wirkt, hat in dieser Sonate eines seiner eindruckreichsten Stücke geschaffen. Die kontrastierenden Sätze, die bei zartbehandelter Polytonalität rhythmische Prägungen persönlicher Formung aufweisen, haben gedanklich und im Aufbau des Gefüges Überraschungen gebracht. Männliche, knapp geprägte Themen, die durch rhythmische Andeutung und starke Bindung mit dem Klaviersatze eine höhere Einheit des Gefühls im Sinne vorklassischer Kunst darstellen. Kein Musiker wird sich dem getragenen Ernst des langsamen Teiles entziehen, kein Hörer wird der noblen Wirkung dieser echt genial hinskizzierten Ecksätze, die zum Besten gehören, was moderne Kammerliteratur zu bieten hat, entgehen können. Die Sonate hat stürmischen Beifall gefunden, für den der Komponist persönlich danken konnte.

DIE NEUE MUSIK IN DEN GYMNASIEN DEUTSCHLANDS

VON SIEGFRIED GÜNTHER, BERLIN.

„*Richtlinien.*"

PRIMA.

Vorspielen, Übungen im Auffassen kleiner Instrumentalformen wie Märsche, Tänze und langsame liedmäßige Instrumentalsätze.

SEKUNDA.

Erweiterte Liedform (Menuett, Adagio), kleine Rondoform, Imitation, Kanon, Fughette.

TERTIA.

Variationsformen, Inventionen.

QUARTA.

Klaviersuite, Präludium, Fuge, Übergangsstil in der Klaviermusik.

QUINTA.

Sonate, Klaviermusik des 19. Jahrhunderts. Beethoven, Sinfonie; romantische Oper.

SEXTA.

Idee des Musikdramas in der Renaissance-Oper. Gluck; Reformgedanke R. Wagners. *Konzertmesse.* Beispiele älterer Orgel-, Klavier- und Kammermusik bis zu Händel und Bach.

SEPTIMA.

Locheimer Liederbuch, Volkslied um 1530, *Zwiegesänge* der späteren Niederländer und großen deutschen Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. Kantate, *Passion, Singspiel.*

OCTAVA.

Wagnersches Musikdrama, Brahms, deutsches Requiem, Sonate, Sinfonie, sinfonische Dichtung, Goethe, Heine, Eichendorf, Mörike im Lied.

Die Stoffe aus der neuen Musik im Detail (Prima bis Oktava). (Vorschläge):

PRIMA.

Béla Bartók, für Kinder; Hindemith, Marsch aus der Suite 1922: Poulenc, Valse; Casella, Bolero, Carillon, Galop final; Petyrek, Hoher Besuch; ders. Kinderstücke; Strawinsky, les cinq doigts.

SEKUNDA.

Finke, Bearbeitungen der Volkslieder aus den Kinderstücken; Casella, Menuett; ders. Kanon; Reutter, Stück aus dem neuen Klavierbuch.

TERTIA.

Herm. Reutter, Variationen über „Kuckuck".

QUARTA.

Präludien von Jos. Marx, Schultheß, Finke; im Anschluß an Tänze des Übergangsstils Casella. Siziliana; Hindemith, Boston, Shimmy, Ragtime; Shimmy von Sekles und Finke.

QUINTA.

Jarnach, Fantasie; Bornschein conference; Schönberg, opus 19; u. v. a. als Fortsetzung der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts.

SEXTA.

Wellesz, Alkeste; Strawinsky, Oedipus rex.

Thomas, A-moll-Messe.

Absetzen vokaler Musik auf Instrumente: Finke, Ich scheil mein Horn und Ich fahr' dahin.

SEPTIMA.

Weber, Hymnen; *Neue A capella*-Kunst (Butting, Hindemith, Křenek, Petyrek).

Thomas, Markus-Passion, *Strawinsky,* le renard; ders. l'historie du soldat.

OCTAVA.

A. Berg, Wozzek, Strawinsky, Feuervogel. Die Tatsache der Bevorzugung alter Texte in Lied und Chormusik.

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST IN PRAG

Seit dem Abschluß des letzten Semesters haben sich einschneidende Änderungen in der Organisation der Anstalt vollzogen; der der Akademie seit ihrer Begründung vorstehende Direktor Romeo *Finke* ist in den Ruhestand getreten, und die Anstalt verliert mit ihm ihren unermüdlichen Leiter, aber auch einen gediegenen Pädagogen, aus dessen Klavierklasse zahlreiche wohlausgebildete Pianisten hervorgegangen sind. In die direktoriale Agenda teilen sich nun die beiden Nachfolger: Prof. Fidelio *Finke,* der die künstlerische Richtung anzugeben haben wird, und Prof. Leopold *Kramer,* der beauftragt wurde, die administrative Leitung zu führen. Auch das Ausscheiden Zemlinskys stellte die Anstalt vor die wichtige Frage des Ersatzes; Hermann von *Schmeidel* wurde zum Nachfolger des Leiters der Kapellmeisterschule erkoren und hat mit Beginn des Wintersemesters sein verantwortungsvolles Amt angetreten. Zum Lehrer des

Klavierspiels wurde Eugen *Kalix* ernannt, der noch vor kurzem selbst an der Anstalt seinen Studien obgelegen und die Meisterschule Ansorges absolvierte.

Über die Richtlinien des neuen Kursus ließ der zweite Abend, der der Kammermusik gewidmet war, keinen Zweifel zu. *Petyreks* Sextett für Streichquartett, Klarinette und Klavier, dann eine Violinsonate von *Hindemith* und zum Schluß als „Klassiker" *Debussys* G-moll-Quartett zogen den jungen Musiker auf den linken Flügel, und der lebhafte Spicleifer, mit dem der modernsten Musik gehuldigt wurde, zeigte, wie sehr die Jugend für die neuesten Erscheinungen auf diesem Gebiete empfänglich ist, namentlich dann, wenn ihr als Führer ein so begeisterter und gründlicher Musiker zur Seite steht wie es der gegenwärtige Leiter der Kammermusikklasse Maurits *Frank* ist. Schließlich darf die Jugend gewiß nicht an den Forderungen der Gegenwart, und seien sie noch so schwer erfüllbar, vorübergehen. An dem ersten Abend fiel das starke Geigertalent der jugendlichen Russin Eugenie Fichtner, einer Schülerin Prof. Schweydas, auf; ihr gegenüber erscheint der Schwede John William Ask als der bedächtigere Teil. Prof. Wallerstein legte mit seinen beiden stimmbegabten Schülerinnen Marg. Holzner und Else Kment Ehre ein, und zwei Pianistinnen aus der Schule Langer und Kalix wurden beifällig gehört. Als Kuriosität vernahm man noch ein Posaunenkonzert, das Willibald Görrisch mit Aufopferung seiner Lungen befriedigend zum Vortrag brachte. Am zweiten Solistenabend kamen Pianistinnen aus den Klassen Julie Pollak, Weinzierl-Hähnel an die Reihe, auch eine Harfenschülerin (Klasse Marie Tietz) und ein Klarinettist hatten den Grad der auf ihren Instrumenten verlangten Fertigkeit zu erweisen. Sehr erfreulich war der Vortrag zweier Händelarien durch Berta Wich, eine Schülerin Frau Prof. Brömse-Schünemanns. Seltener hört man Proben aus der Schauspielschule Birks; eine junge Dame Karin Syllaba zeigt sichtliche dramatische Begabung. Den Gipfelpunkt erreichte die Vorsaison der Akademie an dem knapp vor den Weihnachtsfeiertagen abgehaltenen ausgezeichneten Chor- und Orchesterkonzert. — Wenn man sonst auf diese Veranstaltung erst bis zu Ende des Anstaltsjahres warten muß, so beweist der Umstand, daß Hermann *Schmeidel* es fertig brachte, den Chor und das Orchester bereits nach einigen Wochen podiumreif zu erziehen, wie intensiv die Arbeit sein muß, die hier geleistet wird. Zur Aufführung gelangte Händels concerto grosso in G-moll, dann folgte Mozarts Serenata notturna und zum Schluß eine der geistlichen Abendmusiken von Buxtehude, die auf den Text „Eins bitte ich vom Herrn" gesetzte, mit einem grandios fugierten Halleluja des Chors zum Schlusse. Die Solosopranpartie sang die Schülerin der Klasse Brömse-Schünemann—Barbara Reitzner, die auch sonst in einer Arie aus dem „Messias" solistisch hervorzutreten günstige Gelegenheit fand. V. P.

QUERSCHNITT

DAS THEATER DER STADT MÜNSTER hat die Volksoper „*Schlag 12*" des in Münster tätigen deutsch-böhmischen Pianisten, Komponisten und Musikschriftstellers Franz *Ludwig* zur Uraufführung angenommen.

DER SCHUBERT-PREIS. Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gibt bekannt, daß die Bestimmungen über den intern. Komponistenwettbewerb in der Kanzlei der Gesellschaft Wien I., Bösendörferstraße 12, kostenlos erhältlich sind. Gegenstand des Wettbewerbes sind symphonische Originalkompositionen. Die instrumentale Besetzung soll das Maß des klassischen Orchesters der Zeit Schuberts nicht wesentlich überschreiten. Die ausgeschriebenen Preise bestehen im ganzen aus bereits bei Morgan & Company deponierten *20.000 Dollar* amerikanischer Währung und werden wie folgt verteilt: In jedem der zehn in Betracht gezogenen Ländergebiete wird von einer für jedes Gebiet bestellten Jury *ein erster Preis zu 750 Dollar, ein zweiter Preis zu 250 Dollar* und für die drittbeste Komposition ein Ehrenzeugnis verliehen. Außerdem wird von einem internationalen Preisgericht der besten der 30 erwähnten Kompositionen der *Hauptpreis von 10.000 Dollar* zuerkannt. Für die österreichische Zone, welcher auch die Tschechoslowakei zugezählt wird, fungieren als Jury: Professor Dr. Guido Adler, Direktor Franz Schalk, Kapellmeister Prof. Robert Heger, Hofrat Professor Dr. Mandyczewski und Professor Dr. Josef Marx.

„AKAGA", ein Tanzdrama mit Gesang von Anatol Provaznik, das in einem Affenstaate spielt, wird, zusammen mit einer Pantomine von Malipiero, im Neuen Deutschen Theater aufgeführt werden.

EIN NEUES ORCHESTERWERK VON ALFREDO CASELLA SCARLATTIANA ist soeben erschienen. Es handelt sich um ein Divertimento über Musik von Scarlatti für Klavier und kleines Orchester (32 Mann). Das Werk wurde bei seiner Uraufführung in New York unter Otto Klemperer mit stürmischem Erfolg aufgenommen.

DAS NÄCHSTE (6.) REGER-FEST findet unter Leitung von Paul Scheinpflug vom 7.–10. Juni in *Duisburg* statt, gemeinsam veranstaltet von der Max Reger-Gesellschaft und der Stadt Duisburg.

PROF. WILLY SCHWEYDA hat auf einer Konzertreise in Deutschland viel Erfolg gehabt.

PROF. FRANZ LANGER hat anläßlich eines von Kapellmeister *Franz* geleiteten Mozartabends zu Gunsten der Mozartgemeinde im Aussiger „*Collegium musicum*" mit dem A Dur-Konzert starken Beifall geerntet. Dr. *Rychnovsky* hielt vor der Aufführung einen Mozart-Vortrag.

DAS AMAR-HINDEMITHQUARTETT hat in Petersburg mit großem Erfolg konzertiert.

HERMANN UNGER wurde von der Intendanz des Kölner Schauspielhauses mit der Abfassung einer *Musik zu Goethes Faust 1. u. 2. Teil* betraut, deren Aufführung im Rahmen der „*Pressa*" (Presse-Ausstellung) stattfinden soll.

DAS INTERNATIONALE MUSIKAMT in Wien. Das Amt hat eine für alle Fragen der Musikpflege und Musikerziehung eingerichtete „*Internationale Auskunftsstelle für Musik*" ins Leben gerufen. Dieselbe wird — zugleich als statistische Zentrale — berufen sein, in allen musikalischen Angelegenheiten sowohl von Verbänden, Einzelpersonen, öffentlichen wie privaten Instituten und Einrichtungen als auch Veranstaltungen (Kongressen, Musikfesten und dergleichen) den Auskunftsuchenden, insbesondere auch den musikalisch Berufstätigen und ihren Verbänden als Berater und Helfer zur Seite zu stehen.

ERICH WACHTEL hat mit einem *Streichquartett* bei einem Preisausschreiben des Deutschen *Literarisch-Künstlerischen Vereins* den 2. Preis errungen.

NEUE TSCHECHISCHE WERKE: Alois *Hába*: Phantasie für Klavier und Flöte; Karl *Hába*: Suite für Klavier und Flöte; Iša *Krejčí*: 4 Männerchöre; *J. Rídký*: II. Streichquartett.

LEOŠ JANÁČEKS KATA KABANOWA hatte unter H. W. *Steinberg* am *Prager Deutschen Theater* triumphalen Erfolg.

HEINRICH RIETSCH' VOLLSTÄNDIGES VERZEICHNIS der wissenschaftlichen Arbeiten und Kompositionen ist kurz vor seinem Tode in der Prager Zeitschrift „*Hochschulwissen*" erschienen.

UNIV. PROF. DR. JOHANNES WOLF wurde zum Direktor der Musikabt. der Preuß. Staatsbibliothek ernannt.

THOMASKANTOR DR. PHIL. h. c. KARL STRAUBE wurde zum Dr. theol. h. c. der Leipziger Universität ernannt.

PRIV. DOZ. DR HANS MERSMANN wurde zum a. o. Professor an der Technischen Hochschule in Berlin ernannt.

IN DER BERLINER STAATSOPER fand die deutsche Uraufführung von *Verdis* „*Luise Miller*" statt.

PAUL HINDEMITHS ORGELKONZERT op. 46. Nr. 2 wurde in Frankfurt a. M. uraufgeführt.

DRUCKFEHLERBERICHTIGUNG. *Heft 12* S. 326 sub. „*Bücher*" (Teichmüller) recte: *b*eschrieben. — S. 332 sub. „*Tagebuch*" (Strawinsky) Zeile 16 recte: *ri*esige Marionettenkopf.

Redaktionsschluss 10. Jänner
Nächstes Heft im Feber.

Wir kaufen zurück:

Jahrgang I, Heft 1, 2, 3, 6, 7, 9, 10, 11. — Jahrgang II, Heft 1, 2, 11.
Jahrgang III, Heft 1. — Jahrgang IV, Heft 3.

Anträge an die Verwaltung des Blattes.

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag II., Grube (V jámě) 5.
Telephon 35870.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola,** sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel**
Prag I., Jachymová 4.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Erich Wachtel
absolv. Musikakademiker, Zemlinsky- u. Finke-Schüler. Theorie, Kompos. Korrepet.
Prag II., Revoluční 24.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen Komposition u. Klavierspiel
Prag, Pařížská 19.

***Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte
Musikaesthetik.
Prag VII., Malířská 386

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch., Klavier.
Prag VII., Letohradska 38.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
Prag-Weinberge,
Na Smetance 16.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.
Klavier, Gitarre, Violine, Mandoline.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Wassergasse 15/III.
Telephon 340-II,

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

***Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
Prag VII., Schnellova 19.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht,
Prag VII., Letohradská 1212.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition
Prag I., Kolkovna 8.

Frau
Anna Finke-Spengler
Klavierpädagogin
Prag, Pařížská 19.

Melanie Bauer
Konzert-Violinistin, Unterricht, Violine, Klavier.
Prag VII., Na výšinách 18.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 39.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Heřmanova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
Smichov, Dvořákova 1274.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
Prag I., Kaprová 6/III.

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
Prag VII., Skuherského 23/I.

In Hinkunft können in dieser Rubrik Inserate beliebiger Größe, mit beliebigem Text, eventuell auch in anderem Format, mit oder ohne Clisché eingeschaltet werden.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

mit * Bezeichneten gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an.

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VIII. JAHRGANG 1928 HEFT 2

KLAVIERE

VON Dr. P. MARTELL, BERLIN

Die Entwicklungsgeschichte unseres heutigen Klaviers setzt im 15. Jahrhundert ein, wo uns als Vorläufer des modernen Klaviers instrumentale Formen entgegentreten, die mit den heutigen Instrumenten allerdings nur noch wenig gemein haben. Als älteste Form unseres Klaviers betrachtet man das Klavichord, das, im 16. Jahrhundert entstanden, seinen technischen Ausgangspunkt aus dem Monochord genommen hat. In letzterer Hinsicht ist besonders das Simicen zu erwähnen, dessen Resonanzboden mit 35 Saiten bezogen war. Das spätere Mittelalter wußte dann bald die längst zur Ausbildung gekommene Orgeltastatur mit dem Klaviermonochord in eine geeignete technische Verbindung zu bringen, so die Grundlage für das eigentliche Klavier bildend. Das Klavichord, auch Tangentklavier genannt, besaß anfangs 20 Tasten, Claves. bezeichnet, die nur das diatonische Geschlecht hervorbringen ließen. Es war hierfür die im 15. Jahrhundert bereits zur Ausbildung gekommene Form gebräuchlich, wonach in jeder Oktave nur drei Halbtöne vorhanden waren. Erst später traten die chromatischen Halbtöne hinzu. Der Anschlagmechanismus beim Clavichord war außerordentlich einfach. Der Tastenhebel ruhte in der Mitte auf einem Stifte und schlug mit einem spatelförmigen Messingstückchen (Tangent) im hinteren Ende die oberhalb gespannte Saite an. Man unterscheidet gebundene und ungebundene Klavichorde. Hatte eine Saite mehr als einen Ton durch die zugehörigen Tasten hervorzubringen, so bezeichnete man das Instrument seiner Konstruktion nach als ein gebundenes Klavichord; während solche Instrumente, wo jede Taste eine eigene Saite besaß, als ungebunden bezeichnet wurden. Noch im 17. Jahrhundert war die gebundene Form vorherrschend im Gebrauch. Erst im 18. Jahrhundert kam man von dieser Form ab und ging zur ungebundenen Form über. Die Tastatur bei den gebundenen Klavichorden war durchaus verschieden, so sind uns solche aus dem 16. Jahrhundert überliefert, die 45 Saiten, während andere nur 27 Saiten besitzen. Der Ton der Klavichorde war überaus leise und erreichte in der Stärke kaum den Ton der Gitarre. Diese Tatsache hatte zur Folge, daß das Klavichord im 16. Jahrhundert die Gitarre in ihrer Rangstellung als herrschendes Gesellschaftsinstrument nicht zu verdrängen vermochte. Noch heute findet man die Anschauung vertreten, daß das Klavichord auch in der Gegenwart mit Erfolg als Übungsinstrument zu benutzen sei; in früherer Zeit hatte sich besonders Phil. E. Bach in diesem Sinne geäußert. Das Spielen gestaltete sich auf dem Klavichord ungewöhnlich leicht, da der Fall der Tasten nur ein geringer war.

Eine weitere Stufe in der baugeschichtlichen Entwicklung des Klaviers bildet das Klavicymbel, das sich als ein Dockenklavier charakterisiert. Über

die technische Gestaltung des Klavicymbels sei folgendes bemerkt: Das Corpus oder Kasten wurde sowohl aus weichem, als aus hartem Holz erbaut. Vorn bei der Klaviatur besaß der Kasten eine erhebliche Breite dergestalt, daß vier bis fünf Oktaven Raum hatten, hinten endete der Kasten in einer scharfen Spitze, so daß fast die Form eines rechtwinkligen Triangels zustande kam. Das Corpus erhielt vielfach als Schmuck Malereien oder feine Furnierarbeiten; die Höhe des Corpus betrug etwa eine halbe Elle, einige Instrumentenbauer gingen jedoch über diese Höhe hinaus, um einen kräftigern Ton zu erzielen. Grundsatz war jedoch, daß der Boden des Kastens stets aus Tannenholz bestand, da man der Meinung war, daß diese Holzart am besten geeignet sei. Die Tasten der Klaviatur, auch Palmulen genannt, besaßen eine Länge von $^1/_4$ Elle; hinten befand sich an der Taste Leder oder ein Tuchplättchen, damit die herabfallenden Docken kein Klappern verursachten. Diese Docken stellten eine Reihe Tangenten vor, die senkrecht unter Saiten und hinten quer über den Tasten standen. Der Resonanzboden besaß Einschnitte, wo die Tasten durchschlugen, oben befanden sich Raben- oder Straußfederzungen eingesteckt, die von den Tasten an die Saiten geschnellt wurden und so dieselben pizzicato anrissen. Die Tasten lagen hinten bei den Docken auf einem tuchüberzogenen Rahmen. Zu den Dockenklavieren gehörten ferner das Spinett, das Virginal und das Spinettino, Instrumente, die sich vom Clavicymbel nur durch die Form zu unterscheiden pflegen. Das Virginal herrschte hauptsächlich in England und war dort am Hofe der Königin Elisabeth sehr beliebt.

Über berühmte Instrumentenbauer des 14. und 15. Jahrhunderts sind wir nicht sehr umfassend unterrichtet. In der Herstellung ausgezeichneter Klavichorde genoß zu Anfang des 16. Jahrhunderts der Italiener Lorenzo Cusnaschi zu Pavia weitreichenden Ruf. Dem Meister wurde als Ausdruck der Verehrung von seinen Zeitgenossen zu Mantua ein Grabmal errichtet. Der Bau von Klavicymbeln wurde im 17. und 18. Jahrhundert fast ausschließlich von Orgelbauern betrieben, so daß sich hiernach der Klavierbau in jenen Zeiten noch nicht zu einer selbständigen Bedeutung durchgerungen hatte. Wollte man daher die bedeutendsten Klavierbauer jener Zeit namhaft machen, so müßte man die berühmten Orgelbauer jener Zeitepoche nennen. In diesem Sinne sind im 15. Jahrhundert die Orgelbauer Granz, Millner, Andreas Jeanita, Heinrich Traxdorff, Krebs, Burchhard, Gregorius Klang und im 16. Jahrhundert Bucher, Componius, Esaias Becke, Maß, Julius Antonius, David Hirschfeld und Glowatz hervorzuheben. Der bedeutendste Instrumentenbauer der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war, wie bekannt, Gottfried Silbermann, der im Jahre 1693 zu Kleinhobritzsch bei Frauenstein im Bezirk Meißen als der Sohn des Zimmermanns Michel Silbermann geboren wurde. Gottfried Silbermann war ein Bruder des gleichbedeutenden Andreas Silbermann, der im Alter von 25 Jahren zu Straßburg im Jahre 1703 eine Werkstatt für Orgel und Klavierbau errichtet hatte. Gottfried Silbermann gilt als Erfinder des Cembalo d'Amour, das zur Gattungder Klavichorde gehörte. Die Saiten hatten eine doppelte Länge derer auf den gewöhnlichen Klavichorden. Zu den Dockenklavieren gehört auch das Harpsichord, das man auch als englisches Clavicymbel bezeichnet. Derartige Instrumente wurden um 1760 in musterhafter Weise von Jakob Kirkmann in London erbaut.

Kirkmann war ein in London eingewanderter Deutscher, der dort in Verbindung mit dem ebenfalls eingewanderten Schweizer Tschudi eine Fabrik gründete, aus welcher die berühmte Londoner Klavierfabrik Broadwood & Son hervorging. Das Hohenzollern-Museum zu Berlin besitzt ein solches Harpsichord, welches Friedrich dem Großen von der genannten Firma nach der Schlacht bei Prag als Geschenk übersandt wurde. Kirkmann war ein Schüler von Tabel der seit 1680 in London wirkte und der wiederum ein Schüler des berühmten Klavierbauers Ruckers in Antwerpen war. Das Spinett hatte dem Clavicymbel gegenüber einen größeren Umfang, was durch die Lage der Tasten zu den Saiten bedingt wurde. Während beim Clavicymbel die Saiten in derselben Richtung wie die Tasten gehen, liefen die Saiten beim Spinett quer zu den Tasten in etwas schiefer Richtung. Hiernach befindet sich das Tastenbrett an der Längsseite des Kastens. Das Klavicymbel war stets als Positiv eingerichtet, d. h. zum Stehenbleiben an seinem Orte; anders das Spinett, welches stets ein Portativ war, d. h. ein zum Tragen bestimmtes Instrument. Der Name Clavicymbel gibt auch für die Entstehung des Instrumentes einen gewissen Anhaltspunkt. Hiernach ist das Clavicymbel aus dem Cymbal oder Hackebrett hervorgegangen, das eine Klaviatur (clavis die Taste) erhielt. Ursprünglich wurde das Clavicymbel einchörig gebaut, später zweichörig. Über den Ursprung des Namens Spinett gibt es zwei Erklärungen. Die eine will ihn aus dem italienischen Worte spine (Dorn) herleiten, da der Anschlag durch Anreißen der Saite mit einem dornartigen Stückchen Lederkiel geschah. Diese Erklärung erscheint jedoch nicht sehr stichhaltig, da der Name Spinett erst um das Jahr 1525 auftauchte, also später, als der geschichtliche Anfang dieser Bauart liegt. Etwas mehr Wahrscheinlichkeit dürfte die Erklärung haben, welche das Wort Spinett von dem italienischen Instrumentenbauer Giovanni Spinetti aus Venedig herleitet. Von dem Genannten sah Banchie im Jahre 1618 noch ein Instrument aus dem Jahre 1503. Da das Spinett einen höheren und geräumigeren Schallkasten besaß, so war der Klang voll, edel und weittragend. Besonders galt dieses gegenüber dem Virginal. Den Namen des letzteren leitet man von dem lateinischen virgo (die Jungfrau) ab, was man dahin deutete, daß es nur ein für junge Mädchen bestimmtes Klavier ist.

Wir kommen zur letzten Periode in der Entwicklungsgeschichte des Klaviers, die in baulicher Hinsicht gleichsam die moderne Grundlage darstellt. Es ist die Periode der Hammermechanik oder der Hammerklaviere. Auch die Hammermechanik hat ähnlich wie im Klavichord ihren Ausgang von dem Hackebrett genommen. Hier war es vornehmlich die Erfindung des Kammermusikers Pantaleon Hebenstreit aus Eisleben, der das alte Hackebrett in grundlegender Weise in der Richtung der Klaviertechnik umgestaltete. Hebenstreit verbesserte das alte, meist vier Fuß lange und kaum zwei Fuß breite Hackebrett und gab ihm eine vierfache Größe, brachte auch auf beiden Seiten Resonanzböden an. Von beiden Resonanzböden wurde der eine mit Draht und der eine mit Darmsaiten bezogen. Der Saitenbezug wurde in der Stimmung ganz entsprechend den damaligen Klavierinstrumenten eingerichtet, so daß man über Dur- und Molltonarten verfügte. Die Spielart war dieselbe, wie beim Hackebrett, das aus freier Hand mit Klöppeln gespielt wurde. Hebenstreit erlangte auf dem von ihm konstruierten Hackebrett eine hohe Meister-

schaft und ließ sich im Jahre 1697 in Leipzig, wo er als Tanzmeister wirkte, mit seinem Instrument vor dem itatienischen Grafen Logi hören, der sich bewundernd über den ihm gebotenen musikalischen Genuß aussprach. Im Jahre 1705 trat Hebenstreit eine Reise nach Paris an, wo ihm Gelegenheit wurde, vor dem König Ludwig XIV. zu spielen. Der französische Souverän war von dem Gehörten hochbefriedigt und legte dem Instrument den Namen Pantaleon nach dem Taufnamen des Künstlers bei. Hebenstreit, der auch ein Meister der Violine war, fand dann 1706 am Hofe zu Eisenach Anstellung als Kapelldirektor und Hoftanzmeister; später wurde er als Kammermusiker an den Hof nach Dresden berufen, wo Hebenstreit ein Gehalt von 200 Talern bezog. Das Instrument besaß 185 Saiten; Hebenstreit erhielt vom Hof jährlich für den Saitenbezug 200 Taler extra. Das Hebenstreitsche Pantaleon gab dem am 10. August 1699 zu Hohenstein im Königreich Sachsen geborenen Christoph Gottlieb Schröter Veranlassung zu einer bedeutsamen Erfindung, welche die eigentliche Grundlage der Hammertechnik wurde. Schröter wirkte als Organist zu Nordhausen und besaß eine reiche musikalische Bildung. Er wai der erste in Deutschland, der einen Schritt in der Hammertechnik vorwärts tat. In einem Modell, das 4 Schuh Länge und 6 Zoll Breite besaß und das vorn wie hinten mit Tasten versehen war, hatte Schröter den Anschlag nach Wahl von oben nach unten angeordnet. Das Modell gestattete schwache oder starke Tongebung. Schröter besaß kein Vermögen, um das Modell im Großen auszuführen, es gelang dem Erfinder aber, bei dem König von Sachsen Interesse für sein Modell zu erregen. Schröter fand Gelegenheit, im Februar 1721 auf dem Schlosse zu Dresden dem König in Gegenwart des Grafen von Vitzthum und einiger Kammerherren das Modell vorzuführen. Der König befahl, daß ein geschickter Instrumentenmacher nach dem Modell ein Instrument bauen sollte, bei welchem der Anschlag der Saiten von unten erfolgte. Bald darauf folgte Schröter durch Vermittlung des sächsisehen Hofkapellmeisters Schmied einer Einladung des Hofes und spielte bei Gelegenheit der königlichen Tafel vor dem König das Klavichord und das Clavicymbel. Das meisterhafte Spiel des Künstlers gab Veranlassung zu einer Wiederholung des Konzertes vor dem Kurprinzen, worauf Schröter mit einem ansehnlichen Jahresgehalt angestellt werden sollte. Eine Hofdame der Kurprinzessin österreichischer Herkunft machte indes dem Schröter gleichfalls ein lockendes Angebot, das der Künstler vorzog. Da sich Schröter nicht bereit erklärte, in sächsische Dienste zu treten, verzögerte sich die Herausgabe seines Modells. Der Erfinder behauptete, daß diese Verzögerung ihn um die Früchte seiner Erfindung gebracht hätte, denn mehrere Instrumentenmacher hätten so Kenntnis von seiner Erfindung erlangt und diese, allerdings unzulänglich, nachgeahmt. Schröter hat zuerst im Jahre 1707 den Hammer oder Springer für den Anschlag angewandt, auch sich des Dämpfers bedient. Annähernd um dieselbe Zeit machte der Florentinei Christofali die gleiche Erfindung, was einen Erfinderstreit zwischen Deutschen und Italienern heraufbeschwor. Man wird aber die Erfindung des Italieners als eine Nachahmung der Schröterschen bezeichnen dürfen, zumal das Schrötersche Modell von den damals zahlreichen am Dresdner Hofe weilenden Italienern besichtigt worden sein dürfte.

Der Erste, welcher die Schröterschen Gedanken in vollendeter praktischer Weise zur Durchführung brachte, war Gottfried Silbermann zu

Freiburg in Sachsen, der die Hammerklaviertechnik nicht unwesentlich verbesserte. Bach sprach sich über dieses Instrument sehr lobend aus. Friedrich der Große gab solche Instrumente bei Silbermann in Auftrag. Noch größeren Ruf erwarb sein Neffe Johann Heinrich Silbermann, der am 27. September 1727 zu Straßburg geboren wurde. In Paris galten die Klaviere des Straßburger Silbermann lange Zeit als die besten Frankreichs. Da durch die Hammermechanik ein Piano- und Forte-Spielen möglich war, nannte man die Instrumente Pianoforte. Der musikalische Almanach vom Jahre 1781 sprach sich über die Silbermannschen Instrumente wie folgt aus: Sowohl seine Flügel als Pianoforte, wie auch andere, zum Teil selbst erfundene Manual- und Pedal-Klavierinstrumente zeichnen sich durch Sauberkeit der Arbeit und Schönheit des Tones aus. Er ist auch außer seinem Fache ein Mann von schätzbaren Kenntnissen. Seine Pianoforte verkauft er gewöhnlich das Stück für 300 Taler. Unter den bedeutenden deutschen Klavierbauern jener Zeit seien hervorgehoben: Johann Paul Kraemer zu Göttingen, der 1743 zu Jüchsen in Thüringen geboren wurde. Die Instrumente des Genannten besaßen besonders „glänzende Bässe"; der Organist an der Katharinen- und Magni-Kirche zu Braunschweig, der als Instrumentenmacher sich viel mit dem Bau ovalrunder Klaviere befaßte; der Orgel- und Instrumentenmacher Johann Andreas Stein zu Augsburg, 1728 zu Heidelheim in der Pfalz geboren, der auch einen Doppelflügel „Piano vis-à-vis" baute. Zu erwähnen sind hier auch die Gebrüder Erard in Straßburg, welche seit 1776 in Paris kleine Fortepianos herstellten und die im Jahre 1784 das Pedal einführten, wodurch die Registerzüge überflüssig wurden. Sebastian Erard, am 5. April 1752 zu Straßburg geboren, wurde dann mit seinem Bruder Jean Baptiste der Begründer der weltberühmten französischen Klavierfabrik. Von den Erards gingen bedeutende Verbesserungen der modernen Hammermechanik aus. Mehrere deutsche Klavierbauer wanderten nach England aus und gelangten dort zu großem Ansehen. So der deutsche Klavierbauer und Flügelmacher Kirkman in London. In England wurde die Hammermechanik durch den Schweizer Burkhard Tschudi im Jahre 1732 eingeführt, der später seine Pianofortefabrik seinem Schwiegersohn John Broadwood übergab, der dann Begründer der bekannten englischen Weltfirma wurde. In Deutschland erlangten übrigens die österreichischen Fabriken, allen voran die Wiener, große Bedeutung. Vornehmlich sind hier zwei Fabriken hervorzuheben, die von Streicher und Souffert, die in Österreich lange Zeit mit ihren Klavieren die Führung hatten. Damit haben wir uns der Zeitepoche des 19. Jahrhunderts genähert, das im Klavierbau eine Fülle von Problemen zur Entscheidung brachte.

DIE BRATSCHE

VON HERBERT WEISKOPF, WIEN

Die neue Musik rückt immer mehr das Kammerorchester in den Vordergrund, das ihr das beste Ausdrucksmittel zu sein scheint im Gegensatz zur jüngsten Vergangenheit, die ihre Ideen in erster Linie nur dem Riesenorchester anvertrauen zu können glaubte. Viele Komponenten sind für diese Erscheinung maßgebend, hauptsächlich ist es wohl eine Reaktion auf die Verschwendung der Klangmittel, deren Wirkung immer häufiger

als Selbstzweck und nicht dem musikalischen Gedanken *dienend* gedacht wurde. Der moderne Orchesterklang wird objektiver, asketischer in seiner gewollten Beschränkung. Der andere sehr wichtige prosaische Punkt ist der — materielle. Ein Orchester von 100 Musikern kostet mehr als ein solches von 20, ein einfaches Rechenexempel.

Wesentlich ist natürlich, daß jede einzelne Stimme dieses reduzierten Orchesters voll ausdrucksfähig und charakteristisch ist. Mit dieser Forderung ist schon das Problem der Bratsche aufgerollt. Gerade für dieses Instrument macht sich jetzt das größte Interesse bemerkbar, und es wird nun plötzlich Mode, nachdem es jahrhundertelang ein kümmerliches Scheindasein fristen mußte. Ihr kommt die Vorliebe der neueren Zeit für matte, gedämpfte Töne zugute und die durch den linearen Stil bedingte Wesentlichkeit der Mittelstimme, deren Vertreter sie im Streichkörper sein sollte. Seit der ersten endgültigen Konstruktion der Bratsche durch die großen italienischen Geigenbauer machten sich immer schon Verbesserungsbestrebungen geltend, denn so vollkommen uns die Violine erscheint, umso mangelhafter ist die Bratsche. Die Größenverhältnisse sollten sich nach den Resonanzgesetzen in der Form 3 : 2 auswirken bei einem Instrument, das um eine Quint tiefer gestimmt ist als das andere. Ein solches Monstreinstrument wäre aber unmöglich als Armgeige zu handhaben, so daß man sich zu einem Kompromiß bequemen mußte. Die Bratschen aus den alten Geigenbauschulen sind nicht viel mehr als etwas größere Violinen mit tieferer Besaitung.

Zur alten Zeit genügten sie vollkommen, der heisere belegte Ton mit der geringen Tragfähigkeit, speziell auf der C-Saite, störte nicht, sie trat niemals hervor; als Soloinstrumente hatte man in der Mittellage die viel klangschöneren „Violen", in erster Linie die Viola da Gamba und in anderer Form auch die herrliche Viola d'amour (die heute übrigens auch wieder ans Tageslicht kommen, nachdem sie seit 150 Jahren fast verschollen waren). Merkwürdigerweise erhielt die Bratsche den Namen Viola, der ursprünglich eine von den geigenartigen Instrumenten in der Bauart vollkommen verschiedene Familie bezeichnete. (Bratsche ist eine Verunstaltung der italienischen Bezeichnung Viola da braccio.) Von der Stammutter der Violinfamilie, der Lira da braccio, entstand übrigens zuerst die Bratsche, aus der sich dann erst später die Violine entwickelte. Noch im 17. Jahrhundert gab es Tenor- und Altgeige, aber schon im Anfang war es Brauch, daß die Geiger die Bratsche (Altgeige) als Nebeninstrument spielten und es niemandem einfiel, ihr sein ganzes Leben zu widmen, so daß die größere unbequemere Tenorgeige, die eine wesentlich schwierigere Spielart durch die größere Mensur hatte, verschwand. Die Schulterviola, Viola da spalla, die um den Hals gebunden wurde, fand wenig Freunde, und selbst die Viola pomposa, die Bach, der selbst gerne Bratsche spielte, erfand, führte sich nicht ein. Erst durch das Streichquartett kam unsere Viola mehr in den Vordergrund, speziell der polyphone Stil des letzten Beethoven verlangt dringend nach der kräftigeren Mittelstimme. Damit mehren sich die Verbesserungsversuche, die besonders in Frankreich häufig sind. Chanot z. B. baute eine ganz neue Form aller Streichinstrumente ähnlich den Gitarren, ohne sich durchsetzen zu können. Vuillaume verbreiterte die Backen und erhöhte die Zargen gering, wohl eine Verbesserung aber auf Kosten der leichten Spielbarkeit. Neben anderen

zahlreichen Versuchen ist der bedeutendste der Hermann Ritters. Seine Viola alta erregte großes Aufsehen und fand zum Teil begeisterte Anerkennung. Er stellt zunächst die Forderung auf, daß der Spieler dieses Instruments nicht ein ausgedienter Geiger sein darf, der zu nichts anderem mehr taugt, wie es auch heute noch vielerorts üblich ist, sondern von jung auf Bratschist ist. (Er sagt sehr schön, man muß sich ihr wie einer Jungfrau nähern, sie ist keine Prostituierte für Geiger.) Ähnlich äußerte sich auch Berlioz schon. Ritters Viola verlangt infolge seiner großen Mensur eine eigene Technik, die den alten Herren im Orchester nicht paßte. Allerdings hat sie auch einen großen Nachteil: durch die Vergrößerung an unrichtiger Stelle ging der charakteristische nasale Klang verloren. Ritter machte allerdings aus dieser Not eine Tugend; wirklich ist der Gewinn an Klangfülle und Tragfähigkeit so groß, daß man sich zufrieden geben könnte. Aber trotz fünfzigjährigen Kampfes mit allen Mitteln gegen den Konservatismus hat Ritter nur wenig erreicht. H. Dessauers Versuch einer Neukonstruktion zu Anfang des Jahrhunderts scheiterte an falschen Voraussetzungen. Dessauer glaubte auch, wie er in einer Schrift über die Viola sagt, daß diese eine Sonderform verlange, die bis heute noch nicht gefunden sei.

In den letzten Jahren nun hat unser Instrument plötzlich einen ungeahnten Aufschwung genommen. Einer der bedeutendsten Komponisten von heute, Paul Hindemith, ist bezeichnenderweise nach Ritter der erste Solist, der sich ganz der Bratsche gewidmet hat. Er spielt eine prachtvolle Guarneri-Viola, die ihn aber dennoch über die Mängel der Konstruktion nicht hinwegtäuschen kann. Er fand in Frankfurt a. M. den ausgezeichneten Geigenbauer Eugen Sprenger, der sich durch Geigen von besonders hoher Qualität sowie durch den Bau von Gamben und Viola d'amour einen Namen geschaffen hat. (Aus dessen Werkstatt stammt auch eine Nachkonstruktion der Arpeggione, ein gitarreartiges Cello von Stauffer (1823), für das Franz Schubert eine Sonate geschrieben hat.) Sprenger hat nun für Hindemith eine neue „Konzertbratsche" gebaut, bei der er sein Hauptaugenmerk darauf richtete, die Spielweise nicht zu erschweren, die charakteristische Tonfarbe beizubehalten und die Mängel der Engbrüstigkeit und der geringen Intensität zu beseitigen. In Donaueschingen 1926 schon hatten wir Gelegenheit, uns davon zu überzeugen, daß das Experiment als geglückt anzusehen ist. Das Korpus wurde an allen Stellen, die nicht mit dem Körper des Spielers in Berührung kommen, vergrößert. Die Zargen sind erhöht, und besonders der Boden ist stärker gebogen. Es gelang, das Luftvolumen des Resonanzkörpers um ein Drittel zu erhöhen, ohne daß es nötig war, die Mensur zu vergrößern. Ich glaube, daß durch diese glückliche Idee das Bratschenproblem seiner Lösung wesentlich entgegengegangen ist.

Ist erst einmal der Glaube an die Unfehlbarkeit des italienischen Bratschenmodells geschwunden und die neuen Instrumente weiter durchgedrungen, werden ihre Freunde unter den Interpreten und Komponisten noch zahlreicher werden. Das Bedürfnis schafft die Literatur, wir sehen sie von Jahr zu Jahr wachsen, nachdem lange „Harold in Italien" von Berlioz das einzige größere Konzertwerk für Viola gewesen war; eine Sonate von Rubinstein und kleinere Stücke von Schumann, Joachim und Ritter waren das einzige von irgendwelcher Bedeutung, was im 19. Jahrhundert

erschienen ist. An der Sololiteratur wachsen auch die Leistungen, und es entsteht die Möglichkeit, auch im Orchester höhere Ansprüche zu stellen. Dann verschwinden automatisch die sprichwörtlichen „alten Herren mit Pensionsberechtigung" vom Bratschenpult, und junge fortschrittsfreudige Kräfte mit neuen leistungsfähigen Instrumenten treten an ihre Stelle. Und das wäre zu hoffen. Von Sprenger wurde auch die Idee Ritters wieder aufgenommen, zwischen Bratsche und Cello noch ein Instrument einzuschieben, das der Tenorstimme der Vokalmusik entsprechen soll. Tatsächlich ist die Bratsche dem Alt, Violoncello und Kontrabaß dem Singbaß gleichzusetzen, so daß der Tenor fehlt. Das Violoncello tenore ist dem äußerlichen Schein nach ein kleineres Cello, das aber eine Quint tiefer gestimmt ist, also in der Unteroktave der Violine: G D A E. Sprenger hat eine Neukonstruktion vorgenommen, indem er naturgemäß die Maße der Geige genau im entsprechenden Maße vergrößert als es eine Stimmlage von einer Oktave tiefer verlangt, und es ist so tatsächlich ein Instrument von einem herrlichen Klang entstanden, das in allen Lagen an Qualität und Quantität gleich ausgiebig ist. Für das Kammerorchester ist es eine wertvolle Bereicherung und es besteht die sehr berechtigte Ansicht, daß es bald in den praktischen Gebrauch genommen wird. Technisch bestehen keine Schwierigkeiten, da jeder Cellist ohne weiteres das Violoncello tenore spielen kann. An Literatur ist mir bisher allerdings nur ein Streichtrio von Tanejew und eine Solosonate mit Klavier von F. Starzer bekannt.

Pablo Casals, der wohl für derartige Fragen als der erste lebende Cellist oberste Instanz ist, äußerte sich kürzlich dem Verfasser dieses Artikels gegenüber eingehend über dieses Instrument. Er hat selbst schon oft den Mangel einer solchen vermittelnden Kniegeige bemerkt und interessiert sich außerordentlich dafür, als eine Sache, die ihm große Zukunft zu haben scheint. Es wäre im Interesse des schönen Violoncello tenore erfreulich, wenn er recht behalten sollte.

SELTSAME INSTRUMENTE

VON ARNO HUTH, BERLIN

Es ist etwas Eigenes um Sammlungen alter Musikinstrumente, wie sie wohl am bedeutsamsten Brüssel, Berlin, München, Leipzig und Wien aufzuweisen haben. Alle Phantastik menschlichen Geistes scheint hier eine Heimstätte gefunden zu haben. Staunend durchwandert man die Räume und betrachtet voll tiefer Verwunderung die alten Instrumente, Mittler versunkener Zeiten. Und man sinnt darüber, auf welche äußeren oder inneren Umstände wohl ihre Entstehung zurückzuführen ist. Oft sind sie der Ausdruck einer eigenartigen Idee, einer kleinen Legende oder des damaligen gesellschaftlichen Lebens.

Da hängen an den Wänden riesige Ungeheuer in Schlangenform, die Baßzinken (Serpente) sind und noch im 19. Jahrhundert beim Gottesdienst in Frankreich verwendet wurden. Eine Sammlung alter Spazierstöcke entpuppt sich als Flöten *(Stockflöten* des romantischen Wanderers im Anfang des 19. Jahrhunderts), Reitgerten sind alte *Nasenflöten* der Naturvölker. Da finden sich *Tanzmeistergeigen,* die so klein sind, daß man sie bequem in die Hosentasche stecken kann.

Klang-, Form- und Bildzauber haben zusammengewirkt zur Entstehung all der Instrumente in *Tier*form, wie der chinesischen *Krokodil*zither, der indischen *Pfauen*laute oder der Holzglocken in der Form eines Fisches oder Taschenkrebses. Oft sind Tiere als Glücksinnbilder oder Symbole von Gottheiten auf den Instrumenten, wie die Fledermaus auf einer chinesischen Gitarre, Kröten und Elefanten auf den Kesselgongs Südostasiens oder der Löwenkopf auf Geigen (wie heute noch zuweilen auf unseren Streichinstrumenten).

Unendlich viel Merkwürdiges gibt es in solchen Sammlungen! Mit am interessantesten, als Ausdruck einer empfindsamen Zeit, ist die *Glasharmonika*, das Lieblingsinstrument der Romantik, gebildet aus einer Vereinigung abgestimmter Glasglocken. Mit dem feuchten Finger gerieben, geben sie einen seltsam zarten, schwebenden und immateriellen Klang.

Wie Spielerei mutet ein kleiner *Nähtisch* aus feinem polierten Holz an, ein Tischchen, das zugleich ein *Klavier* ist. Man braucht nur eine Lade herauszuziehen, und die Damen können ihrer Näharbeit die musikalische Erholung folgen lassen. Um der Damen willen hatte auch das Cembalo in der „Galanten Zeit" *schwarze* Untertasten und weiße Obertasten, damit sich die zarten, gepuderten Hände um so besser von der dunklen Grundfläche abheben konnten.

In der Sammlung Neupert in Nürnberg sind Cembali mit einem sogenannten „*Janitscharenzug*", nach dessen Einschaltung das Instrument wie ein kleines Militärorchester wirkt. Von unten schlägt ein Holz gegen den Resonanzboden, von oben ein Blechstück auf die Saiten, und kleine Glöckchen klingeln dazu. Ein Instrument in der Sammlung des Deutschen Museums in München kann durch einen Registerzug einen *Notenschreibapparat* einschalten und so zugleich mit dem Spiel das Gespielte festhalten.

Erzeugnisse hoher handwerklicher Kunst sind die Instrumente mit eingelegtem Elfenbein oder Holzintarsien, wie viele Klaviere bis zum 19. Jahrhundert es zeigen, die überdies noch die herrlichsten Malereien auf dem Innendeckel und fromme Sprüche tragen. Eine *Sister* (ein Gitarreninstrument) in der Berliner Sammlung zeigt am Wirbelende die prachtvoll geschnitzte Figur eines Klöße essenden Narren (vielleicht als Anspielung auf eine Episode des Hoflebens).

Man könnte hunderte von Beispielen anführen, eins immer reizvoller als das andere, könnte von zahllosen merkwürdigen Erfindungen erzählen. Aber ein Bild von der Vielseitigkeit und dem Reichtum des Instrumentenschaffens wird doch nur der erhalten, der einmal ein paar Stunden in einer dieser großen Sammlungen verbringt.

DER GEIST DER ENGLISCHEN MUSIK

VON ANDRÉ COEUROY (PARIS)

Aus einem in den nächsten Wochen erscheinenden Buche *Coeuroys* über „Moderne Musik"

Eine allgemein verbreitete Meinung geht dahin, daß das englische Volk nicht sehr musikalisch ist. Nichts kann irriger sein; im Gegensatz zu dieser landläufigen Ansicht sind die Engländer eine Nation von seltener Musikbegabung, die von Folklore und Volksliedern gespeist wird. Schon

die Zeugenschaft der Schriftsteller des 12. Jahrhunderts ist für die Inselbewohner außerordentlich günstig: sie singen gewöhnlich mehrstimmig und besitzen eine instinktive Polyphonie, die sich in ihrer Kindheit bereits geltend macht. Glaubte nicht der gelehrte Riemann behaupten zu dürfen, daß der Gebrauch der Terz aus England stamme? Alle Geschichtswerke über englische Musik verweisen, nicht mit Unrecht, auf die Rolle John Dunstables zu Beginn des 15. Jahrhunderts, der mit den Vlämen Binchois und Dufay der Vater des Kontrapunktes war. Darauf folgt eine Blütezeit der Komposition, deren Vertreter in dichter Reihe Purcell auf den Schild heben.

Nach Purcell beginnt der Einfluß Händels, und die französischen Geschichtsschreiber neigen zu der Anschauung, daß die englische Musik damit ihre Entwicklung abgeschlossen habe und für immer erstorben sei. In Wirklichkeit ist der schöpferische Musiksinn in England nach wie vor lebendig geblieben, nur fand er keine Gelegenheit, sich in einem Genie zu verkörpern. Seine Lebenskraft bleibt unversehrt, sie treibt Zweige und Knospen in Gestalt einer Menge kleiner Talente wie Jeremiah Clarke, John Craft, Maurice Greene, die Organisten von Winchester, William Boyce und Thomas Arne. Der Kampf um eine Nationaloper, den die Anwesenheit des Fremden Händel anfacht, beweist die Lebhaftigkeit des musikalischen Geistes. Die spezifisch englische Kunst versteht es, mehr noch als durch die Nachahmungen der „Beggar's Opera" in der Gattung der „ballad Operas", der neuen, „glee" (Rundgesang) genannten Form, einem unbegleiteten, für mehrere Solostimmen geschriebenen Stücke, dessen Musik mit jeder Strophe wechselt, sich Geltung zu verschaffen: die Blütezeit dieser halb volkstümlichen, halb gelehrten Gesänge bilden die Jahre von 1780—1860, und ihr typischer Repräsentant ist Samuel Webbe, dem zunächst Lord Mornington, dann Battischill, John Stafford Smith, Callcott und hundert andere folgen.

Man war stets allzuleicht zu der Annahme geneigt, daß die englische Musik durch die Händel-Welle und später durch die Wogen Webers, Mendelssohns und Brahmsens versenkt wurde, achtete dabei aber nicht auf die namenlosen, unerschütterlich harten Felsen der Folklore unterhalb dieser zusehends wachsenden Strömung. Während die „offizielle" Musik sich dem fremden Joch beugte, bewahrte das Volkslied den nationalen Musikgeist unversehrt und erhielt ihn mehr denn je lebendig. Die Engländer haben sehr rasch den unschätzbaren ethnischen Wert dieser Melodien begriffen, und schon 1720 veröffentlichte Burke Thumoth die erste Sammlung irischer Lieder. In Schottland veranstaltete der berühmte Geiger Niel Gow noch vor dem Musiker-Poeten Burns mehrere Kollektivausgaben. Für die gallische Musik gründeten Parry und Williams 1742 eine Sektion der „Ancient British Music", und Edward Jones folgte mit einer zweiten im Jahre 1794 nach. Aus dem 18. Jahrhundert, in dem nach allgemeiner Ansicht die Germanisierung des englischen Musikgeistes einsetzte, datieren Lieder so populär wie „*The Vicar of Bray*", oder „O dear, what can the matter be?" („Was kann's geben, Liebling?"), „*The tight little island*" („Die hübsche kleine Insel") oder „*The Mermaid*" („Die Wassernixe"). Selbst als in der Mitte des 19. Jahrhunderts der Verbindungsfaden der englischen Musik unter dem deutschen Drucke gerissen schien, nach den Triumphen des „Freischütz" von Weber,

dessen Schüler Benedikt, ein gebürtiger Stuttgarter, sich in London niederließ, dann nach den großen Erfolgen Spohrs und Mendelssohns, zur Zeit, als der Irländer Field, der liebenswürdige aber schwache Henry Bishop, der zaghafte Sterndale Bermett und der zu wenig kultivierte Macfarren sich beinahe gegen ihren Willen germanisierten, während ferner Sullivan dem Einflusse Schumanns erlag, die Komponisten der Generation Sir Elgars (1857) nach Leipzig schielten, ein Eugen d'Albert, der 1864 als Sohn eines Franzosen und einer Deutschen in Glasgow geboren wurde und Gatte einer Engländerin aus Newcastle war, sich als Schweizer naturalisieren ließ und der deutschen Musik widmete — selbst da pflanzte sich der Geschmack einer nationalen Kunst bei den einfachen Leuten, den Dorfbewohnern, wie sie der reiche Humor Thomas Hardys darstellt, oder bei jenen schottischen Musikerpoeten fort, die, wie Stevenson mit Stolz hervorhebt, die Fähigkeit besaßen, zugleich die Worte und die Musik zu erfinden.

Sie hielten den Ariadnefaden in Händen, den die junge englische Schule heute wiederfindet. Fast alle Musiker, die dort schaffen, haben das Volkslied studiert. Sie haben viele Strophen davon gesammelt, veröffentlicht und harmonisiert, nicht etwa um sie dann in eine symphonische Dichtung oder in eine Oper einzufügen und sich so auf billige Weise ein folkloristisches Patent zu sichern, sondern um den Musiksinn damit zu durchdringen, sich mit dieser Atmosphäre zu imprägnieren und sie hernach in echt englische Originalschöpfungen zu leiten: diesen Vorgang zeigt besonders deutlich eine Folge spezifisch britannischer Melodien (mit Quartettbegleitung), die Vaughan Williams „*On Wonlock Edge*" betitelte. Der „folksong" hat diesen Kompositionen eine Schmackhaftigkeit verliehen, wie man sie bei Delins vergebens suchen würde. Gegenwärtig ist das große Interesse der englischen Musik der Schaffung eines nationalen Stils zugewendet. Mögen auch einzelne Komponisten wie Gustave Holst oder Frank Bridge für die deutsche, andere, wie Cyril Scott, John Ireland oder Eugene Goossens für die französische, wieder andere wie Arthur Bliss oder Lord Berners für die russische Kunst geheime Sympathien hegen — alle wissen darüber hinaus eine autochthone Inspiration zu schätzen, wofür Arnold Bax mit seinem Zyklus keltischer Lieder und von der jüngeren Generation der letzten dreißig Jahre Herbert Howells die markantesten Beispiele sind. Die Herrschaft des viktorianischen Akademismus ist vorbei, auf der glänzenden Oberfläche der Musik Großbritanniens zeigen sich wieder die Eigenschaften des englischen Naturells, in dem sich Komik und Melancholie, Sanftmut und Kraft, Lyrismus und Humor vereinigt finden.

Das ist die Generation Granville Bantocks, der, ohne unvergängliche Werke zu schaffen, englische Musik wieder mit englischem Geiste zu erfüllen wußte. Neben Ralph Vaughan Williams, in dessen Kompositionen Spottsucht und Anstand, Heftigkeit und Schlaftrunkenheit („London Symphony") verschmolzen erscheinen, ist auch Josef Holbrocke als ein geistiger Nachkomme Sternes zu betrachten: er war es, der auf den Ankündigungen seiner Konzerte die abfälligsten Urteile, die seine eigenen Werke erfahren, veröffentlichte. Sein Geist — wenn schon nicht sein Stil — sucht das reiche England zu erforschen, etwa mit seinem *Pickwick-Quartett* oder den *Sporting Songs*, die Heinrich VIII. und Falstaff wiedererwecken möchten. Und unter den Jungen ist es wohl Arthur Bliss, in dem sich

englisches Wesen am stärksten ausgeprägt findet — man braucht nur auf die erstaunliche Vitalität eines Werkes wie *Rout* mit seinem gewaltsamen Rhythmus und den grellen Dissonanzen eines eilenden Frauenchores hinzuweisen. Bliss, der das Temperament eines Fußballspielers in die Musik hineinträgt, scheint durch seine lebhafte Laune und sein fair play berufen, fortab die englische Schule zu beherrschen.

Aus dem Französischen von *Dr. Viktor Joss.*

MUSIKALITÄT NEUERER LYRIK

BETRACHTUNGEN ÜBER EIN GRENZGEBIET

VON DR. W. M. ESSER, PRAG

Gefühl ist alles, Name ist Schall und Rauch
Goethe, Urfaust.

I.

Sprache ist zweierlei: Klang und Bedeutung, hat Lautwerte (Melodie und Rhythmus) auf der einen und Vorstellungswerte (Sinn) auf der anderen Seite. In unserer Alltagsrede verhalten sich die beiden Elemente neutral, Sprache der Dichtung ist dagegen über die Banalität der bloßen Mitteilung hinaus mehr schön als nützlich, sie muß vor allem klingen, ist musikalisch. Es ist ein ewiger Kampf in ihr zwischen Gehalt und Form, Vergeistigung und Sinnlichkeit, ein Streit, der aber stets nur zu einem Mehr oder Weniger führt, und zwar so, daß immer die Form irgendwie wesentlich bleibt. Von ihr, genauer: von den besonderen Beziehungen zwischen Laut und Bedeutung, geht jene zauberhafte Wirkung aus, die den Sprechakt erst zu einem Kunstwerk, ihn erst ästhetisch macht. Auch Sprache des Alltags kann in diesem Sinne poetisch sein, kann durch den melodischen Klang der Form „einen tiefen Sinn magisch vorzaubern," z. B. dann, wenn sie die sogenannten „Schallwörter" verwendet, in denen sie etwas Hörbares — wie ja die Sprache selbst zum Ohre dringt — symbolisch wiedergibt durch Schallnachahmung. Die Reproduktion gelingt zwar nie restlos, eine wie große Ähnlichkeit aber erreichbar ist, zeigen Wörter wie sausen, heulen, knistern, prasseln, knallen, klatschen, plätschern, und um den, fast möchte man sagen, allgemein erfühlbaren Charakter dieser Symbolik noch deutlicher zu machen, seien ganz wenige ausländische genannt: lispeln: ital. pispigliare, franz. sussoyer, chuchoter, summen: span. zumbir, hellklingen: ital. tintinnire. Die häufige Verwendung derartiger reiner Schallwörter ist überall Charakteristikum eines sinnlichen Stiles. Freilich ganz anders verhält sich der weitaus größere Teil des Wortschatzes mit jenen Wörtern, bei denen die Bedeutung keine unmittelbare Beziehung mehr zum Lautwert hat, sondern der Inhalt vorherrscht und der jeweiligen Form nur durch die reine Konvention anhaftet. Diese Bestandteile der Sprache, die man recht wohl grammatische Formwörter nennen könnte, dienen der musikalischen Belebung der Dichtungssprache meist nur durch ihre metrischen Eigenschaften, zur Herstellung bestimmter Silbenzahlen und Kadenzen und, wenn die Klänge als solche einmal zur Geltung kommen — im Stab- und Endreim — so sind das Bindungen rein äußerlicher Art. Zu einer Einheit höheren Grades nach Art der Schallwörter gelangen Stab- und Endreim nur da, wo *ein* Begriff in zwei sich ergänzende Glieder zerlegt ist und diese durch gleichen Anlaut oder Ausgang auch formell gebunden sind: Lust und Liebe, los

und ledig, stets und stetig, ganz und gar, scheiden und meiden, hegen und pflegen, Lug und Trug sind einige wenige der vielen hierhin gehörenden Stabreim- und Reimwortpaare, die überwiegend der älteren Reimdichtung unserer Sprache entstammen und heute — schon die Naturalisten wandten sich gegen das „Reimgeklingel" von Not und Tod, von Herz und Schmerz, indem sie bewußt auf Reimbindung verzichteten — uns zumeist recht abgegriffen erscheinen.

Demgegenüber ist „Lautsymbolik", die Verwandtschaft zwischen der Klangfarbe der Verse und ihrer Stimmung, ein Zeichen neuerer Lyrik, die damit wieder — freilich auf einer höheren Ebene — auf Vorklassisches zurückweist. Paul Beyer hat schon in seinem Aufsatz „Über Vokalklangprobleme und Vokalsymbolismus in der neueren Lyrik" (in: Festschrift für Berthold Litzmann, hgg. von Carl Enders, Bonn, 1920, S. 132—175) anregend dargestellt, wie schon seit Klopstock eine zunehmende „Individualisierung des dichterischen Sprachklanges, seine tiefere Beziehung zu den immer wechselnden Inhalten und Stimmungen" bemerkbar ist. Er deutet dann eine Anzahl von Beispielen der Lautsymbolik aus, spricht zum Schluß auch von dem stark subjektiven Charakter derartiger Versuche, hat aber — trotz dieser Erkenntnis — in manchen Einzelheiten ohne Zweifel über das Ziel hinausgeschossen. Das sei im folgenden kritisch beleuchtet und zugleich an zwei neueren Stilisten dargetan, wieweit man in der symbolischen Deutung der wachsenden Musikalität der jüngeren Lyrik wohl gehen darf.

II.

Wo immer von Lautsymbolik gesprochen wird, pflegt man den höheren Lauten i, ei eine heitere, den tieferen o, u, au eine ernstere Stimmung zuzuschreiben. Wie kommt das? Beyer hat diese Frage nicht einmal gestellt, und doch ist sie ein wesentlicher Ausgangspunkt für das Zustandekommen jener Vokalauswertung, wie sie der Lautsymbolik zu Grunde liegt. Doch bleiben wir, bevor wir uns zur Lyrik wenden, vorerst beim Einzelwort. Wenn Löns schreibt: „vor ihm trippelte eine Haidlerche umher" und die Droste: „näher trappelten Schwadronen", so finden wir die Verben „trippeln" und „trappeln" durch den Tonvokal so unterschieden, daß ein Vertauschen innerhalb der Beispiele unmöglich wäre. Ähnlich sprechen wir vom „knicken" einer Blume und vom Geldschrank-„knacker" und während „schimmern" eine helle Lichtwirkung bezeichnet, deutet „schummern" die Dämmerung an. Oder: „wischen" ist eine flüchtigere Bewegung als „ waschen". Ich „wasche" mich gründlich, „wische" mir aber mit der Hand leicht über die Stirn. „Winken" mit der Hand ist leichter als „wanken", das auf den ganzen Körper bezogen wird. „Knittern" ist das leichte Geräusch das Papieres, „knattern„ das ungleich stärkere der Gewehrschüsse. Ein „knatterndes" Papier ist ebenso undenkbar wie ein „Gewehrgeknitter". Entsprechendes gilt von den Paaren: schnippen-schnappen, kribbeln-krabbeln, picken-packen, kritzelnkratzen, sticheln-stacheln, versickern-versacken usw. usw. Die Stenotypistin „tippt", der geblendete Polyphem „tappt" durch seine Höhle, und diese Bedeutungsdifferenz wird noch anschaulicher, wenn man sieht, wie z. B. der Italiener das i in „tippen" durch ein besonderes Wort wiedergeben muß: toccare leggermente, toccare con delicatezza (Rigutini-

Bulle). Das Gleiche äußert sich in der 2. und 3. Strophe von G. Kellers „Waldlied“:

Fern am Rande fing ein junges
Bäumchen an, sich *sacht zu wiegen,*
Und dann ging es immer weiter
An ein Sausen, an ein Biegen.

Kam es her in mächtgem Zuge,
Schwoll es an zu *breitem Wogen.*
Hoch sich durch die Wipfel wälzend
Kam die Sturmesflut gezogen.

Sind somit symbolische Ausdeutungen einzelner Laute möglich, die übrigens — wie hier nicht näher ausgeführt werden kann — auf grammatische Voraussetzungen zurückgehen, so muß man doch insgesamt bei der Beurteilung der Lautsymbolik äußerste Vorsicht walten lassen. So kann man keineswegs mit Hildebrand in „Intimität, legitimieren, kritisieren, visitieren“ usw. eine „weichliche Häufung des i“ entdecken, so wird man mit Jakob Grimm (Über das Pedantische in der deutschen Sprache) das oft als spezifisch germanisch empfundene t in „teutsch“ als irrig ablehnen müssen, so sind wir vor allem durch nichts berechtigt, wie Beyer und kleinere Nachfolger komplizierte Vokalreihen und Vokalmischungen im einzelnen symbolisch auszudeuten. Es gilt vielmehr die Mahnung des geistreichen Franzosen Bally (Traité de stilistique française, Heidelberg 1921): „Der Wortsinn verleitet dazu, in einer Lautgruppe eine musikalische (wir ergänzen: oder symbolische) Wirkung zu suchen, z. B. glaubt man in dem Verbum „tinter“ (klingen) eine Schallnachahmung zu bemerken, aber sein Gleichklang „teinter“ (färben) ruft keinerlei lautmalende Wirkung hervor.“ Den gleichen Skeptizismus begründet Vossler einmal (Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft, Heidelberg 1904), indem er gegenüberstellt:

Fand mein Holdchen
Nicht daheim,
Muß das Goldchen
Draußen sein. *(Goethe).*

und:

Von dem Dome
Schwer und bang
Tönt die Glocke
Grabgesang *(Schiller.)*

„Der gewaltige Unterschied“, sagt Vossler, „liegt nicht in dem kommensurablen Schema, sondern in der inkommensurablen Intuition“.

III.

Treten wir somit der Lautsymbolik im engeren Sinne mit etwelcher berechtigten Vorsicht gegenüber, so befestigen sich umso mehr diejenigen Beobachtungen, die zwar phantastisch-überraschenden Deutungen aus dem Wege gehen, dafür aber an Hand konkreter Beispiele die zunehmende Musikalität der neueren Lyrik erweisen und diese Tatsache sogar einer Erklärung entgegenzuführen gestatten, die — keineswegs phantastisch — dennoch die Lyrik als auf dem Wege zu einer weitgehenden Symbolik

der Lautklänge anerkennt. An erster Stelle stehe der Franz Werfel des „Gerichtstages" mit seiner Weltanschauungsdichtung, die in ihrem Aufbegehren gegen Gefühlszwang und Gefühlsöde der sinnlichen Erscheinungswelt, in ihrem fast fanatischen Unterscheiden von Schein und Sein durchgehends bloß Gegenständliches ins Wesenhafte ausdeutet und — die Vorgänge überschneiden sich vielfach — Abstraktes im Sinnhaften konkretisiert. Alle Dinge werden dem Dichter, je nach seinem ethischen Urteil, positiv oder negativ gefühlsbetont, erhalten erhöhte Bedeutsamkeit, und dieses engmaschige System von mystischen Bezogenheiten wird dann auch stilbildend fruchtbar in einer Reihe metaphorischer Gleichungen, in denen das Konkrete mit seiner jeweiligen Wertung im Übersinnlichen unmittelbar, d. h. auch grammatisch-formal verbunden wird. So werden Schlaf und Traum, Spiegel und Wort mit Triebhaftigkeit und Täuschung, Eitelkeit und Lüge identisch, der Wahnsinn ist (nicht nur bei Werfel!) ein Vogelschwarm, die Bachstelze die Idee des Wagemutes usw., und erscheinen dann auch die spezifisch Werfelschen Bindungen: Schale-Schein, Sumpf-Verrat, Brücken-Stolz, Schnecken-Ekel, Geheimnis-Alm, Laternen-Angst, Irrtum-Uhr und viele andere. Ein derart konzentrierter Stil mußte sich auch im Lautlichen Effekte suchen. Übergänge sind die Doppelsetzungen von Bedeutungsträgern wie: Umarmungsarme, Schwere-Beschwerden, Schreck meines Erschreckens, meines Lügens Lügenwiderhall, die Seele meiner Seele, oder die Verse:

O Traum, in dem sich dieses Feld gefildet,
Sich Wüste wüstete und Wildnis wildet

Nicht minder häufig sind freilich die Wiederholungen, die — als bloße Assonanzen — ins Wortspielerische, Lautsymbolische, kurz: Musikalische hinübergleiten:

Arme Umarmung rasselte ins Grab.
Und unsere Lüge lugt uns aus den Worten an.

In dieser ganzen Dichtung läuft neben der Symbolik der Begriffe eine umfassende Magie der Klänge, die weder rein dekoratives Beiwerk ist, noch auch dem einzelnen Laut einen bestimmten Gefühlswert gibt. Allein das Dasein, nicht das Sosein der lautästhetischen Beziehungen weist bei Werfel auf jene geheimnisvolle Harmonie, die der Dichter hinter den Dingen sieht. Bezeichnend für die Kraft dieses symbolistischen Stiles ist es, daß auch die lautlichen Hervorhebungen noch gesteigert werden, indem sie sich chiastisch ordnen. Wenige Beispiele:

Pumpwerk stampft durch stumpfe Poren.
Grau in die Harfe aller Himmel greift.
Die Sehnen spannend durch das Adelsfest.
Mit hohem Stabe vor schwarzem Tor.
O weise Müdigkeit, o Müdigkeit, die weiß.
Mir fremd im Traum und Traums mir Tiefbekannte.

IV.

Entspringen diese musikalischen Elemente letzten Endes einer weltanschaulich bedingten Wertung der Erscheinungswelt — wobei sie freilich schon stark zu kräftigem Eigenleben streben — so liegen bei dem zweiten Dichter, der hier zu Worte kommen soll, bei Theodor Däubler, rein musikalische Grundlagen des lyrischen Stiles vor. Obschon auch Däubler eine

ganz individualistische Weltanschauungsdichtung geschaffen hat, obgleich man ihn nicht selten als einen Dichter der Farbe bezeichnet hat, ist stilbildend bei ihm doch nur das musikalische Empfinden der Sprache tätig. Seine individuellen Neuprägungen im Einzelwort und Versbau sind fast ausschließlich dem rein sinnlichen Schwelgen in Klängen zu danken, die seine Schöpfungen — wir wählen hier das „Sternenkind" — völlig durchtränken. Das zeigen schon einige wenige durchaus vokalharmonisch abgestimmte Verse:

Wie wahr, daß wir schon alle lange starben.
Mit klarem Wasser kann man lange, lange plauschen.
Bedachtsam wandelt sich die Hafenflamme.
Du wandelst dich in einer klaren Wandelhalle.
Das ruft wie Brunst, voll guter Brunst, aus dumpfer Schluft.
Verkündet, entzündet sie, Brüder, im Glühen.
Dem Monde ist ein Wort vor seinem Tod entflossen. usw. usw.

Sehr häufig stellt sich am Versende auch ein wohltuender Gegensatzvokal ein:

Dem nassen Tal entwallen kalte Atlashüllen.
Das wirbelt, schwirbelt finster immer weiter.
Entflockt und lockert sich nun oft ein Stern.
Tanzt er nackt im alten Takt von Babylon. usw. usw.

Alliteration stellt ähnliche Bindungen her:

Ich werde ein Wahn und sein Wallen in Wangen.
Doch ihr Vermächtnis lächelt durch die lichte Luft.
. . . mit schnellen Schwalbenschleifen. usw.

Und beide Elemente in allen erdenklichen Kombinationen:

Durch das Geträume hüpft, verknüpft sich blau ein Band.
Holder Wunder tollen Jubel.

Reine Freude am Musikalischen allein konnte derartige Verse schaffen und sie ist für Däubler so charakteristisch, daß nicht nur die lautliche Gestaltung seiner Gedichte, sondern sogar die einzelne Neubildung, seine intimsten, individuellsten Worte den gleichen vokalharmonischen Prinzipien entfließen: Munterkeitsfunken, Traumesgebraus, silbersilbig, Schattenstandarten, Schilfdickichtinseln, flackerschwank, Plätscherblätter, Hühnergeflügel und viele andere, wie sie auf Schritt und Tritt begegnen. Das sind Resultate, die deutlich das ungeheure Anschwellen des Musikalischen in der neueren Lyrik erweisen, ein Vorgang, der der Lautsymbolik im engeren Sinne, wo sie wirklich auftritt, die Wege ebnet, vielleicht gar Grundlage ist für eine Zukunftsdichtung, in der die Musikalität der Laute ganz andere, jetzt noch ungeahnte Möglichkeiten eröffnet. Sollte dem so sein, so wird Däublers Lyrik einer der wichtigsten Marksteine an diesem Wege sein, eine musikalische Lyrik, die er selbst am besten charakterisiert hat:

Das Wort kann aus der vollen Mutterwurzel dröhnen.
Es singt. Es klingt. Es singt sich selbst. Gebiert die Dichter.
Es wird der Geist sich wieder an das Wort gewöhnen.

JUNGUNGARISCHE MUSIK

VON LADISLAUS POLLATSEK, BUDAPEST

Die Kampfparole, das Streitwort der neuen ungarischen Musik, sich auf Basis der Volksmusik zu entwickeln, drückt einen eigenen Stempel auf die ganze heranwachsende Musikergeneration der beiden letzten Jahrzehnte. Wie jede revolutionäre Bewegung, führte auch dieser Kampf Keime von Gegensätzen mit sich: eine Gruppe der Folkloristen beschränkt sich streng auf die Urquelle und harrt beim Volkslied aus; die andere Richtung aber greift hinter die äußere Form derselben, sie dringt zum innersten Symbol des Volksliedes und ergreift das Wesen anstatt Schlagworte auf die Fahne zu schreiben. So stoßen die „Konservativen", die Traditions-Hüter, mit den weiteren Horizonten Zustrebenden zusammen.

Während Zoltán *Kodály* als Hüter der Traditionen eine gewisse Reaktion gegen die mit großem Schwung einsetzende moderne musikalische Bewegung auslöste, schlug der revolutionäre selbständige *Béla Bartók* die entgegengesetzte Richtung ein.

Mit wenigen Ausnahmen gruppieren sich die modernen Komponisten letztvergangener Jahre um diese beiden und stehen weniger oder mehr in enger Beziehung zu ihnen.

Während bei Bartók alles Groteske mit elementarer Kraft vordringt, gestaltet es sich bei *Georg Kósa* weniger scharf, jedoch auch grüblerischer und abgedämpfter. In seiner Musik kämpft der literarische Gedanke stets mit der Materie, mit dem melodischen Inhalt. Die abgerissene melodische Linie, der motivistische Aufbau der stets stilisierten Formen, welche sich um einen philosophischen Gedanken gruppieren, übt einen gewissen objektiven Eindruck auf den Hörer. Seine neue Oper „Der Mantel des Königs" aber, welche hoch über allem bisher Hervorgebrachten steht (Text von seiner Frau Marie Kósa), ist nicht nur mit Intellekt, sondern auch mit Musik gefüllt. Sie bedeutet unbedingt einen Wendepunkt bei ihm: nebst Erweiterung seines dramatischen Ausdruckes, welcher hier spontan und massiv hervordringt, eine größere Biegsamkeit der Singstimme, welche allmählich die amelodischen Charakterzüge der früheren Vokalwerke einbüßt, reicheren Aufwand des Melos, gesündere Kontrapunktik und kräftigere Rhythmik. Kósa's Beziehung zur ungarisch-völkischen Musik ist allerdings eine flüchtige, sie äußert sich höchstens in rhythmischen Gebilden und in der Übernahme einiger Motive. Viel tiefer befruchtete diese Folklore *Ladislaus Lajtha*, eine der kräftigsten Persönlichkeiten dieser Gruppe. Seine letzten Kammermusikwerke (Klavierquartett und -quintet, Streichquartett) zeigen ihn in voller Reife. Gemeinschaftlicher Zug aller ist die strenge Formalistik, die architektonische Gestaltung und das mit der Polyphonie überladene Melos. Er baut zwischen zwei Grundpfeilern seine meist stark kontrapunktischen Werke auf. Die Fugen entwickeln sich immer an der Oberdominante mit langen Themen und durchziehen meistens den ganzen Satz. Am schönsten zeigen sich die charakteristischen Züge im Streichquartett: die beiden Ecksätze, (der erste ist eine Fuge in langsamem, der letzte in feurig munterem Tempo), umschließen den zweiten Prestosatz, einen glänzend rhythmisierten, geistreichen Marsch, (in vielem an Petruschka erinnernd) und ein Andante arioso. Lajtha's Kontrapunktik stammt aus streng formalistischem Sinn,

die Fugen, stets schwerbeladen und großzügig entworfen, zeigen ihre Anwendung und Stimmungsinhalt betreffend große Vielseitigkeit. Sie entschädigen für die oft schwerfällig und erkünstelt klingenden Sätze. Beachtungswert ist seine kühne Harmonisation, der rasche Wechsel der Tonalität, weiters das stark nationale Gepräge frei von Manieren der dogmatischen Folkloristen. Eine ganz eigenartige Stellung nimmt in Ungarn *Alexander Jemnitz* ein. Aus der Schule von Reger und Schönberg trägt er mehr als einen wesentlichen Zug an sich. Der tiefe Ernst seines Kompositionsstils, die große Beweglichkeit des melodischen Bildes, das anfangs etwas kompliziert und unleicht erfaßbare Melos, seine starke Polyrhythmik, die nie ermüdliche atonal-schwebende Harmonisation bilden den sicheren Boden aller seiner Werke. Nebst der dritten Violinsonate (op. 22) ist die unlängst verfaßte Tanzsonate nicht nur sein bedeutendstes Werk, sondern eine der besten Klavierkompositionen der neuen Klavierliteratur. Sie ist ein in Klavier gedrängtes Orchesterstück. Der 1. Satz mit seinen hierarchisch-majestätischen Gebärden löst sich im glänzenden Impetuoso des 2. Satzes auf. In diesem wechselt das Thema der fanfarenartigen Sostenuto-Einführung mit einem wilden Waffentanz, und dieser stete Wechsel verleiht dem orientalisch klingenden Satz einen ungemein fesselnden, farbigen Charakter. Der 3. Satz ist ein langsamer, fast erotischer Tanz, mit entzückender Frische folgt ihm der burleske Schlußsatz. In Bedeutung stehen seine Vokalkompositionen nicht hinter den instrumentalen. Jene laufen von den 5 Uhlandliedern bis zu den 7 Männerchören eine breite Skala durch. Letztere, auf Gedichte von Ernst Lissauer komponiert, zeigen seine Vielseitigkeit in jeder Hinsicht. Man höre nur die zärtlich-sachten Pianissimi der „Brise" an, welch' ein feiner Hauch sie durchweht, oder den in zweistimmigen Kanon gekleideten philosophischen Dialog über „Die Seele". Die „Glockeninschrift" enthält Klangeffekte eines Orchesters, ohne jedoch in instrumentale Nachahmung zu verfallen. Jemnitz geriet in eine Entwicklungsperiode, wo das verwickelte Notenbild seiner Kompositionen, die Atonalität derselben sich stets mehr von dem Äußerlichen abkehren und sich immer stärker an sein wuchtig-ernstes Seelenleben anschmiegen.

In der Reihe der Jüngeren „erhub sich ein Streit", wer echter ungarisch komponieren kann. Viel Talent und Können finden wir unter ihnen, und es ist bemerkenswert, daß die Begabtesten in ganz kurzer Zeit sich vom Bann der Schule befreien konnten. So wirkt der nationale Einfluß meistens nur anregend und erfrischend bei ihnen. *Géza Frid* und *Georg Mathias Seiber* lenkten früh genug vom Wege des Kodály-Epigonentums ab. Frids letzte Werke, Klavier- und Kammerkompositionen, werden ihm bald einen vornehmen Platz in der ungarischen Musikliteratur einräumen. Im Streichquartett finden wir stark klassizistische Züge, welche bis Beethoven zurückführen. Sein ausgezeichnetes Formtalent und thematischer Aufwand ist mit völkischen Elementen durchdrungen, — jedenfalls erinnert seine Harmonisation und sein Kompositionsstil oft an seinen Meister, Kodály. Die Klavierrhapsodie knüpft sich an Liszt's freien Passagenstil, sie zeichnet sich durch den großzügig entfaltetem Klaviersatz und durch hemmungsloses Phantasieren aus, er übernahm jede günstige Eigenschaft von Liszt, ohne sich dessen manchmal platte Virtuosität anzueignen. Ein starkes Talent, auf dem besten Wege,

seine persönliche Formsprache zu finden. *Mathias Seiber* ist nicht geringer von der Folklore beeinflußt; zwei Kammermusikwerke (Violin-Violoncellosonate und das Bläsersextett) bilden ein Mittelding zwischen Jazz und Volkslied. Die rhythmische Handhabung ist seine besondere Stärke, so ist die ganze, etwas virtuos entworfene Sonate sozusagen aus rhythmischen Momenten zusammengefügt, — dagegen gestaltet sie sich im sehr wohlklingenden Sextett als eine klare, fröhliche Spielfertigkeit. Er ist par excellence Kammermusiker, — sein in der Jugend verfaßtes Streichquartett erregte schon damals Aufsehen. Wenn auch noch verschiedenen Einflüssen unterworfen, verfügt er schon jetzt über einen abgeklärten Stil. Eine echte Virtuosennatur ist *Zoltán Székely*. In seiner Violinsonate durchbricht der konzertierende Stil die intimen Rahmen der Kammermusik. Er nützt die Klangmöglichkeiten seines Instrumentes völlig aus; mit vieler Routine und reicher Invention äußert sich diese Begabung in seinen Bearbeitungen für Violine (Bartók's Rumänische Tänze). *Stephan Szelényi's* Klavierwerke lehnen sich in vielem an Schönberg an. Er ist der einzige von seinen Altersgenossen, dessen Perspektiven weitere Grenzen umfassen. Auch er ist wie seine Vorbilder, die deutschen Modernen, ein Philosoph, Grübler und in erster Reihe Pessimist. Seine Werke (4 Sonaten, Kammermusikwerke, Chorsymphonie, eine Symphonie für großes Orchester) besitzen auffallende gemeinsame Merkmale, so z. B. bedient er sich stets der Chromatik, welche einen traurigen Grundton verleiht, — ein jeder Satz beruht auf gewissen harmonischen Schemen usw. Ein anderesmal zieht sich eine Begeisterung und wildes Feuer durch seine Schöpfungen, welche dann wieder einem elegischen Ton weichen. Besonders stimmungsvoll und kernig ist seine große Symphonie und die IV. Klaviersonate. Er verriet eine besondere Begabung in der Instrumentation, welche zwar noch von einer akademischen Steifheit nicht ganz befreit ist, dagegen zum Wesen der Instrumente dringt. Eine ganze Reihe sehr begabter junger Komponisten wäre noch zu nennen, u. a. *Paul Kadosa*, ein Musiker von Geblüt mit feurigem Temperament, spannender Kraft und reger Phantasie, — *Hugo Kelen*, der sich besonders mit seinen Liedern einen wohlverdienten Ruhm erwarb, — der Cellist *Paul Herrman* und andere, deren Wege zu den besten Hoffnungen berechtigen.

Die ganze neue ungarische Musik ist in voller Gärung. Im Hintergrund steht die Renaissance der Volksmusik, welche in keinem Lande einen so entscheidenden Einfluß ausübt, wie hier.*) Vom Grund der Folklore eilt aber diese neue Musik schon aus ihrer exklusiven Verschlossenheit der europäischen Musik entgegen. Mit Talenten und Persönlichkeiten keinesfalls karg versorgt, wird sie gewiß ihre entsprechende historische Stellung in der Musikgeschichte des Abendlandes einnehmen können.

OPER IN BERLIN

Klemperer

Oper, die vom Geist des Ensembles statt von den stimmlichen Qualitäten der Sänger beherrscht wird — das scheint das Ziel des neuen Operndirektors zu sein. Daß die Sänger deshalb nicht gleich von so langweiliger Mittelmäßigkeit zu sein brauchten, wie sie es leider sind, versteht sich; aber der Geist, vertreten durch Klemperers fanatische Persönlichkeit, dient dem Kunstwerk oder will

*) Das müsste wohl erst nachgewiesen werden. (Die Red.)

ihm doch dienen. Vielleicht läßt sich so einmal erreichen, was — auch in Berlin — so oft vermißt wird: Niveau auch über die Premiere hinaus. Denn es ist ja ein offenes Geheimnis, daß auf der Opernbühne nicht selten die zehnte Wiederholung einer Aufführung in einer Weise verschlampt ist, die man sich bei der Revue noch nach 500 Abenden verbitten würde. Laue Repertoireluft wird bestimmt nicht wehen, so lange dieser Dirigent am Pult sitzt.

Er begann mit „Fidelio". Niemand verkannte den reinen Willen, der da am Werke war, um Beethoven und seine dramatischen Intentionen zum letzten Ausdruck zu bringen. Der kubistische Puritanismus der Bühnengestaltung, die Zucht des Ensembles, die zu völliger Konzentration gesteigerte Wiedergabe der Partitur — das alles besagte deutlich: wir wollen das Werk inszenieren und nicht uns selbst. Und dennoch, es gibt in der Kunst einen Punkt, wo Stärke in Starrheit umschlägt. Dort stand dieser Fidelio.

Die Situation wurde noch klarer nach dem „Don Giovanni", den Klemperer im Aufbauprogramm seines Spielplans folgen ließ. Sein Ernst bestätigte sich; jede Treue wurde dem Meister gewahrt, auch oft gestrichene Arien wurden ihm wiedergegeben, und, wie nach solchen Voraussetzungen nur natürlich, die d-moll-Dämonie der Musik gab der Darstellung ihre Grundfarbe. Aber Mozart, dessen Art törichte Unkenntnis oft als reine Heiterkeit umschrieben hat, ist anderseits, auch im Don Giovanni, nicht vom absoluten Pathos her zu erreichen. Was er als echter Sohn eines hedonistischen Zeitalters zu verschenken hat, Freude und Fülle, Lust am Spiel, wie ernst es auch sei, das versagte ihm diese Aufführung. Sie war unheiter in solchem Grade, daß die wirklich buffonesken Szenen durchaus isoliert wirkten; der Ausgleich zwischen seria und buffa, seit je das eigentliche Problem dieser Oper, war nicht gefunden. Die Bühne hatte von Dülberg so viel Farbe bekommen, wie es bei stets gleichem Vordergrund und Bildvariationen nur auf der Hinterbühne möglich ist. Die Sänger zeigten von neuem, was zu beweisen nicht mehr nötig war, wie unendlich schwer es ist, Mozart zu singen. Sehr erfreulich und stilrein Fidesser als Octavio; angenehm, wenn auch gleichgültig (und eben das dürfte ein Don Giovanni niemals sein) in der Titelrolle Fritz Krenn.

Bei allen Einwänden ergab sich der Eindruck einer geschlossenen Leistung. Das ist das Geheimnis und die Macht Otto Klemperers.

Zweig, Zemlinsky

Weiter werden die beiden Helfer des Generalmusikdirektors verbucht. *Zweig*, hier schon bekannt und geschätzt, hatte das Glück, die deutsche Uraufführung von Verdis „Luisa Miller" zu leiten. Die herrlich reiche, trotz mancher Konvention doch schon ganz von Verdis Eigenstil geformte Oper wurde in ihrem Erfolg beeinträchtigt durch das, was auf der Bühne geschah und erklang. Geht es um Verdi, so kann die Ensembleleistung keine Entschuldigung sein: hic Rhodus, hic canta! Zweig bewies restlose Einfühlung sowohl in den melodischen als in den rhythmischen Sinn der Musik, er darf den lauten Beifall zum guten Teil auf sich beziehen. Ob *Zemlinsky* freiwillig Smetanas „Kuß" zu seinem Debüt gewählt hat, weiß ich nicht. Er war um die nationalen Schönheiten, die Smetana hier wie stets zu vergeben hat, liebevoll bemüht; aber wir hätten ihm einen größeren Erfolg gewünscht. Er wird das nachholen. (Ein erster Akt „Walküre", sehr temperamentvoll und doch unter Vermeidung von Klangexzessen dirigiert, verstärkte unsere Erwartung.) „Kuß und „Luise" inszenierte der Regisseur Schulz-Dornburg konventionell, ohne die geringste Eigenart, um nichts Unfreundlicheres zu sagen.

Kleiber, Blech, Walter

Kleiber und seine Leute sind durch den Umbau des alten Opernhauses und die so erzwungene Hausgemeinschaft mit Klemperer natürlich völlig in jeder Arbeit behindert. Einzig Busonis „Faust" wurde, von Blech und Hörth, respektvoll dargestellt. Die hohe Kultur und die ganz verinnerlichte Gedanlichkeit machen den hohen Wert dieser Partitur aus, bedingen aber ihre immer wieder erprobbare Erfolglosigkeit auf der Bühne. Draußen in Charlottenburg gedachte Bruno Walter der substanzlosen Anmut von Debussys „Pelléas", in einer schönen Aufführung, die ganz erfüllt ist von Lotte Schönes Melisande. Ansonsten regiert dort „Jonny", er füllt die Kasse und unterhält die Leute, obschon die Darbietung, von Sebastian musikalisch, von K. H. Martin szenisch

geleitet, keineswegs sehr gut ist. Der Witz, den die Partitur nicht hat, geht den Interpreten ab. Reizend die Yvonne der Pfahl-Wallerstein, sie ist in ihrer bezaubernden Morallosigkeit, die durch schöne Beine hinlänglich kompensiert wird, so „heutig", wie sich der Autor vielleicht sein Werk gedacht hat. Ganz ausgezeichnet Jonny selbst: Ludwig Hofmann. Wer doch so Charleston tanzen könnte! (Aber er kann auch singen.)

Für April wird uns die Wiedereröffnung des Opernhauses unter den Linden verheißen. Wer eigentlich das Bedürfnis für drei Operntheater in Berlin entdeckt hat, das ist eine andere Frage. Aber sie führt zu weit, um jetzt erörtert zu werden. *Hanns Gutman.*

BÜCHER

ALFRED OREL: ANTON BRUCKNER. *Das Werk, der Künstler, die Zeit.* Wien und Leipzig, A. *Hartlebens Verlag.*

Aus der Flut von Schriften über Bruckner, die anläßlich der Jahrhundertfeier seines Geburtstages entstanden sind, verdient die vorliegende besonders hervorgehoben zu werden. Der Autor, der durch eine ganze Reihe größerer oder kleinerer Publikationen auf diesem Gebiete seine vollkommene Berufenheit dokumentiert hat, bietet in vorliegendem Werke eine eingehende, liebevoll gearbeitete Studie des Lebens und Schaffens des oberösterreichischen Meisters. Wie dies schon der Titel andeutet, gliedert sich das Werk in drei große Hauptabschnitte: „Das Werk", der „Künstler" und „Die Zeit", deren erster das Schaffen Bruckners von den Gesichtspunkten „Das harmonische Problem", „Motiv und Thema", „Rhythmus", „Symphonik", „Koloristik" und „Das Problem der Form" aus untersucht, wogegen die beiden anderen Hauptabschnitte der Schilderung der Persönlichkeit des Künstlers und seiner Stellung in sowie zu seiner Zeit gewidmet sind. Ein Anhang bringt ein Verzeichnis der Werke Bruckners in systematisch-chronologischer Übersicht, eine Zeittafel, in der sämtliche auf das Leben und Schaffen des Meisters sowie der Aufführungen seiner Werke bezüglichen Daten eingetragen sind, einen Stammbaum der Familie Bruckner und ein Verzeichnis der Brucknerliteratur. Ein das Werk abschließendes Namen- und Sachregister ermöglicht dem Leser, jeden in dem Bande behandelten Gegenstand leicht nachzuschlagen und aufzufinden. Für jeden Verehrer Bruckners wird der vorliegende Band ein willkommenes Nachschlagebuch sein.
n.

P. MIES. NOTEN UND BÜCHER. Ein Wegweiser durch die musikalische Buch- und Notenliteratur. Verlag P. J. Tonger, Köln a. Rh.

Ein sehr brauchbarer Ratgeber für Musikfreunde, für die er in erster Linie bestimmt ist, wie für Musikstudierende und Musiker, die aus der unübersehbaren Fülle praktischer und theoretischer Literatur ihres Faches das Wesentlichste zusammengestellt sehen möchten. Verdienstlicherweise ist dabei besonders auch die ältere Tonkunst, soweit sie auch für weitere Kreise in Frage kommt, mit berücksichtigt. Vielfach werden kurze erklärende Hinweise auf Bedeutung und Schwierigkeitsgrad der musikalischen Werke und zum alphabetischen Tonsetzerverzeichnis natürlich immer die hauptsächliche Literatur geboten. Übersichtlicher wäre es jedoch gewesen, die praktischen Werke von der Buchliteratur strenger zu trennen.

P. MIES. SKIZZEN AUS GESCHICHTE UND ÄSTHETIK DER MUSIK. Verlag P. J. Tonger, Köln a. Rh.

Diese Veröffentlichung ist eine für breite Kreise bestimmte Sonderausgabe des Mies'schen Buches „Musik im Unterricht höherer Lehranstalten"; ausschließlich die Schulen angehende Aufsätze sind darin ausgeschieden worden. Die erste Hälfte enthält anschaulich geschriebene Aufsätze über wesentliche Themen aus der musikalischen Geschichte und Ästhetik, der zweite Selbstzeugnisse berühmter Tonkünstler. Ein empfehlenswertes Buch. ur.

M. KAUFMANN: MUSIK UND MUSIKER. *Karlsbader Heimatsbücher. Herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft für Heimatkunde des Bezirkes Karlsbad (W. Heinisch), Karlsbad.*

Ein Werk, das für die Literatur deshalb von prinzipieller Bedeutung ist, weil Kaufmann durch diese gewissenhafte und mit viel Können und in klarer Form gearbeitete Studie wieder den Nachweis erbringt, daß Lokal-

musikgeschichten als Bausteine zu einer allgemeinen Landesmusikgeschichte wesentlich sind. Kaufmann gibt hier in neun Kapiteln eine Musikgeschichte Karlsbads und seiner Umgebung, die in ihren Einzelheiten neben kulturhistorisch interessanten Dingen ganz deutlich die Fäden aufzeigt, die zur allgemeinen Musikgeschichte überleiten. Es ist mit diesem reizend ausgestatteten Buch nicht bloß der speziellen Heimatforschung gedient, sondern auch die Anregung gegeben, in anderen Bezirken musikhistorisch zu arbeiten und von einer Zentralstelle aus Materialien, Bilder, Drucke und Manuskripte zu sammeln für ein zusammenfassendes Buch, das die Musik des Staates behandelt. *E. St.*

ALFRED LORENZ: MUSIKGESCHICHTE IM RHYTHMUS DER GENERATIONEN. M. *Hesse-Verlag*, Berlin.

In der Gegenwart regt sich plötzlich an allen Ecken und Enden das Interesse für eine Anschauung der Kulturgeschichte vom Gesichtspunkte der Generation (Kummer, Petersen, Pinder), die einem Lauffeuer gleich alle Schichten des geistigen Lebens ergreift. Soeben hat nun Lorenz diesen Gedanken auf die *Musikgeschichte* angewendet. Hierbei sind ganz überraschende Ergebnisse zu Tage gefördert worden, die geeignet sind, die gesamte Musikwelt — Wissenschaftler, Künstler und Laien — in Aufregung zu versetzen. Denn Lorenz findet im geschichtlichen Verlauf der europäischen Musikentwicklung vom heiligen Ambrosius bis zur neuesten Gegenwart eine fast astrologisch erscheinende, auf natürliche Grundlage zurückgeführte rhythmische Gesetzmäßigkeit. Damit ist auch die moderne Richtung der Musikproduktion folgerichtig historisch erklärt. Spenglers Ideen vom Altern der Kultur sind hierdurch teilweise widerlegt, teilweise bestätigt.

Dr. -e-

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

AUFTAKTKONZERT Nr. 2

(Alte Musik auf Spinett, Gambe, Viola d'amour.)

Im Heime des Leiters des Auftaktes, Dr. Erich Steinhard, fand vor kurzem das zweite Konzert statt. Die ganz eigenartigen, stets in einer grundlegenden Idee wurzelnden, durch die Mitwirkung ausgezeichneter Kunstkräfte in vornehmem Stil gehaltenen musikalischen Darbietungen erfreuen sich eines steigenden Interesses. Diesmal stand alte Musik, gespielt auf alten Instrumenten, auf dem Programm. Ohne daß vielleicht damit die Abkehr von den Zielen des Auftakt zum Bewußtsein gebracht werden sollte, denn die Beziehungen der Moderne zur alten, insbesondere vorklassischen Musik sind reger als man allgemein denken dürfte. Für die Viola d'amour ist sogar ein von Hindemith geschriebenes Konzert kürzlich aus der Taufe gehoben worden (eines für Gambe ist in Vorbereitung), und das Cembalo (Manuel de Fallas Cembalokonzert spielte unlängst die Landowska) wird mehr denn je im Konzertsaal wieder heimisch. Das Auftaktkonzert hat drei Instrumente, die in der Musikhistorie ihre besondere Bedeutung erlangt haben, vorgeführt, das Spinett, die Gambe und die Viola d'amour. Jedes dieser Instrumente, das heute nichts weniger als antiquiert in seinem Klange anmutet, wurde von modern fühlenden Künstlern gespielt und es „gab dann einen guten Klang". Prof. Franz Langer am Spinett hat mit einer Suite von Joh. Kaspar Fischer (1650), dann mit einer Toccata von Tobias Richter (1640*) und mit kleineren Sachen von Kellner (1705*), Seifarth (1711*), G. Chr. Wagenseil (1715*) die Ehrenrettung des alten Spinetts vollzogen; keine Spur von zirpenden Geräuschen, die man so gern diesem Vorläufer unseres modernen Klaviers unterschiebt, eine vollgriffige Darstellung, die jeder Stimme die ihr gebührende Geltung leiht, zeigt, daß das ehrwürdige Spinett noch immer nicht ausgespielt hat. Sonor und in der Kantilene von besonderem Wohllaut erklingt die Gambe, die an Prof. Maurits Frank ihren gewiegten Meister fand; Händels C-Dur-Sonate und eine D-Dur-Sonate von Fr. X. Hammer (1700 beiläufig) wurden von den genannten zwei Künstlern mit außerordentlicher Plastik und Klarheit vermittelt. In einem Andante von Milandre (1770), das der junge Geiger A. Müller auf der Viola d'amour brachte, kam der geheimnisvolle, unirdische Klang dieses Instrumentes prächtig zur Wirkung. Sehr verdienstlich war es, gerade in den Tagen des Schubertjubiläums die Aufmerksamkeit auf eine Reihe von Liedern zu lenken, die sämtlich in beträchtlicher Zeit vor Schubert entstanden, mehr als jeder historische Exkurs ein getreues Bild von*

der Entwicklung der Liedproduktion zu geben vermochten. Namen wie Joh. Abrah. Peter Schulz, J. V. Görner, Georg Benda, Ph. E. Bach, J. A. Hiller, Graun und Krause geben hier die Richtung an; Ingeborg Holmgreen vom Prager Deutschen Theater hat ihre schönen Stimmittel in den Dienst dieser Lyrik gestellt und mit erlesenem Geschmack gesungen. Daß diese ausgezeichnete Sängerin ihren Landsmann C. M. Bellmann (1740), der mit drei Liedern vertreten war, besonders passioniert sang, ist wohl begreiflich.* V. P.

I

Das von der Tschechischen Philharmonie zum Gedächtnis *Schuberts* gegebene Festkonzert trug stark gesellschaftlichen Charakter, schon weil die mitwirkende Sängerin und ihre Begleiterin ebenso wie der Dirigent des Abends aristokratischen Geblüts waren. Alfred *Neipperg* dirigierte nicht weniger als drei Symphonien, Marie *Neipperg* sang, begleitet von Sophie *Lerchenfeld*, Lieder des Tondichters. Wenige Tage zuvor hatte sich Bruno *Walter* an die Spitze dieses Orchesterkörpers als Gastdirigent gestellt; mit einem Programm, das die Ansprüche unseres musikalischen Publikums doch wesentlich unterschätzte, ein Konzert, das man aus diesem Grunde am besten übergehen sollte. In Berlin würde sich Walter mit einem abgespielten Alltagsprogramm nicht vor die Kritik wagen. Zu wiederholtem Male hat H. W. *Steinberg* als Gastdirigent der Tschechischen Philharmonie ungewöhnlichen Erfolg erzielt. Das bunte Programm, das mit Mahlers Erster begann, um dann beim Kaiserwalzer von Johann Strauß zu landen, enthielt noch Weinbergers Ouverture zu „Švanda Dudák" und Tschaikovskijs Ouverture-Phantasie Romeo und Julia. — Trotz seiner angestrengten umfassenden Tätigkeit als Opernchef bringt Steinberg doch die nötige Konzentration auf, um auch die *Philharmonischen Konzerte* im Deutschen Theater zeitgerecht zu absolvieren und vielseitig zu gestalten. Das zweite Philharmonische war den beiden Russen *Borodin* und *Strawinsky* gewidmet. Man hörte vom ersteren die h-moll-Symphonie, dann Strawinskys Chant du rossignol, ein klar gegliedertes, orchestral farbenprächtiges Stück moderner Musik aus der ersten Schaffenszeit dieses Komponisten. *Liszts* Faustsymphonie, heute bereits ein seltener Gast im Konzertsaal, beschloß den Abend; den vokalen Teil zum Schluß der Symphonie bestritten die Männergesangsvereinschöre, das Tenorsolo sang Dr. Adrian. Man muß oft Gesagtes wiederholen. Steinberg ist auch als Konzertdirigent faszinierend und hat die Gabe, instinktiv und mit gezügeltem Temperament die Materie zu gestalten. (Den Borodin hätte er sich schenken können. Die Red.) Ein Künstlerpaar aus Holland — Johannes und Julia *Roentgen* — von denen Frau Roentgen als Konzertsängerin verdienstlich wirkt, während ihr Gatte vor einigen Jahren am Aussiger Theater als Dirigent tätig war, hatte mit seinem Konzertabend, an dem Johannes Roentgen als Pianist Beifall fand, verdienten Erfolg. — Das mit rauschenden Fanfaren der Reklame angekündigte Konzert des spanischen Tenors Michael Fleta war ein Bluff. Ganz abgesehen davon, daß das Programm, wie regelmäßig bei solchen Anlässen, mehr den Bedürfnissen des Sängers als jenen seiner Zuhörer angepaßt war. — Im *Kammermusikverein* hörte man diesmal das Budapester Quartett, das mit einem Quartett des alten *Dittersdorf* wieder nach langer Zeit den Namen dieses Zeitgenossen Haydns der unverdienten Vergessenheit entriß, der nachgelassene C-moll-Quartettsatz von *Schubert*, drei scherzhafte Sätze, kurz und kühn von *Strawinsky*, und zum Schluß *Sgambatis* Cis-moll-Quartett waren zu einer anregenden kammermusikalischen Veranstaltung vereinigt. Für das nächste Konzert ist das Prager Trio angekündigt. — Der junge Organist R. *Utz*, ein Straubeschüler, der sich nun als Akademielehrer in Prag angesiedelt hat, konnte in einem Bach-Regerkonzert in der evangelischen Kirche seine außerordentliche technische und geistige Begabung erweisen, ein Gewinn für Prag.

II

In den laufenden Bericht fällt vor allem die Festvorstellung der *Meistersinger*, die aus Anlaß des 40jährigen Gedenktages der Eröffnung des Neuen deutschen Theaters stattfand, und an der vor allem zu rühmen ist, daß sie mit durchwegs heimischen Kräften bestritten wurde. Die Zeiten, da man bei jeder Wagnervorstellung mit Bangen daran dachte, ob der oder jener Gast zur rechten Zeit auch einlangen werde, oder wer im letzten Moment telegraphisch oder telephonisch herbeigeholt werden wird, um den Abend zu retten, scheinen nun endgültig vorüber zu sein. *Steinberg* als Dirigent, *Schwarz* (Sachs), *Helm* (Stolzing),

Holmgreen (Eva), *Bandler* (Beckmesser) waren die Stützen des gegenwärtigen Meistersingerensembles. — *Verdis Falstaff*, ein altes Versprechen, das erst jetzt eingelöst wird, wurde am *Deutschen Theater* in einer stilistischen Vollkommenheit gebracht, wie sie auf dieser Bühne nicht so bald gesehen wurde. Steinberg, der auswendig dirigierte, hat diesen Verdi nicht bloß intensiv glänzend erfaßt, sondern mit leichter Beschwingtheit und spielerischer Grazie geradezu nachgedichtet. Der Falstaff ist wohl in dieser prächtigen Aufmachung nun dauernd für unseren Spielplan gewonnen worden. Josef *Schwarz* (Titelrolle) hat schauspielerisch und stimmlich eine Leistung geboten, die bis ins Filigranste den klassischen Verdistil darstellt, *Hagen* als *Ford*, *Adrian* als *Tenton*, *Bandler*, *Roller* und *Bruch* sowie die Damen *Holmgreen*, *Schulz-Eisenlohr*, *Schwarz* und *Sommer* bilden ein Ensemble, das diesem kostbaren Bühnenwerke mit Freuden gerecht wird. Eine Tanzgruppe von Schülerinnen Gret. *Eppingers* trägt zur Belebung des letzten Bildes wesentlich bei. Von den Verdiopern, die Steinberg zu neuem Glanze führt, kam nun *Othello* an die Reihe; ein Gastspiel Piccavers brachte eine Reprise des *Maskenballs*, der vor kurzem neueinstudiert worden ist; weitere Verdiopern — auch weniger bekannte oder ganz und halb verschollene, sollen nachfolgen. — Dagegen gewahrte man anläßlich der letzten Aufführung des Freischütz den ominösen Hinweis auf neue Anstellungsgastspiele, ein sicheres Zeichen, daß ein Wechsel im Personal sich vorbereitet. Es wäre zu bedauern, wenn das neue Opernensemble, das über schöne Stimmen und vorzügliche Darsteller gebietet, noch ehe es sich konsolidiert hat, wieder in die Brüche gehen und das Experimentieren wieder anfangen sollte. Auch die Carmenvorstellung war für das Anstellungsgastspiel eines Tenors bestimmt: Hella *Toros* als Trägerin der Titelrolle ist nach längerem Fernbleiben wieder zur Bühne zurückgekehrt, ohne jedoch die außergewöhnlichen Erwartungen, die man ehedem an ihr erstes Auftreten geknüpft hatte, erfüllen zu können.

Als Novität gelangte *Janáčeks Katja Kabanowa* (in der deutschen Bearbeitung von Max Brod) zur Aufführung, ein düsteres Bild mit einer noch düstereren Musik, die *Steinberg* wiederum mit größter Hingabe betreute. Susanne *Jicha* hatte die Titelrolle inne, die anderen Partien lagen in den Händen der Damen Sommer und Rohne und der Herren Adrian, Helm, Roller und Andersen.

Einen zweiten feierlichen Anlaß brachte Richard Straußens *Rosenkavalier* als Festoper, da es galt das hundertsechzigste Semester der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten würdig zu begehen. — Über die Eignung des Rosenkavaliers zur Festoper ließe sich jedenfalls streiten; doch war der festliche Anlaß mit seinem glänzenden Rahmen gegeben, und die Mitwirkung des aus München verschriebenen Kammersängers Bassisten Berthold *Sterneck*, der einst in Prag als Lerchenau geglänzt hatte, gereichte dem Abend zum Vorteil.

III

Hier folge ein chronologischer Nachtrag aus den Vormonaten, deren Ereignisse bereits im „Tagebuch" der letzten Hefte besprochen wurden.

In unmittelbarer Aufeinanderfolge drängten die Konzerte. Ihren gewohnten Winterausflug nach Prag unternahmen diesmal die *Wiener Philharmoniker* unter *Schalks* und *Kleibers* Führung. Wenige Tage darauf ein philharmonisches Konzert mit *Steinberg* am Dirigentenpulte, das mit *Händels* Concerto grosso in D-moll eingeleitet wurde und eine wirkliche Novität — das Doppelkonzert für Flöte und Klavier von Erwin *Schulhoff* brachte; der Komponist am Klavier und *René le Roy* als ausgezeichnete Vertreter ihrer Gattung hoben das interessante, von lebendiger Empfindung getragene Werk auf das erfolgreichste aus der Taufe. Ernst *Tochs* Spiel für Blasorchester und zum Schluß Rich. Strauß' mählich verblassendes „Aus Italien" vervollständigten dieses gewiß abwechslungsreiche und kurzweilige Programm, das wohl eine stärkere Anziehungskraft hätte üben dürfen. Das Problem, wie den Philharmonischen Konzerten wieder aufzuhelfen ist, ist bisher noch nicht zur Gänze gelöst. Das Publikum vergißt eben nicht so leicht die peinliche Unordnung der letzten Jahre. Mit einem Chorwerke von ausgesprochenem Seltenheitswerte stellten sich die vereinigten Prager Gesangschöre — Männergesangverein, Singverein und Tauwitz — ein. Hermann Schmeidel hatte zur Aufführung *Händels* Oratorium „*Salomo*" gewählt, das in der Reihe der Händeloratorien zu den vernachlässigtesten Werken gehört und als Spätling doch die Ursprünglichkeit der Schöpferkraft zeitweilig vermissen ließ. Aber dem Chor bietet es namentlich im ersten und dritten Teile die dank-

barsten Aufgaben, und diesen haben sich die Chorvereinigungen unter Schmeidels Leitung mit wahrem Feuereifer unterzogen. Nicht durchwegs gleichwertig waren die Solistenpartien besetzt, trotzdem aus aller Herren Ländern Sänger herangezogen worden waren. Mia *Peltenburg* aus Amsterdam, Rose *Walter* (Berlin), Lien *Korter* (Paris), Anton *Kohmann* (Frankfurt) und ein junger Prager Bassist Adolf *Boresch* brachten die Rezitative, Arien u. a., an denen dasWerk nicht gerade arm ist. — Einzelkonzerte gab es in den beiden letzten Monaten naturgemäß nur sehr wenig. Ein Liederabend der Sopranistin Lotte *Leonhard*, an dem auch der Pianist Dr. *Teller-Denhof* nach längerer Pause erfolgreich mitwirkte, dann ein Liederabend der holländischen Sängerin Juila *Roentgen*, der ihrem Gatten Johannes *Roentgen* gleichfalls Gelegenheit bot, als Pianist sein ungewöhnliches Können zu zeigen, und ein Abend der Cellistin Mila *Wellerson* wären hervorzuheben.

Die Wiederaufführung von d'Alberts „*Tiefland*" bot dem jungen Dirigenten Georg *Singer* wieder einmal den Anlaß, in einer größeren Aufgabe seine starke Dirigentenbegabung zu erproben. Mit einer Neueinstudierung der Banditenoper „*Fra Diavolo*" ist den Freunden der französischen Spieloper gewiß ein Gefallen geschehen. V. P.

TAGEBUCH

VON ERICH STEINHARD

L. JANÁČEK: KATJA KABANOWA. *(Erstaufführung am Prager Neuen Deutschen Theater.)* Nach dem Welterfolg der „Jenufa" hatte „K. Kabanowa" einen schweren Stand, und es gehörte der reine Stil eines Dirigenten, wie H. W. *Steinbergs* dazu, um die verborgenen Schönheiten dieses Werkes aufzudecken. Das Prager Deutsche Theater, das die tschechische Opernliteratur erst seit wenigen Jahren pflegt, hat mit diesem Stück wieder einmal hohes Niveau bewiesen. Die Oper charakterisiert den Komponisten in ähnlicher Weise wie sein bisheriges Hauptwerk, nur daß der Komponist hier an einen Text geriet, der zwar seinem musikalischen Rezitativstil viele Möglichkeiten zur Entfaltung bietet, der aber in seiner stark epischen Struktur nicht ungefährlich für den Zuhörer wird, dessen Konzentration, mehr als sonst von der Vernehmlichkeit des Worttextes abhängt. Bloße Seelendramen mit wenig dramatischer Aktion werden in der Oper immer ein Problem bleiben. J. musiziert instinktiv, seine filigrane Motivarbeit dringt in die feinsten Falten des Dramas ein, die tragischen Akzente werden mit Wucht aus einem primitiven Orchester unterstrichen, während die wenigen lyrsichen Stellen durch volksliedhaftes, oft russisch-national gefärbtes Aussingen visionären Charakter tragen. Man fühlt in solchen Momenten großartiger Konzeption besonders klar die Einmaligkeit der Erscheinung des greisen Komponisten, dessen Musik, insbesondere bei Eruption der Leidenschaften, mit aufwühlender Kraft bei aller Bescheidenheit der Mittel einen großen Eindruck hinterläßt. Die Titelrolle hat Susanne *Ficha* mit schauspielerischer Wahrheit gegeben und mit ihrer Gesangskultur das ausverkaufte Haus hingerissen. H. W. *Steinberg* hat die Oper mit seiner brennenden Musikwut in einer Art nachgeschaffen, die dem Blute Janáčeks verwandt erscheint.

DER QUERSCHNITT

TSCHECHOSLOWAKISCHE STAATSPREISE FÜR DEUTSCHE.

Der Minister für Schulwesen und Volkskultur ernannte zu Mitgliedern der Jury für Staatspreise u. a.: Dr. Ernst Rychnovsky und Dr. Erich Steinhard. Wie die „Boh." erfährt, wurden von der Jury Franz Werfel und Fidelio Finke als Preisträger vorgeschlagen, deren Wahl vom Unterrichtsminister noch genehmigt werden muß. Wir werden uns im nächsten Heft mit den vom Staate preisgekrönten Künstlern beschäftigen.

KUNSTKOMMISSION IN PRAG. Der Minister für Schulwesen und Volkskultur ernannte im Einverständnis mit dem Justizminister u. a. folgende Herren zu Mitgliedern des *Sachverständigenkollegiums für Urheberrecht von*

Musikwerken: Vorsitzender: Sektionsrat Dr. J. *Branberger*; Prof. J. B. *Förster*, Univ.-Prof. Dr. W. *Helfert* (Brünn), Rat R. *Procházka*, Konservatoriumsdirektor J. *Kunz* (Brünn), die Musikschriftsteller Dr. Erich *Steinhard* und Dr. W. *Stěpán*.

EINE HEINRICH RIETSCH-TRAUERGEDÄCHTNISFEIER veranstaltete in der Aula der deutschen Universität der *Akademische Senat, die deutsche Gesellschaft der Wissenschaften und Künste, die Deutsche Musikakademie* und der *Kammermusikverein*, bei der, umrahmt von Rietsch-Chören, die von den Chorvereinigungen der Musikakademie und der Universitätssängerschaft gesungen wurden, eine Reihe von Nekrologen den toten Gelehrten und Künstler würdigten. Der Präsident der Musikakademie Dr. Franz *Wien-Claudi* sagte u. a.: Nach einem tiefsinnigen Worte Grillparzers „verklärt der Tod, was er verzehrt". Heinrich Rietsch bedurfte dieser Verklärung nicht durch den Tod. Denn schon, als er lebte und unter uns weilte, war sein Blick nach oben gerichtet. Aus seinen schönen Augen leuchtete der warme Idealismus, der immer seltener wird in unseren nüchternen, materialistischen, auf den Erwerb gerichteten Tagen. In ihm war Musik. Was er von der Musik empfing, gab er ihr — schöpferisch und nachschöpferisch — dankbar und reich zurück. Wo immer er wirkte, wirkte er mit ganzem Herzen, mit ganzer Seele, mit jener Hingabe und Treue, die seines Wesens Grundzug war. Der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst war er Gründer und Kurator. Er stand an ihrer Wiege und er verließ sie nicht, als sie in Gefahr war. Durch Sachkenntnis hervorragend, durch Pflichtbewußtsein ausgezeichnet, war er ihr bester Berater; unermüdlich und uneigennützig stellte er sein ganzes Wissen und Können in ihren Dienst. Ihre Entwicklung und ihr Aufschwung ist zum großen Teile sein Werk. Wir werden ihn schmerzlich in unseren Reihen missen; er ist uns unersetzlich. Denn von ihm gilt das Wort Platos: „Wahrhaft musikalisch ist nur der, der nicht bloß eine schöne Harmonie anzuschlagen, ein Instrument zu meistern weiß, sondern dessen Leben in Wort und Tat zusammenstimmt." Er besaß diese Harmonie von Fühlen und Denken, von Wort und Tat. Non omnis morietur. Treue um Treue.

UNIV.-PROF. DR. ZD. NEJEDLY feierte seinen 50. Geburtstag. Eine Würdigung des Musikgelehrten erscheint im nächsten Heft.

FIDELIO FINKE-KOMPOSITIONEN. Manfred *Gurlitt* spielte die „*Reiterburleske*" im Berliner Rundfunk. Die „*Prager Lehrerinnen*" sangen im großen Musikvereinssaal in Wien *Chöre*, am selben Abend spielte im mittleren Musikvereinssaal Eugen *Kalix* die „*Romantische Suite*". *Drei Choralvorspiele und eine Phantasie mit Fuge* über den Choral „Aus tiefer Not" spielt der Organist *Utz* im März in der Prager evang. Kirche zum erstenmale.

N. RIMSKY-KORSAKOFFS OPER SADKO gelangte am *Tschechischen Nationaltheater in Prag* zur Erstaufführung. Näheres im Märzheft.

EIN CEMBALOKONZERT DES STAATSKONSERVATORIUMS hatte derartigen Erfolg, daß es wiederholt werden mußte.

EIN ITALIENISCHES MUSIKFESTIVAL, dessen Orchesterkonzerte V. *Talich* leitete, fand in Prag statt. Die Konzerte hatten äußeren repräsentativen Charakter. Nach dem ersten Abend fand ein Empfang auf der italienischen Gesandtschaft statt.

IGOR STRAWINSKY arbeitet an einem Requiem.

DIE GRÖSSTE ORGEL DER WELT wird zu Pfingsten 1928 im Dom zu Passau eingeweiht. Das Werk hat fünf Manuale und 17.000 Pfeifen.

Professor Dr. ARNOLD SCHERING ist zum Nachfolger Hermann Aberts als Ordinarius der Musikwissenschaft an die *Berliner Universität* berufen worden.

GRAMMOPHON AUF DER OPERNBÜHNE. In *Weills* neuer komischer Oper „*Der Zar läßt sich photographieren*", die Mitte Februar in *Leipzig* zur Uraufführung gelangt, gesellt sich zu den mannigfachen Versuchen, die technischen Errungenschaften der neuesten Zeit auch dem Opern-Schaffen nutzbar zu machen, die Verwendung eines *Grammophons* hinzu, das als Träger der Situation während einer ganzen Szene an Stelle des Orchesters tritt.

ARNOLD SCHÖNBERG schreibt zurzeit Orchestervariationen und ein Violinkonzert.

DIE TANZGRUPPE HELLERAU-LAXENBURG IN ITALIEN. Die unter der künstlerischen Leitung von Valeria *Kratina* stehende Tanzgruppe der Schule Hellerau-Laxenburg hat in *Italien* abermals große Erfolge errungen. Die im Teatro di Torino veranstalteten 3 Aufführungen fanden rückhaltlose

Anerkennung der sonst sehr strengen Turiner Kritiker, sowie des Publikums. Das Programm enthielt an größeren Werken: „Les petits riens" von Mozart, Orgelkonzert von Vivaldi, D-dur Suite von Bach, ferner an zeitgenössischer Musik die beiden Suiten von *Strawinsky*, die rumänischen Tänze von *Bartók* und Puppazetti von *Casella*, letzteres szenisch zum ersten Mal aufgeführt. Das Orchester stand unter der Leitung des ungarischen Dirigenten Stefan *Strasser*.

DIE ERSTE SYMPHONIE von Knudaage *Riisager* wird in diesem Monat vom staatlichen Symphonie-Orchester in Leningrad aufgeführt. In kurzer Zeit erscheint Riisagers „*Poëme mecanique: Jabiru T - DOXC*" für Orchester.

DER VERLAG ADOLPH FÜRSTNER, *Berlin*, konnte am 1. *Januar* 1928 auf ein 60jähriges Bestehen zurückblicken. Im Verlag erschienen früher u. a. die *Richard Wagnerschen* Opern „Tannhäuser" „Der Fliegende Holländer" und „Rienzi", und in den letzten Jahrzehnten an musikalischen Bühnenwerken insbesondere sämtliche *Richard Strausschen* Opern. *Hans Pfitzners* „Palestrina" und „Das Christ-Elflein". *Leoncavallos* „Bajazzo", *Massenets* „Manon" etc. Der Katalog umfast ca. 8.000 Verlagsnummern.

JOSEPH HAYDNS neuentdecktes REQUIEM in C-moll für gemischten Chor, Soli und Orchester, herausgegeben und bearbeitet von Ernst Fritz *Schmid* (Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde) gelangt am 1. und 2. Februar durch den *Musikverein in Düsseldorf unter Leitung von Generalmusikdirektor Weisbach zur Uraufführung*.

DIE 2. MUSIKWOCHE DER DEUTSCHEN MUSIKSTUDENTENSCHAFT, die mit der 3. Tagung der D. M.-St. verbunden ist, findet in Köln am Rhein vom 23. bis 27 Februar 1928 statt. An Veranstaltungen sind vorgesehen: Eine Opernaufführung der Hochschule für Musik in Köln, ein Orchesterkonzert mit Solisten, ein Chorkonzert, eine Kammermusikmatinee und ein Gürzenich-Konzert der Kölner Konzertgesellschaft. Die Tagung der Deutschen Musikstudentenschaft, zu der diesmal eine große Anzahl ausländischer Musikstudierender anwesend sein wird, findet am 24. Februar statt. Nähere Einzelheiten sind auf Anfrage bei der Deutschen Musikstudentenschaft, Berlin-Charlottenburg, Fasanenstr. 1, Zimmer 23 zu erfahren.

HERMANN SCHERCHEN hat mit außerordentlichem Erfolg in seinen 10 Konzerten mit der Bukarester Philharmonie neue rumänische Kompositionen von Enescu, Jora, Lazar, „L'histoire du soldat" von Strawinsky, „Italis" von Casella, Beethovens große Fuge Op. 133 und Regers „Serenade" für 2 Orchester zum ersten Male aufgeführt. Der Künstler ist eingeladen worden, am 4. März in der Albert-Hall in London zu dirigieren und wurde mit dem von ihm geleiteten Winterthurer Orchester für ein dreitägiges Musikfest nach Turin verpflichtet.

„DIE LOCKE", einaktige komische Oper von Roderich von Mojsisovics, kommt am 7. Februar im Stadttheater in Krefeld zur Uraufführung. Der als Direktor des Konservatoriums in Graz lebende sehr geschätzte Komponist hatte mit seiner letzten komischen Oper „Der Zauberer" großen Erfolg.

DAS ARCHIV DER FIRMA BREITKOPF & HÄRTEL ist *das älteste deutsche Verlagsarchiv*. Es enthält Druckbelege von über 80,000 Verlagswerken und etwa 5000 Originalhandschriften von Bach bis Busoni und zu den Allerjüngsten. Die ältesten Akten gehen bis ins Jahr 1719 zurück.

FÜNFJÄHRLICHER STAATSPREIS ZU 100.000 Kč. Gelegentlich der Verhandlungen über die Erteilung der letzen Staatspreise wurde auch die Frage der Schaffung eines großen Staatspreises aufgerollt, welcher wahrscheinlich in Form einer Rente einmal in fünf Jahren hervorragenden Persönlichkeiten des tschechoslowakischen Kunstlebens, der Wissenschaft und des Staates usw. für deren Lebenswerk zuerkannt würde. Der Preis würde etwa 100.000 Kč betragen. Nach Informationen der „UTK." handelt es sich vorläufig um eine Anregung, die sich erst dann verwirklichen ließe, wenn für diese Summe eine entsprechende Deckung gefunden würde.

Redaktionsschluss 10. Feber
Nächstes Heft im März.

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag V., Josefovsk 6/III,
Telephon 35870.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
Prag-Weinberge,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola,** sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel**
Prag I., Jachymová 4.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.
Klavier, Gitarre, Violine, Mandoline.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition
Prag I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičková 15/III,
Telefon 33262.

Frau
Anna Finke-Spengler
Klavierpädagogin
Prag, Pařížská 19.

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Melanie Bauer
Konzert-Violinistin, Unterricht, Violine, Klavier.
Prag VII., Na výšinách 18.

Erich Wachtel
absolv. Musikakademiker, Zemlinsky- u. Finke-Schüler.
Theorie, Kompos. Korrepet.
Prag II., Revoluční 24.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
Prag VII., Schnellova 19.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 39.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen
Komposition u. Klavierspiel
Prag, Pařížská 19.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Heřmanova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte
Musikaesthetik.
Prag VII., Malířská 386

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
Smichov, Dvořákova 1274.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch., Klavier.
Prag VII., Letohradska 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht,
Prag VII., Letohradská 1212.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
Prag I., Kaprová 6/III.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
Prag VII., Skuherského 23/I.

In Hinkunft können in dieser Rubrik Inserate beliebiger Größe, mit beliebigem Text, eventuell auch in anderem Format, mit oder ohne Clisché eingeschaltet werden.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

mit * Bezeichneten gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an.

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VIII. JAHRGANG 1928 HEFT 3

Ein zweites Strawinsky-Heft des „Auftakt"

Wiederum wird in dieser Zeitschrift diese problematischeste Erscheinung der musikalischen Gegenwart in einem *Sonderheft* analysiert. Das Interesse für die vor zwei Jahren herausgegebene, längst vergriffene erste Nummer war ein derartiges, dass damals die Auflage vergrössert werden musste. Diesmal wurden mit einer einzigen Ausnahme (A. Coeuroy: Picasso und Strawinsky) nur *russische* Schriftsteller von Namen zur Mitarbeit eingeladen: Igor Gljeboff, Iurij Belij, M. Druskin, N. Sergejeff, S. Ginzburg.

Vormerkungen für das im *April* erscheinende Heft durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen.

EIN PRAGER PASSIONSBÜCHEL AUS DER ZEIT RUDOLFS II.

DOZENT DR. ROBERT HAAS, WIEN.

Im Gedenkjahr Franz Schuberts, des Größten in dem langen Zug der Generationen heranwachsender Jugend, die als kaiserliche Sängerknaben ihre Ausbildung erfahren haben, wird eine kleine Erinnerung aus der Vergangenheit dieser Jahrhunderte alten Einrichtung nicht unwillkommen sein, umsomehr, als sie nach Prag verweist und ein unbeachtetes Druckdenkmal zur älteren Musikgeschichte Böhmens betrifft.

Im Jahre 1588 erschien in der Offizin des Michael Peterle zu Prag ein kleines Oktavbuch, 59 Blatt stark, mit dem Titel: „Passio Domini nostri Jesu Christi, secundum quatuor Evangelistas, Matthaeum, Marcum, Lucam & Johannem. Partita personis, Sa. Rom. Caes. Ma. Pueris Symphoniacis usui. Per Eorundem puerorum Praeceptorem Johannem Lotinum." Es betraf also die Leidensgeschichte des Herrn, die viermal hintereinander nach den vier Evangelisten zum kirchlichen Gebrauch am Palmsonntag, Dienstag, Mittwoch und Freitag der Charwoche für die Sängerknaben eingerichtet und deutlich an die Einzelpersonen aufgeteilt war. Es sind nicht wie sonst drei, sondern vier Vortragende, die zur Mitwirkung herangezogen sind, außerdem ist der „Chorus" ausgeschieden. Der „Sacrificans" hat die Darstellung Christi über, dem „Diaconus" fällt der Evangelist zu, der „Subdiacon" singt die Rollen des Judas, des Petrus, des Pilatus, des Hohenpriesters, des Centurio, beider Schächer am Kreuz und des Malchus, ein Knabe (Puer) stellt die weiblichen Partien dar, also die Mägde der Szene, in der Petrus seinen Meister verleugnet, und die Ehefrau des Pilatus. Endlich sind alle Chöre, bei denen die Musikknaben mitzuwirken hatten, zusammengefaßt, die der Jünger, Priester, Schriftgelehrten, Pharisäer, Soldaten, des falschen Zeugen und der Volkshaufen (Turbae). In Tabellenform ist säuberlich zusammengestellt, wie oft jeder der Mitwirkenden in jeder einzelnen Passion zu singen habe, so der Sacrificans in der ersten Passion 23 mal, in der zweiten 18 mal, in der dritten 25 mal, in der vierten 15 mal, der Diacon 65, 49, 55 und 50 mal u. s. f. Fremdsprachige Ausdrücke werden erklärt, an den Stellen,

wo der Heiland stirbt, ist überall ein gleicher einfacher Holzschnitt der Kreuzigungsszene eingeschaltet, und es heißt, daß hier eine kleine Pause zu erfolgen habe, während alles die Knie beuge; dann fuhr der Evangelist allein fort und schloß ab, nachdem er noch einmal durch den Segen unterbrochen worden war. Der Text gibt keine Noten, mit Ausnahme der Stellen des Knabengesanges, die in Typendoppeldruck übermittelt sind. Der Herausgeber tat also nichts weiter, als den allgemeinen Brauch sinnfällig festzuhalten, zum Nutzen der ihm anvertrauten Kleinen, wie er in der Widmung an den Kaiser hervorhebt. Aus den überkommenen Akten hören wir, daß diese Widmung freundlich angenommen wurde und ihre Erwiderung in einem „Gnadengeld" von 20 Gulden fand.

Johannes Lotinus war damals als Praeceptor der Kapellsingerknaben „in litteris" schon geraume Zeit tätig, unter Max II aus den Niederlanden verschrieben, stand er seit dem 1. September 1570 in kaiserlichen Diensten, die er erst mit seinem Tode am 10. Mai 1598 verließ. Viel angesehener waren die meisten der Musiker, die neben ihm um die 12 bis 16 Knaben bemüht waren, Jakob Regnart, Johannes de Castro, Johann Baptist Pinello, Camillo Zanotti oder Mathias de Sayve; die Entlohnung des Lotinus war kärglich (12 Gulden monatlich), „in Ansehung seiner Armut" wurde ihm selten genug ein bescheidener Zuschuß gewährt.

*

Die Fürsorge um die Singerknaben bildete eine Hauptobliegenheit des kaiserlichen Kapellmeisters. Aus einer „Kapellmeisters Instruktion" zu Anfang des 17. Jahrhunderts wissen wir, daß sie es nicht eben schlecht hatten. Sie waren beim Hofkapellmeister untergebracht, der für „Speis und Trank, Herberg, Bett, Salz, Licht, Flickerlohn, Barbier und Badegeld" vom Hof entschädigt wurde, dabei war gute Verpflegung vorgeschrieben, an Fleischtagen drei, an Fischtagen vier gute Speisen, allwöchentlich dreimal Gebratenes, „wohl und sauber gehalten," Suppe und Fleisch aber zählte nur als ein einziges Gericht. Auch das Getränk war geregelt, u. zw. fiel auf den Kopf zur Mahlzeit anderthalb Seidel Wein; aber es sollte ausdrücklich guter Wein sein, nicht etwa ein solcher, „daß die Knaben daran krank werden könnten," Morgensuppe und Brot unter Tags stand nach Bedarf frei. Dazu erhielten die Burschen monatlich je einen Taler Taschengeld, jährlich sechs neue Hemden, drei Paar Hosen, zwei Wämse, Schuhe nach „Notdurft," ausreichend Schreiberfordernisse, wenn notwendig Arznei u. a. m. Was sie für ihr Musizieren verehrt bekamen, sollte gebührlich unter ihnen verteilt werden. Gute Zucht zu halten und die Furcht Gottes zu lehren, war den Erziehern streng auferlegt, auch fleißige Unterweisung und die Verpflichtung, „alles das zu tun, was zu Pflanzung und Auferziehung eines ehrlichen, züchtigen Wandels zugehöret." Nach dem Stimmwechsel winkte dann ein Stipendiengeld von 75 fl.

Im Jahre 1588 bezog der Hofkapellmeister Philipp de Monte für den Unterhalt der Kapellknaben die Summe von 1283 fl. 38 kr., die Unkosten beliefen sich aber manches Jahr bis gegen 1500 fl., sie stiegen dann 1612 auf 4200 fl. Die Anwerbung der Singerknaben war schon Gegenstand besonderer Sorgfalt, sie geschah zugleich mit der Aufnahme von Sängern im Ausland, zu diesem Zweck gingen Kapellmeister und Hofkapläne fleißig auf Reisen. Philipp de Monte selbst war wiederholt mit

dieser Aufgabe betraut, der Hofkaplan und spätere Dechant von Leitmeritz Jakob Chimarcheus widmete sich mit Glück diesem Geschäft, der Hofkaplan Mathias Flecha brachte sogar von einer ähnlichen Sendung aus Spanien zwei Kapaunsänger mit nach Prag. Die sechzehn Knaben des Jahres 1688 weisen dann auch zum guten Teil niederländische Namen auf, so de Lapinoy, Cupers, de la Cort u. ä., daneben stehen zahlreiche deutsche Namensformen wie Franz, Florian, Eberhardt, Geissenhof, Faßhaus u. a.

Die Kirchenmusik wurde im Dom am Hradschin abgehalten, an der Orgel saß der berühmte Karl Luithon, Paul vom Winde und Achazius Goltzig. Wegen der mangelhaften Pflege der Orgel durch den Orgelmacher Albrecht Rudner, der ihre Instandsetzung vertraglich übernommen hatte, sie aber nicht verwirklichte, war in diesen Jahren ein heftiger Streit zwischen Luithon und Rudner entbrannt, der die Gegner hart aneinander brachte. Es hagelte Eingaben an den Kaiser und an die böhmische Kammer, die von Karl Köpl im 12. Jahrbuch des Wiener kunsthistorischen Museums gesammelt worden sind und in ihrer freimütigen Sprache die Verhältnisse sehr anschaulich schildern. Solche temperamentvolle Streitigkeiten zwischen Musikern sind ja in der Musikgeschichte nicht selten, diese Sache verlief ergebnislos, Luithon konnte nichts ausrichten, Unrecht und Schlamperei triumphierten, wie das so gern in dieser Welt geschieht. Seine große Empfindlichkeit gegenüber der mangelhaften Stimmung der Orgel hängt mit eingehenden Studien über die Vierteltonmusik zusammen, wie sie das Zeitalter der Enharmonik zutrug, für diese Zwecke verfügte Luithon bekanntlich über ein in Wien gebautes Clavicembalo mit Vierteltonstimmung, das vielbewundert war und in Europa ohne Gleichen genannt wurde. Michael Praetorius sah es in Prag um 1588 und berichtet darüber ausführlich.

Die Passionen nach dem Druck des Lotinus waren für den bloß choralen Vortrag berechnet, der Passionston hatte just 1586 durch Giovanni Guidetti die Festlegung erfahren. Am kaiserlichen Hofe soll aber unter Maximilian II., dem die Widmung des Gesangsbuches der böhmischen Brüder von 1566 gegolten hatte, auch die deutsche protestantische Choralpassion gesungen worden sein. Eine diesbezügliche, liebevoll geschriebene Handschrift in Großfolio hat sich erhalten, über die ich im Archiv für Musikwissenschaft 1922 berichtet habe.

Der ganze hochbedeutsame Musikkulturkreis um Rudolf II. bedarf dringend einer umfassenden Darstellung, wie überhaupt quellenmäßig noch sehr viel aus der Musikgeschichte Böhmens und Mährens aufzuhellen ist.

DORFSCHULE IN BÖHMEN

„ . . . Wenn Anton in einer Ecke das Waldhorn, Andreas in der zweiten die Oboe, Michel in der dritten die Violine und Mathes in der vierten seinen Diskant vier-fünf Stunden lang aushalten muß; so hat der Lehrmeister Gelegenheit, mit einem Ohre alles zu hören, was zur Leitung seiner Zöglinge nötig ist. War es da leicht Tempo zu halten, wenn auf einer Stuben 7 und wohl auch 8 Instrumente auf einmal und jedes sein eigenes Konzert hören ließen? Wenn in eben dieser Lehrstube oft ein Dutzend Knaben ihre Leseübungen halten mußten? Die Schwierigkeit, in einem solchen Tongeräusch Aufmerksamkeit und Ordnung zu haten, sollte die wahre Probe seyn ob dieses oder jenes Kind Hang und Genie zur Tonkunst habe." (Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 1796.)

ALT-PRAGER KARNEVAL

VON Dr. JAN BRANBERGER

Unter diesem Titel veranstaltete das Prager Staatskonservatorium am 24. Feber 1928 einen retrospektiven Abend, dessen Programm ausschließlich Tanzkompositionen umfaßte, die in den Jahren 1815—1879 in Prag entstanden und dort beliebt waren. Die folgenden Ausführungen stellen weder eine Kritik des erwähnten Konzertes, noch eine auf dieses Thema bezügliche historische Studie dar, sondern wollen nur als Skizze und anspruchsloses Kulturbild aus Prags musikalischer Vergangenheit gewertet werden.

Der tschechische Kulturhistoriker Prof. Zíbrt hat in seiner Schrift „Wie man einst bei uns in Böhmen tanzte" die Zeit des nationalen Erwachens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hübsch geschildert und die damaligen Tänze eingehend beschrieben. Seine Studien bildeten die Grundlage für meine Forschungen, und von ihnen ging ich bei der Suche nach der Musik der Alt-Prager Tanzunterhaltungen aus.

Beginnen wir mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Damals fanden die Bälle in deutschem Milieu statt, und die Musik, die für sie geschrieben wurde, entbehrte des nationalen Charakters. Der Prager Komponist Joh. Štika schuf neben vielem anderen für die Prager Redouten die damals beliebten Rundtänze: Hofpolonaisen, Walzer, rasche Ecossaisen und Galopps und brachte für den Karneval des Jahres 1827 Vertonungen des Prager Modetanzes (Tummeltanzes) „Rejdovák" und „Rejdovačka". Das war das erste tschechische Musikelement, das sich in die internationale Welttanzmusik Eingang zu verschaffen wußte. Sein „Rejdovák" bildet ein Glied in der Kette fremdländischer Tänze, besitzt aber eine rein tschechische Volksmelodie, die später in die nationale „Beseda" überging. Seine Bewegung ist rasch, und ihm schließt sich die „Rejdovčka" an, die beinahe die gleiche Melodie aufweist, jedoch in ruhigerem Tempo gehalten ist.

Dieser Tanz verschwand indes plötzlich aus unseren Tanzsälen, wiewohl seine besondere Eigenart auch vom Auslande anerkannt wurde, wo er seinerzeit, wenngleich nicht lange, unter dem Namen „Redowa" bekannt war.

Die damalige Epoche unterschied sich kaum von der unsrigen: einige Tänze, zumal der Walzer, die Ecossaise und Polonaise waren vorherrschend, die übrigen wechselten mit der Mode. Schon dazumal wollten die Tanzmeister leben und suchten, um Schüler anzulocken, unausgesetzt nach neuen Tänzen. Diese Neuheiten besaßen, wie heute, in der Regel nationalen Charakter; der Einfluß des Romantismus kam auch im Tanzsaal ausgiebig zur Geltung. Doch vermochten sich die neuen Tänze viel schwerer durchzusetzen als es heute, im Zeitalter der Elektrizität und des Radios, der Fall ist, wo alles in raschem und freiem Tempo vorwärtsschreitet. Die vornehmsten Bälle des Hochadels verschlossen sich den Modetänzen und begünstigten besonders die altdeutschen Contredances und Allemanden. Für die Adelsbälle schrieben vorwiegend die Hauskomponisten, oder wie der stolze Titel lautet, die Hof-Musikmeister unserer Magnaten.

Zu diesen gehörte auch Wenzel Tomaschek, der für den Ball beim Grafen Buquoy im Jahre 1815 einige reizvoll und zart instrumentierte Tänze komponierte. Der Duft des intimen Milieus der Alt-

Prager Paläste weht uns aus diesen entzückenden „Perlen" entgegen. Tomaschek sah sich auch genötigt, für seine Mäzene Melodien zu instrumentieren, die der Adel im Auslande kennen gelernt hatte und die den Beifall der hochmögenden Herren fanden. Schon damals war die Tanzmusik dem Geschmack unterworfen und mußte sich für Kurzweil, gute Bezahlung und Gewinn verleugnen.

In den Hausbällen der Bürger war es nicht anders. Zwar drangen hier die Volkstänze eher durch, dagegen aber herrschte da weniger Geschmack und Kultur. Auf diesen Hausbällen gab es keine ganzen, vollbesetzten Orchester, wie sie unsere Aristokraten zu Beginn des 19. Jahrhunderts sich gestatten konnten, wo fast jedes Schloß seine eigene Kapelle besaß, sondern die Tanzmusik wurde einfach auf dem Klavier gespielt, das damals von den Instrumentenbauern diesem Zwecke angepaßt wurde: man konstruierte Klaviere mit Trommel, Triangel und türkischer Musik, d. h. mit Becken, und der Spieler markierte den Rhythmus mit dem Fuße, mittels der Pedale, durch Schläge auf diese Instrumente. Man kann wieder einmal sagen, daß es nichts Neues in der Welt gibt: der heutige Jazz, der als Errungenschaft der neuen Musik ausgerufen wird, findet einen zwar bescheidenen, aber ideenverwandten Vorläufer in dem Alt-Prager Klavier mit Trommel und Triangel. Ich fand sogar einen Alt-Prager Komponisten, Anton Bayer, der Konversationstänze aus dem Jahre 1820 für dieses Instrument schrieb, in denen er die Trommel- und Triangelschläge notierte.

Zu den Klängen eines solchen Klaviers tanzte man einstens ebenso, wie man heute in intimem Milieu zu den Klängen des Grammophons oder des Klaviers Jazz tanzt. War der Hausball kostspieliger, dann begegnete man dort mehreren Musikern, unter denen auch ein Spieler der seinerzeit noch favorisierten Gitarre nicht fehlte. Der Sekretär des Prager Konservatoriums Franz Thaddäus Blatt bearbeitete die damals beliebte Polonaise von Dupuy für ein solch kleines Streicherensemble. Dieser Tanz war eine Zeit lang so sehr in Mode, daß sogar die berühmte Sängerin Angelica Catalani 1818 im Ständetheater eine Polonaise von Ferdinand Paer vortrug, die in solchem Grade gefiel, daß Marco Berra sie in Prag drucken ließ.

In die stillen Winkel des Prager karnevalistischen Lebens drang aber doch unablässig der Widerhall der Wiener Tanzrhythmen. Der Walzer wurde bei uns heimisch und fand seinen Klassiker: der Karlsbader Josef Labitzky (1802—1881) wurde der böhmische Strauß, und seine Walzer beherrschten das Feld der Prager Bälle. So ist der Marienwalzer ein gangbares Tanzstück, zwar weniger gefällig, dafür aber volkstümlicher als die Wiener Walzer.

Allmählich wurde indes der Einfluß Wiens durch das Erwachen des nationalen Bewußtseins verdrängt, und als man nicht nur in Prag, sondern auch auf dem Lande nationale Reunions zu veranstalten begann, wurde der tschechische Tanz überall vorherrschend. Leider sind die Slawen bis auf den heutigen Tag nicht als ein Volk von Tänzern anerkannt, was daraus zu erklären ist, daß ihre besten Tänze, sobald sie einmal in der Welt bekannt waren, sich aufsaugen und assimilieren ließen und so als internationales Gut verbreitet werden konnten. Ein solches Schicksal war der böhmischen Polka beschieden, die im Volke entstand und sicher schon

lange auf dem Lande getanzt wurde, bevor sie die Dienstmagd Anna Slezák, geb. Chadima in Elbe-Kosteletz „erfand" und der Lehrer Josef Neruda sie als erster (1830) in einer Komposition festhielt. Die Polka wurde als typisch tschechische Musik von Smetana voll ausgenützt, und ihr Rhythmus ward zum Charakteristikon der nationalen tschechischen Tanzmusik. Nur wenige von denen, die im Auslande die Polken der Wiener Komponistenfamilie Strauß bewundern, wissen, daß es sich hier um ein rein slawisches Element handelt, dessen Ursprungsland Böhmen ist.

Die nationale und slawische Bewegung in Prag und unter der tschechischen Landbevölkerung ließ in der Tanzmusik tiefe Spuren zurück. In den National-Reunions wurden neben der Polka auch andere slawische Tänze gepflegt, und einzelne seriöse tschechische Komponisten schrieben für Bälle mancherlei davon, wie Max Konopásek in seiner Sammlung „Slovanka" etwa einen südslawischen Rundtanz („Kolo") und andere Tanzstücke veröffentlichte. In diesen Versuchen darf man den Anstoß zu Dvořáks Slawischen Tänzen erblicken, denen in dieser Richtung ein fertiges Material zu Gebote stand. Dvořák kannte diese Gattung aus seiner Jugendzeit genau, hatte er doch als Knabe an den Tanzmusiken auf dem Lande mitgewirkt und später in Prag, als Mitglied der Komzakkapelle, auch auf Bällen gespielt.

Der Walzer blieb in Böhmen jederzeit ein Kosmopolit, und sein galantes Wesen — man nannte das damals „Galanterie" — bildete eine Ausnahme in dem gesunden, demokratischen Volksmilieu der böhmischen Tänze, selbst wenn er von heimischen Musikern, wie Franz Girsa, stammte. Damals — in der Jugendzeit Friedrich Smetanas — wurde viel getanzt, und dieser schrieb in den Jahren 1840—1843, während seines Studienaufenthaltes in Pilsen, eine Reihe Polkas, Quadrillen und Galopps, die harmlose, in ihrer Art aber doch vorzügliche Erstlingskompositionen darstellen. Zdenko Nejedlý hat im ersten Teile der gesamten Werke Smetanas all diese libenswürdigen Jugendsünden des großen Meisters veröffentlicht, und man kann bei deren Wiedergabe am besten erkennen, welch bedeutender Melodiker und feinfühliger Musiker Smetana schon als Gymnasialschüler war. Der Bajaderengalopp, den der Komponist 1843, im 19. Lebensjahre also, schrieb und der ursprünglich für großes Orchester instrumentiert war, überrascht durch seinen präzisen Rhythmus, seinen echten Tanzcharakter und die reiche, ungesuchte Erfindung, die stellenweise schon den späteren Schöpfer der „Verkauften Braut" ahnen läßt. Smetana war in diesen Kompositionen von fremden Einflüssen gewiß nicht frei, und man darf fast mit Sicherheit behaupten, daß seine Polkas und Galopps ihre Vorbilder in den Tonstücken des populären Musikers Franz Hilmar (1804—1881) hatten, dessen „Esmeralda"-Polka die „Verkaufte Braut" direkt vorausbestimmt. Hilmar hat viele Polken geschrieben, und es ist dem Prager Staatskonservatorium gelungen, die Unikate seiner Originalpartituren zu erlangen. Einzelne dieser Polken, wie Hortensia, Agnes, Kunigunde, Felix, Cäcilia, Prisca u. a. sind wahre Perlen klassischer Tanzmusik und atmen den Duft des böhmischen Landlebens. Sie stellen echte Dorfmusik dar. Der Polkarhythmus war ein ewig junges Element und übte auch auf die Vokalmusik seine Wirkung — wäre damals in Böhmen ein großes Operettentalent erstanden, hätte er zweifellos den Anstoß zur Schaffung einer nationalen tschechischen Operette gegeben und

zugleich auch ihr Fundament gebildet. Ich habe Bemühungen um eine Gesangspolka festgestellt: Heinrich Hartl schrieb eine schneidige Figuranda, eine echte Kirchweihmusik, und der Prager Organist Franz Kaván braucht sich auch heute noch nicht der Scherz-Polka tremblente (Třásak) „Juk" (Versteckspiel) auf die Worte Schneiders*) zu schämen. Wenn wir diese vergessene Musik der Alt-Prager Bälle hören, dann scheinen längst vergangene Zeiten des Romantismus und Patriotismus wieder aufzuleben. Diese Musik ist von den heutigen Tanzzielen weit entfernt, ja ihnen geradezu entgegengesetzt, sie ist poesie- und phantasievoll, ideal, und scheint mehr Traum als Wirklichkeit. Bei ihren Klängen können wir ausspannen und uns beruhigen, denn sie rührt nicht an unser Herz und ergreift nicht. Sicher aber ist sie unterhaltsam und belehrend. So gehört sie ganz der Geschichte an und bildet dort ein anregendes, heiteres Kapitel.

Aus dem Tschechischen von *Dr. Viktor Joss.*

AUS LEBENSLÄUFEN BÖHMISCHER MUSIKER

Nach alten Berichten aufgefrischt von Leo Schleissner, Prag

I

Das 18. Jahrhundert war die Zeit der Hochkonjunktur in der europäischen Nachfrage nach böhmischen Musikern. Dabei stand die Produktion in Böhmen in höchster Blüte; familienweise zogen die Instrumentalisten und Sänger über die Grenzen, um als Virtuosen und Komponisten zu Ruhm und Ansehen zu kommen. Deutschland und Frankreich waren das Hauptabsatzgebiet, Italien für gewöhnlich nur die obligate Durchgangsstation der Lehrzeit. Nicht allen war vergönnt, dauernd seßhaft zu werden und — wie etwa Johann Stamitz und Franz Xaver Richter in Mannheim — ihren Namen an die Umgrenzung einer musikgeschichtlichen Epoche zu knüpfen. Die meisten Träger ephemeren Virtuosenruhms und abenteuerlichen Schicksals sind vergessen.

Der Esser.

Nicht so Georg *Benda* (1721—1795), der berühmte Melodramatiker der aufsehenerregende Erfolge und glänzende Lebensstellung mit unver, gangenem Nachruhm vereint. Man weiß auch manches von seinem Privatleben. „In seiner Jugend und während der Zeit seines tätigen Lebens zeigte er viele Sinnlichkeit, trank vielen Wein und war ein starker Esser. In dieser Rücksicht verglich man ihn mit Händel, Jomelli, Gluck und Bach, die angeblich nicht weniger gegessen hatten, und meinte zur Erklärung, diese außerordentliche Eßlust sei auf den großen Aufwand von Lebensgeistern zurückzuführen, welchen diese Männer beim Setzen und Aufführen ihrer Werke machten." Benda war übrigens nicht bloß wegen seiner Musik, sondern auch wegen seiner großen Zerstreutheit und Vergeßlichkeit berühmt. Er war mit seiner Gattin übereingekommen, daß, wenn er sich um die Tischzeit mit Schreiben beschäftigte, man ihm seinen Teil auf das Studierzimmer schicken sollte. Als ihm nun einstmals die Magd, während er schrieb, ein halbes Huhn auf den Ofen gesetzt hatte, stand er nach einiger Zeit auf, um zu sehen, was man da gebracht hätte. Als er aber nun des halben Huhnes ansichtig wurde, sagte er, indem er

*) Šnajdr.

sich auf den Magen schlug, zu sich: „Hast du ein halbes Huhn gegessen, so kannst du dich begnügen lassen.“ Dabei setzte er sich wieder an sein Schreibpult und fuhr ruhig im Komponieren fort, ohne weiter an Essen zu denken. — Man sieht, Benda war ein Mann von Phantasie.

Der Harfenist von Karlsbad.

Der bedeutende Deutschböhme Florian Leopold *Gassmann* (1723—1774) wäre nie Wiener Hofkapellmeister und Begründer der „Societät für Witwen und Waisen der Tonkünstler Wiens“ geworden, wenn er nicht mit zwölf Jahren aus dem väterlichen Hause in Brüx durchgegangen wäre und mit Harfenspiel und Gesang vor den Karlsbader Kurgästen seine musikalische Laufbahn begonnen hätte. Er hatte solchen Erfolg, daß er in vierzehn Tagen 1000 Taler eingenommen haben soll. Das war Kapital genug für die Reise nach Italien, ohne die damals niemand (Johann Sebastian Bach feierlich ausgenommen) Meister der Musik wurde. Als wohlbestallter Hofkapellmeister Kaiser Josefs II. dachte Gassmann ans Heiraten. Die Braut hatte er in der Tochter des Hofstrumpfwirkers gefunden. „Er unterließ nicht, das Haus der Auserwählten fleißig zu besuchen, aber dabei mußte es auch sein Bewenden haben, da der Kaiser nicht gern sah, wenn sich seine Leute verheirateten. Indessen kam einst Gassmann unmittelbar von seiner Braut in die Antichambre, mit mehreren blauen Seidenfäden auf seinem Rock behangen, worüber der Kammerdiener scherzte. Der Kaiser, der dies, selbst unbemerkt, hinter der Türe mit angehört hatte, fragte ihn darauf lächelnd, wann er denn heiraten wolle. Gassmann antwortete: ‚Sobald mir Euere Majestät die Erlaubnis dazu erteilen.‘ Diese erhielt er sogleich, worauf er sich trauen ließ.“

Das Abstechen.

Mit der Harfe, die Gassmanns Ruhm begründete, machten sich auch zwei Brüder, Christian und Eustach *Grund*, an den europäischen Höfen bekannt. Sie stammten aus Prag, lebten etwa zwischen 1720—1790, waren fast ihr ganzes Leben lang gemeinsam im Engagement, so auch beim Bischof von Leitmeritz. „Als Eustach zum erstenmal vor dem Bischof spielte, schien ihn seine Muse so wenig zu begünstigen, daß sein Spiel höchst gemein und alltäglich ausfiel und der Bischof im Unwillen ihn eben aufhören lassen wollte, als einer der Anwesenden, der Grunds Launen und Abwesenheiten des Geistes kannte, ihm zurief, ‚machen Sie nur fort, wir wissen schon, daß Sie uns des Abstechens wegen das Schlechteste zuerst geben wollen.‘ Diese Aufmunterung brachte ihn in solche Begeisterung, daß er allgemeines Staunen erregte. Später hatte er sich in Bayern mit einer Hofdame verheiratet, muß aber kein Mustergatte geworden sein; denn seine Gattin ließ nach langer Zeit in den Zeitungen nach seinem Verbleib forschen, um, im Falle er gestorben wäre, eine zweite Ehe eingehen zu können“.

Der Kammersänger.

Einer der bedeutendsten Tenoristen seiner Zeit war der Tscheche Friedrich Franz *Hurka* (1762—1805). Er war in Merklin bei Pilsen geboren, war Gesangsschüler, dann Kirchensänger in Prag und erreichte den Gipfel seiner Karriere als Königlich Preußischer Kammersänger in Berlin. Kammersänger, nicht im Sinne des heute üblichen Titels. sondern Konzertsänger im Gegensatz zum Opernsänger. „Seine Deklamation,

sein empfindungsvoller Vortrag in sanften und traurigen, sein Feuer in heftigen Szenen, sein Flug in den gewaltig hinströmenden Passagen, sein Rollen durch unübersehbare Tonreihen rissen das Gefühl und die Bewunderung des Zuhörers in gleichem Grade hin, so daß er nach zeitgenössischen Berichten aus sich selbst gesetzt wurde." (Der Hörer nämlich). Und das Ende dieses Künstlers? Er starb mit 43 Jahren an Entkräftung.

Der Paß.

Mit 35 Jahren schon starb Stefan *Klackel(?)* (geb. 1753 in Beraun), zuletzt Kapellmeister beim Grafen Thun. Zunächst Kirchensänger, dann Violinist, in Wien Orchestermitglied des Nationaltheaters, nach einiger Zeit Kapellmeister des Fürsten Auersperg, erregte Klackel auch die Aufmerksamkeit Kaiser Josefs II., der ihn fragte, was er sich zur Gnade erbitten möchte. „Nichts anderes," antwortete Klackel, „als die Erlaubnis, ins Ausland zu reisen." Dies wurde ihm sogleich zugesagt und schon am zweiten Tage darauf erhielt er den Paß von der Hofkanzlei, wozu ihm der Kaiser noch etliche und zwanzig Dukaten auf die Reise schickte.

Tragischer Scherz.

Auf eine „schnöde und schändliche Art" kam Franz *Kočvara*, ein aus Prag gebürtiger Musiker, in London ums Leben. „In einer lustigen Gesellschaft ließ er sich beim Trunke, wie er es schon mehrmals getan hatte, aus Kurzweil an der Stubentür aufhängen. Die Spaßvögel, aus denen die Gesellschaft bestand, mochten aber diesmal weniger eilen, ihn wieder loszuschneiden, um das Vergnügen, einen Menschen hängen und ersticken zu sehen, recht lange genießen zu können. Als es ihnen endlich Zeit dünkte, ihm wieder herabzuhelfen, war und blieb er tot, so daß er auf keine Weise wieder zum Leben zu bringen war."

Lohnender Besuch.

Von Benedikt *Schack* (1758—1826), dem ersten Tamino und erfolgreichen Singspielkomponisten, wird erzählt, daß ihm sein Freund Mozart Händelsche und Bachsche Partituren und musikalische Bücher zu lesen gab, ihn öfter zu einem Spaziergang abholte, und wenn er Schack beim Komponieren einer Oper antraf, sich an dessen Schreibtisch setzte, und indessen sich Schack ankleidete, da fortfuhr, wo jener stehengeblieben war. — Den Tamino hat Schack in Wien 116 Mal gesungen. Seine Sängerlaufbahn und sein Leben beschloß Schack als Mitglied der Münchner Hofoper.

Der Meisterdirigent.

Als das vollkommenste Muster in der Direktionskunst wird der Böhme Franz *Kreibich* (1728—1797), kais. kön. Kammermusikdirektor in Wien, gerühmt. Man liest von ihm: „Wenn er sein Orchester dirigiert, dann sind alle Bögen nur ein Bogen, alle Töne nur ein Ton, und alles scheint vom gleichen Feuer belebt zu sein. Da geht nicht die kleinste Nuance verloren, das unmerkliche Piano schwebt in der genauesten Stufenfolge zum höchsten Forte oder springt durch die stärkste Schwungkraft von Extremität zu Extremität, je nach dem es die Gelegenheit fordert." Dabei war der Meisterdirigent, den man sich heute wahrlich nicht anders zu wünschen braucht, zur Zeit, als dies von ihm geschrieben wurde, 68 Jahre alt.

Der verlassene Gatte.

Johann Baptist *Krumpholz* (1745—1790), der unter Haydn in der Eszterhazyschen Kapelle saß, endete in Paris durch Selbstmord. Die Ursache war die Untreue seiner jungen, von ihm zärtlichst geliebten Gattin, die ihn verlassen und in Gesellschaft ihres jungen Liebhabers nach London geflüchtet war. In seiner Verzweiflung sprang Krumpholz in die Seine. Die ungetreue Gattin, die Krumpholz zu einer Harfenvirtuosin allerersten Ranges gebildet hatte, erregte in London Aufsehen mit dem Spiel ihres Instrumentes.

Rößler — Rosetti — Ružicka.

Unter dem Namen *Rosetti* ist der in Leitmeritz geborene Franz Anton Rößler (1750—1792) bekannt geworden. Die Tatsache, daß er mit 19 Jahren als äußeres Zeichen des Standes, dem ihn seine Eltern geweiht wissen wollten, die Tonsur erhalten hatte, war ihm nicht hinderlich, aus freiem Willen Musiker zu werden. Als Komponist des Requiems, das im Dezember 1791 bei der Prager Totenfeier Mozarts „sehr solenn" aufgeführt wurde, ist Rößler besonders hervorgetreten. Seinen italienisierten Namen Rosetti hatte er übrigens mit einem anderen Musiker aus Böhmen zu teilen, der in Wirklichkeit — Ružička hieß.

Der Violinist ohne Geige.

Ein als außerordentlicher Violinist gepriesener böhmischer Musiker Jakob *Scheller* (1759 bis etwa 1800) hätte gleichfalls Geistlicher werden sollen, griff aber lieber zur Geige als zum Meßbuch. Nach mehrfachem Stellungswechsel begann er eine abenteuerliche Wanderschaft durch Deutschland. Dem Trunke ergeben, kam er so herunter, daß er als 40 jähriger Mann „kein eigenes Instrument mehr bei sich führte, wohl aber eine Frau, die das wenige mitverzehren half, was er durch seine Anstrengungen erwarb." Schlecht und recht schlug er sich mit allerlei Künsteleien, die er mit geliehenen Instrumenten ausführte, durch.

Die Vorderzähne des Hornisten.

Johann Wenzel *Stich* (1746—1803), der berühmte Hornvirtuose, kam als Leibeigener des Grafen Thun zur Welt, der ihn zum Hornisten ausbilden ließ. Der gräfliche Dienst wurde aber „dem jungen ehrgeizigen und lustigen Stich doppelt erschwert, indem ihm sein Herr durchaus nicht erlaubte, einen Degen zu tragen, und ihm noch, so oft er sich von seinem lustigen Humor hatte hinreißen lassen, mit der Livré drohte." Also brannte Stich eines Tages mit vier anderen Bläsern des Thunschen Orchesters nach Deutschland durch. Graf Thun ließ den Flüchtlingen nachsetzen und befahl, besonders Stich ausfindig zu machen und ihn, wenn er nicht zurückgebracht werden könnte, wenigstens die Vorderzähne einzuschlagen. Die Verfolger fanden aber keinen Stich; denn dieser hatte sich inzwischen in den „italienischen" Hornbläser Giovanni Punto gewandelt. Unter diesem Namen brachte es Stich zu europäischer Berühmtheit. An allen Höfen glänzte er als Vitruose und hinterließ eine Fülle von Kompositionen für sein Instrument.

*

In historischen Konzerten hört man ab und zu Werke mancher der genannten Musiker. Vielleicht kommt der Hinweis auf den einen oder anderen nicht ungelegen.

ALT-PETSCHAUER MUSIKBRUDERSCHAFT

M. KAUFMANN, KARLSBAD

Der kulturelle und wirtschaftliche Aufschwung nach dem 30jährigen Kriege brachte auch ein Aufblühen der Musikbetätigung bei dem Deutschtum in Böhmen. In der Erzgebirgsstadt *Joachimsthal*, von der Prof. Hans Lorenz in seinem Buche „Bilder aus Alt-Joachimsthal" (Joachimstal, 1925) sagt, daß sie „die Stadt der Dichtung und der Musik, der Dichter und der Musiker" war und in der Bergstadt *Schlaggenwald*, die nach Dr. R. Batkas „Geschichte der Musik in Böhmen" die bedeutendsten deutschen und niederländischen Tonwerke kultivierte, war ein üppiges Emporblühen der Musikbefliessenheit schon früher zu erkennen.

Von diesen Städten und auch von *Prag*, das schon 1616 ein ausgebreitetes „Collegium musicum" besaß, wurde die Musik auch nach dem Städtchen *Petschau*, das eine blühende Industrie aufwies und mit diesen Städten in Verbindung stand, verpflanzt. Es besteht die Wahrscheinlichkeit, daß die Musik schon vor dem 30jährigen Kriege in Petschau heimisch war. Die ersten Anfänge sind verwischt, da bei den großen Stadtbränden 1621 und 1760 jedesmal die Kirche, das Pfarrhaus und das Schulgebäude eingeäschert und alle Bücher und Urkunden vernichtet wurden.

Nach einem erhalten gebliebenen Buche des Petschauer Music-Collegiums hat bereits in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrh. in Petschau eine Vereinigung unter der Bezeichnung „Musikalische Bruderschaft" bestanden, die 1684 von Wohltätern reichlich unterstützt wurde*). In diesem Buche heißt es:

„Nachdeme aus Gelegenheit der Anno 1760 den 17. Juli. sich geäußerten, unglücklichen Feyers-Brunst die bey dem Petschauer Löbl. Musical. Collegio albô combustô außer der Gedächtnus gekommen, dahero hat man so viel als möglich dieselben aus dem rementionirten Musical. Collegio vorfündigen Buch extrahieret, und hieselbst zu jedermanns Wissenheit anwiederum zu verzeichnen als auch die dermaligen in vivis existierende Musical membra annit denuo nominetenus zu inscribiren befunden, nehmlich:

Nomina der von Alters her wissentlichen Gutthätern, als:

Herr Christopf Meyer der Zeit bestellter Hochgräfl. Würthschafts-Haubtmann bey Petschau dann Pürtten und Müß offerieret Anno 1684	10 fl. — kr.
Herr Henericus Antonius Mathelinge daselbst Secretarius und Musicus	12 fl. — kr.
Herr Georg Martin Klarner zu Petschau Haubtmann	10 fl. — kr.
Herrn Georg Ignatius Gläser, Haubtmann in Gabhorn et Musicus	3 fl. — kr.
Herr Bürgermeister Hoffmann in Petschau	1 fl. 30 kr.
Herr Benedict Gottfried Tretscher, Kornschreiber in Petschau	3 fl. — kr.
Herr Johann Georg Schreitter, Haubtmann in Petschau	5 fl. — kr.
Herr Johann Georg Reinwarth, Bürgerm. in Petschau	2 fl. — kr.
Herr Ferdinand Gläser	1 fl. 30 kr.
Herr Christoph Schreitter, Bürger und Neumüller in Petschau	4 fl. — kr.
Herr Johann Pichl	2 fl. — kr.
Frau Stübnerin aus Schlaggenwald	2 fl. — kr.

*) Aus der kleinen, elf Druckseiten umfassenden Broschüre „Geschichte der Musik in Petschau" von Alois Koppmann, der noch weitere Mitteilungen entnommen sind.

Herr Georg Martin Klarner, Petschauer Kornschreiber . . . . 6 fl. — kr.
Frau Rosina Wiesinger . . . . 2 fl. — kr.
Herr Frantz Hammer, Dreßdner Musicus . . . . 2 fl. — kr,
Von unterschiedlichen Gutthätern . . . . 12 fl. 19 kr.

Bis Anno 1719 Summa 77 fl. 79 kr."

Mit dem Aufschwunge, zu dem die altadeligen Geschlechter in Prag der Musik zu Anfang des 18. Jahrh. verhalfen, setzte auch in Petschau eine Neubelebung der Musikpflege ein, die diese Stadt zu einem Zentrum der Musikpflege für die weite Umgebung heranwachsen ließ. Aus Aufzeichnungen des Petschauer Pfarrarchives wird ersichtlich, daß der Tepler Stiftgeistliche P. Lambertus Schusser, der in Petschau Pfarrer war, 1738 unter dem Protektorate des Herrschaftsbesitzers Grafen Johann Adam von Questenberg und dessen Gattin Maria Antonia, geb. Gräfin Kaunitz, eine musikalische Bruderschaft gründete. Es scheint, daß es sich nicht um eine Neugründung handelte, sondern um die Neugestaltung der alten Bruderschaft mit einem neuen Statut. Viel Wert wurde darauf gelegt, Mitglieder außerhalb der Stadtgrenzen für die Bruderschaft zu gewinnen. Es erscheinen verzeichnet Mitglieder aus den angrenzenden Orten Pirten, Neudorf, Schönwehr u. s. w., aus den weiter gelegenen Orten Schlaggenwald, Schönthal, Eger, Sangerberg u. s. w. und sogar aus Schluckenau, Raudnitz, *Prag* u. s. w.

Die geschäftliche Verbindung, die die Petschauer Tuchmacher, Zinngießer und Nagelschmiede mit weitabgelegenen Städten aufrecht erhielten, mag zur Anwerbung von Mitgliedern beigetragen haben, ebenso wie sich der Herrschaftsbesitzer Graf Questenberg Mühe gegeben haben dürfte, der Bruderschaft Mitglieder zuzuführen. In den 50 Jahren von 1738 bis 1788 hatte die Musikalische Bruderschaft die gewaltige Zahl von 823 Mitgliedern beisammen.

Der Zweck der Bruderschaft war die Hebung und Förderung der Kirchenmusik, namentlich des Kirchengesanges und die materielle Unterstützung des eigentlichen Collegiums der ausübenden Musiker.

Von 1767 bis 1783 liefen gleichzeitig zwei Mitgliederverzeichnisse, die merkwürdigerweise verschiedene Namen aufweisen. Das eine Verzeichnis wurde von P. Schusser 1738, das andere von den ausübenden Mitgliedern des Collegiums 1767 angelegt.

Das 1738 angelegte Verzeichnis enthält auf der 2. Seite folgende Mitteilungen:

„Syllabus oder Verzeichnis deren Herrn Brüdern und Schwestern, welche sich aus sonderbahren Eifer und Andacht in die unter den Schutz und Protektion der heiligen Jungfrauen und Martyrin Caecilae Canonice aufgerichteten Bruderschaft von Anno 1738, den 19. Marty (wo die Bruderschaft ihren Anfang genommen) haben einverleiben laßen."

1719 mußte der letzte evangelische Pfarrer Petschau verlassen, und Pfarrer Schusser, der nach der Gegenreformation als erster Pfarrer Einzug in Petschau hielt, stellte die schon seit Jahren bestandene Vereinigung, die vielleicht nur durch die Wirren der Zeit lahmgelegt war, unter das Protektorat des Grafen Questenberg, wobei er die evangelische Vergangenheit des Collegiums verschwieg und den 19. Marty 1738 als Tag der Gründung bezeichnete.

Dem ausübenden „Collegium D. D. Musicorum Petschaviensium" gehörten 1738 als Mitglieder an:

D. Joannes David Petschner Primarius Congregationis Author.
Musicorum Praeses p. t. Consul.
D. Joannes David Stowasser Rector Scholae et Chori.
D. Wenceslaus Wöller Cantor Scholae et Organista.
Herr Joann Franciscus Petschner p. t. Judex.
(Es folgen noch weitere 18 Namen.)

Die Bruderschaft hatte immer größere Geldsummen zur Verfügung. Das Kapital schwankte im Laufe der Jahre von 281—365 fl. Das Verrechnungsbuch weist i. J. 1778 eine Barschaft von 281 fl. 63½ kr. auf. Das Kapital war zumeist bei Privaten gegen Verzinsung angelegt. Daß es auch Streitfälle in Geldangelegenheiten gab, beweist ein Gubernialbescheid aus dem Jahre 1786 über die Verwendung des Kapitals, in dem es heißt:

„An den Petschauer Magistrat.

Auf die unter 22. Juny a. c. von hieraus gemachte Anfrage, wie sich in betref der Petschauer Musikalischen Versammlung zu benehmen sey, hat das hohe Landes-Gubernium untern 8. hujus anher erwiedert, daß bei den angezeigten Umständen das Kapital der Petschauer Musikanten in die Kategorie der Bruderschaftskapitalien nicht einbezogen werden könne, doch aber darauf zu sehen sey, daß die Zinse von diesen Kapital nicht wie bisher auf Schwelgereien, sondern zu etwas nützlichen verwendet werden möchten. Infolge dieser hohen Verordnung wird auch demnach aufgetragen, auf die Verwendung dieses Kapitals ein wachsames Auge zu tragen und mitende eines jeden Jahres die Rechnungen über die Einnahme und Ausgabe der Interessen anher einzubringen.

Königl. Kreißamt Elbogen den 26. July 1786.
Joh. von Ottilien m. p.
K. k. gub.Rath und Kreißhauptmann."

Die „Schlemmerey" bezog sich jedenfalls auf die seit Alters her eingeführte Abhaltung des Festes der hl. Cäcilie, das in Petschau am Vormittage mit einem Trauergottesdienste (Requiem) einsetzte und am Abend mit einer gemeinsamen Unterhaltung der Collegiums-Mitglieder Fortsetzung fand. Diese Unterhaltungen dürften nach alter Musikantenart längere Ausdehnung gefunden und da sie auf Kosten der Bruderschaft gingen, größere Geldsummen verschlungen haben.

Auf dem musikalisch gut gedüngten Boden des Musik-Collegiums und der Bruderschaft entwickelte sich zu Beginn des 19. Jahrh. durch den Zuzug des tüchtigen Pädagogen und Regenschori Karl Veit aus Maria Stock (bei Luditz) von 1806 an eine neue Epoche der Petschauer Musikgeschichte, die der aus der Petschauer Schule hervorgegangene Josef Labitzky, geb. 5. Juli 1802 in Schönfeld, gest. 19. Aug. 1881 in Karlsbad, der „böhmische Lanner" wie ihn Dr. R. Batka nannte, als deutschböhmischer Tanzkomponist von internationalem Rufe, krönte. Durch das mannhafte Zugreifen des seinerzeitigen staatl. Musikschul-Inspektors Prof. Jos. Lugert, geb. 30. Okt. 1841 in Frohnau, gest. 17. Jänner 1918 in Linz, wurde die Petschauer Schule ausgebaut und zu einem Faktor nicht nur für Petschau, sondern für die weite Umgebung erhoben.

NEUES ÜBER GLUCKS JUGEND

VON DR. THEODOR VEIDL, PRAG

Was man bisher über Glucks Jugend wußte, ist herzlich wenig, aber auch dieses Wenige ist unsicher. Schon der Irrtum über seinen Geburtsort (nicht Weidenwang sondern Erasbach), der erst vor einiger Zeit aufgeklärt wurde, wirft ein schlechtes Licht auf die Verläßlichkeit der Quellen, aus denen man die Nachricht über seine Kindheit schöpfte. Die 1854 er-

schienene Gluck-Biographie ist natürlich längst veraltet und die von Arend (1921) höchst unzulänglich, trotzdem sie im einzelnen manches Neue bringt.

Wie noch bei Schmid zu lesen ist, soll Glucks Vater im Jahre 1717 nach Eisenberg (bei Brüx) übersiedelt sein. Aber bereits Dlabacz deutet in seinem Künstlerlexikon für Böhmen (1815) in allerdings sehr unklaren Ausdrücken, was dann in Wurzbachs biographischem Lexikon für das Kaisertum Österreich (1859) bestätigt wird, an, daß der alte Gluck nicht nach Eisenberg, sondern zunächst nach Neuschloß bei Böhm. Leipa übersiedelte. Nach Wurzbachs weiteren Angaben blieb er hier bis zum Jahre 1722 im Dienste des Grafen Kaunitz, dann finden wir ihn beim Grafen Kinsky in Böhmisch Kamnitz, und erst im Jahre 1724 ging er nach Eisenberg zum Fürsten Lobkowitz. Nach Arend — eine Quelle gibt er nicht an — wäre er bis 1724 in Neuschloß gewesen, dann in die Dienste der Herzogin von Toscana in Reichstadt getreten und erst 1725 nach Böhm. Kamnitz gekommen und „später" nach Eisenberg. Die Notiz in Riemanns Musiklexikon, daß der junge Gluck die Elementarschule in Eisenberg besucht habe, kann nicht stimmen, denn Eisenberg besaß damals gar keine Schule. 1726 soll der junge Gluck nach Komotau an das Jesuitengymnasium gekommen sein, wo tatsächlich die Musik sehr gepflegt wurde (siehe den folgenden Aufsatz*) und von 1732 bis 1736 soll er Hörer der Prager Universität gewesen sein. Nun ist aber in den noch erhaltenen Schülerverzeichnissen des Komotauer Gymnasiums zwar der Name Gluck zu finden, aber mit dem Vornamen Franz, offenbar ein Bruder des Tondichters. Auch die Annahme, daß er bloß Chorknabe an der Jesuitenkirche in Komotau gewesen ist, wie Riemann angibt, ist unhaltbar, denn die Kirchenmusik wurde ausschließlich von den Gymnasiasten besorgt. Daß sein Name in den Schülerverzeichnissen fehlt, muß jedenfalls die bisherige Annahme, er sei ein Komotauer gewesen, als unhaltbar erscheinen lassen. Ebensowenig läßt sich auch nachweisen, daß er Hörer der Prager Universität war, denn die Hörerverzeichnisse aus den für Gluck gerade entscheidenden Jahren sind leider nicht erhalten. Wahrscheinlich hat er weder eine Universität noch ein Gymnasium besucht. Das geht daraus hervor, daß er sich, wie Schmid berichtet, in den fünfziger Jahren erst — er war also damals bereits vierzig Jahre alt — mit dem Studium der lateinischen Sprache befaßte. Hätte er wirklich ein Jesuitengymnasium in seiner Jugend besucht, dann hätte er nicht erst später Latein lernen müssen, denn das lernte man damals in den Schulen wie die eigene Muttersprache beherrschen. Und gar an den Universitäten wurde gar nur lateinisch gelesen.

Eine Nachricht über Glucks Jugend ist uns noch erhalten in Mannlichs Lebenserinnerungen. Ihm soll Gluck erzählt haben, daß er nach dem Wunsch seines Vaters eigentlich Förster werden sollte, er wollte aber nicht, da er schon damals entschlossen war, Musiker zu werden. Daraus ergibt sich ein Zerwürfnis zwischen Vater und Sohn, das damit endete, daß der junge Gluck, genau so wie später Gaßmann, aus dem Elternhause heimlich entwich und nach Wien wanderte. Auf dem Wege dahin soll er sich mit seinem Spiel auf der Maultrommel den Unterhalt verdient haben. Die Nachricht stand natürlich mit seinem Komotauer Aufenthalt in Widerspruch und schien unglaubwürdig. Nun aber ge-

*) wegen Raummangels im nächsten „Alt-Böhmen"-Heft.

winnt sie einen hohen Grad von Gewißheit. Allerdings wandte er sich zunächst nicht nach Wien, sondern nach Prag. War er wirklich Schüler von Czernohorsky, so muß er sich bis 1736 hier aufgehalten haben, denn dieser kam erst 1735 nach Prag.

Aus dem Umstand, daß Gluck in Wien bei einer Soiree des Fürsten Lobkowitz seinen späteren Protektor, den Fürsten Mälzi kennen lernte, läßt sich schließen, daß der Fürst Lobkowitz, der Brotherr seines Vaters, sein Beschützer gewesen. Wahrscheinlich war er es, der ihn nach Wien gebracht hatte. So muß wohl Komotau auf den Ruhm verzichten, Glucks erste musikalische Bildungsstätte gewesen zu sein. Der Irrtum stammt zweifellos von Dlabacz, denn in der zweiten Auflage von Gerbers Musiklexikon (1812) ist noch nichts davon erwähnt. Von Dlabacz haben es Schmid und Wurzbach übernommen. Von Dlabacz stammt übrigens auch die Nachricht, daß Gaßmann kurze Zeit Schüler des Komotauer Gymnasiums gewesen, eine Behauptung, die ebenso unhaltbar ist, wie die Gluck betreffende. Übrigens haben sich die Angaben von Dlabacz auch in anderen Fällen als unzuverlässig erwiesen.

Zum Schluß eine heitere Geschichte, die zugleich ein Schulbeispiel dafür ist, wie manchmal historische Sehenswürdigkeiten entstehen. Im Chore der ehemaligen Jesuitenkirche in Komotau befindet sich nämlich eine zweite, kleine und uralte Orgel. Als ich selbst noch die Schulbank des Komotauer Gymnasiums drückte und auch später noch, solang ich, der herrschenden Ansicht folgend, davon überzeugt war, daß Gluck in der Ignatius-Kirche Orgelspielen gelernt habe, wie bei Schmid zu lesen ist, da konnte ich mit Recht annehmen, daß Gluck auf dieser kleinen Orgel gespielt habe und diese Meinung verbreitete ich geflissentlich in Komotau. Man stelle sich nun meine Verwunderung vor, als ich später in Arends Gluck-Biographie las: „die Gluckorgel wird heute noch gerne gezeigt". Ich muß nun der Wahrheit die Ehre geben und reumütig bekennen, daß ich diese „Gluckorgel" am Gewissen habe; es könnte sonst vielleicht geschehen, daß man eines schönen Tages eine Gedenktafel dort anbringt

JOHANN FRIEDRICH KITTL

VON DR. ERNST RYCHNOVSKY, PRAG

Vor achtzig Jahren starb in Polnisch-Lissa als gräflicher Musiklehrer Johann Friedrich Kittl, der, bevor er sich auf den unerwünschten Ruheposten zurückziehen mußte, einer der bedeutendsten Prager Musiker war. Das Prager Musikleben dankte ihm ein gut Teil fortschrittlicher Gesinnung, die es vorteilhaft von anderen Städten, vor allem von Wien abhob. Es ist hier nicht der Platz, ausführlicher auseinanderzusetzen, wie sich Prag nach den heißen Mozarttagen immer mehr in einen unsachlichen Mozartkultus einspann, der es blind machte für die Tatsache, daß die Räder der Zeit nicht stille stehen. Während nach physikalischen Gesetzen auf die Aktion eine Reaktion folgt, war es diesmal umgekehrt: auf die Reaktion folgte eine Aktion. Sie ging von einer Gruppe junger Leute aus, die mit gierigen Augen die musikalische Entwicklung drüben in Deutschland verfolgte und vorstürmte, um die Tore des konservativen Musik-Prag zu sprengen, die Fenster aufzureißen, damit frische Luft in die muffigen Stuben komme. Daß die Führer dieser Bewegung vorwie-

gend Juristen waren, beamtete Juristen, die trachteten, mit ihren Amtsgeschäften so rasch als möglich fertig zu werden, um dann umso eifriger der geliebten Frau Musica dienen zu können, braucht nicht weiter Wunder zu nehmen. Wenn Juristen musikbesessen waren, haben sie es nie auf die Dauer bei den Paragraphen ausgehalten und sind ausgesprungen. Aus der Musikgeschichte ließen sich sonder Müh' Beispiele bis in die letzte Zeit hinein auffinden.

Zu besagten Juristen in den dreißiger und vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts gehörte auch der Adjunkt der Böhmischen Kammerprokuratur Johann Friedrich Kittl, ein aus der Schule Tomascheks hervorgegangener fermer Klavierspieler, der sich schon wiederholt auch als schöpferischer Musiker betätigt hatte. (Als jugendlicher Komponist steuerte er auch ein Lied für Chmelenskys „Věnec" bei, ein Lied in tschechischer Sprache, vielleicht das einzige, das er zu einem tschechischen Text geschrieben hat. Eine Pikanterie ist's, daß in derselben tschechischen Sammlung auch ein Kompositionsversuch Eduard Hanslicks gedruckt ist). Dieser Johann Friedrich Kittl, durch seine Musik, seine gesellschaftlichen Talente, seine auffallend schöne Erscheinung das enfant gaté der Prager aristokratischen Gesellschaft, lauerte auf die nächstebeste Gelegenheit, aus dem Staatsdienst auszuspringen und sich vollständig der Musikerlaufbahn zu widmen. Sie kam, als der Konservatoriumsdirektor Friedrich Dyonis Weber 1842 einem Schlaganfall erlag. Kittl bewarb sich um den freigewordenen Posten und erhielt ihn dank seinen ausgezeichneten Beziehungen. Das Konservatorium hat die Wahl nicht zu beklagen gehabt. Unter Weber war es eine leidlich gute Drillanstalt geworden, die technisch geschulte Musiker heranbildete, was übrigens der Zweck der Gründung des Konservatoriums war, die aber dem Zögling keinen künstlerischen Weitblick vermittelte, weil Weber selbst sich allem verschloß, was über die klassische Richtung hinausging und hinter Beethovens „Dritter" lag.

Mit Kittls Einzug ins Dominikanerkloster (Konservatorium) änderte sich mit einem Schlage die Szenerie. Es dauerte nicht lange, und die Prager waren mit den modernsten zeitgenössischen Werken vertraut, wurde das Orchester des Konservatoriums zu einem unentbehrlichen Organ des Prager Musiklebens, seine Konzerte der Boden, aus dem aufblühte, was fruchtbar war, Von Kittl eingeladen, kam Berlioz nach Prag, wurde hier gespielt und gefeiert, gleichzeitig mit Liszt, der um dieselbe Zeit auch die Prager seine unerreichte Kunst anbeten lehrte. Berlioz hat sich in seinen Memoiren ungemein schmeichelhaft über das Prager Konservatorium ausgesprochen und auch in das Gedenkbuch der Anstalt eine schwungvolle, noch heute jedem Besucher gern gezeigte Huldigung eingetragen. Auf der Höhe seines Ansehens stand der Konservatoriumsdirektor, als die von ihm geleitete Anstalt, die inzwischen einen europäischen Ruhm erlangt hatte, ihr fünfzigjähriges Jubiläum feierte. Von da an ging es mit Kittl sichtlich abwärts. Er, der Hagestolz, der nie einen guten Tropfen verschmäht hatte, geriet in Schulden, aus denen ihn wiederholt die Benevolenz des Ausschusses riß. Als er sich aber auch von Schülern der Anstalt Geld auslieh und Klagen, daß er seine Schulden nicht zahle, immer wieder einliefen, mußte im Interesse des Rufes des Konservatoriums Schluß gemacht werden. Kittl wurde entlassen. Das

war 1865. Den Rest seines Lebens, er starb 1868, verbrachte er fern der Heimat als Musiklehrer. Von einstiger Höhe jäh herabgestürzt, konnte er sich in die engen neuen Verhältnisse nicht einfinden. Von Polnisch-Lissa aus schreibt er an seine Schwester Marie Gabriele, die in schwesterlicher Fürsorge einen Teil seiner Schulden bezahlt hatte, unter dem Titel „Tagebuch eines Verbannten" ungemein ausführliche und interessante Briefe, die, mögen sie auch von einem nicht Unparteiischen geschrieben sein, charakteristische Schlaglichter auf die Prager Verhältnisse werfen. Diese Briefe haben sich erhalten und sind derzeit mein Besitz. (Marie Gabriele war Erzieherin der Comtesse Marie Dubsky, der nachmaligen bedeutendsten österreichischen Schriftstellerin Marie Ebner-Eschenbach. Diese hat ihr denn auch in ihren Jugenderinnerungen ein ungemein rührendes Denkmal gesetzt.)

Noch sollte ich ein paar Worte über den Komponisten Kittl sagen, den Schöpfer der Jagdsymphonie, die auch Mendelssohn im Leipziger Gewandhaus aufgeführt hat, über seine Opern „Die Franzosen vor Nizza" mit dem verballhornten Text Richard Wagners, über die „Bilderstürmer," die „Waldblume." seine große C dur-Messe, sein Trio, seine Lieder und Klavierstücke. Aber hier stock' ich schon. Der Mann, der mit den führenden modernen Musikern seiner Zeit in regstem künstlerischen Kontakt stand, der Mann, der als Pionier alles Neuen die unschätzbarste Arbeit leistete, derselbe Mann hat trotz Wagner, Liszt und Berlioz, dem leuchtenden Dreigestirn am Himmel seiner Zeit, als Komponist eine verwässerte Sprache Mendelssohns oder vielmehr der verwässerten Klassizisten Mendelssohnscher Observanz gesprochen. Vieles ist reizvoll empfunden und gewählt ausgedrückt, vieles ragt weit über den Durchschnitt hinaus, aber aus den vielen gefälligen Zügen will sich nur mühsam eine künstlerische Physiognomie ausgesprochener Eigenart formen. Aber nehmt alles nur in allem! Solange Kittl nicht hemmungslos in den Bann seiner Schwächen und Leidenschaften geraten war, zählte er mit Recht zu den führenden Musikern Prags. In dieser Mission lebt er in der Musikgeschichte. Seine Verdienste können dadurch nicht geschmälert werden, daß er in den letzten Jahren seines Lebens jene ethische Größe einbüßte, die zum Führeramt berechtigte.

ERZGEBIRGISCHE MUSIKER

VON DR. OTTO PRETZSCH, LEIPZIG

Der Aufsatz überschreitet die Grenzen dieses Böhmen-Heftes, da er auch das sächsische Gebiet des Erzgebirges miteinbezieht. *Red.*

Das Erzgebirge nimmt schon seit langem reiche Anteilnahme am Geschick der deutschen Musik. Die schöne Natur, mit der der Erzgebirgler innig verwachsen ist, macht ihn von Haus aus künstlerisch empfänglich. Besonders sein musikalischer Sinn läßt ihn aktiv teilnehmen am musikalischen Geschehen. So ist es kein Wunder, wenn die Musikgeschichte eine Reihe namhafter Musiker, Musikgelehrter und Insrtumentenbauer aus dem Erzgebirge, das nur einen Landstrich von 125 Kilometer Länge und 70 Kilometer Breite umfaßt, aufzuweisen hat. Dabei kann man beobachten, wie die meisten der Größeren von ihnen ihrer Heimat entrückt

und in neuen Verhältnissen bodenständig werden, im Gegensatz zu den fahrenden Musikanten, die in rührender Anhänglichkeit an den Mutterboden immer wieder zur heimatlichen Erde zurückkehren. Die Armut des Gebirglers hat es leider nicht dazu kommen lassen, einen musikalischen Mittelpunkt zu schaffen, der die einheimischen Künstler im Lande erhielte, um in einem Brennpunkte alle charakteristischen Stilmerkmale zu vereinen und so als ein Ganzes erscheinen zu lassen, das nun befruchtend sich weithin auswirken könnte.

Wenn man bei der Betrachtung erkennt, daß alle Zeitepochen in ihren musikalischen Äußerungen aufgefangen sind — wir finden Vertreter der Renaissance, des Generalbaßzeitalters, der klassischen Epoche, der Romantik bis in die Moderne hinein — so ist der Grund hiefür wohl darin zu suchen, daß das Erzgebirge die Grenzscheide nord- und süddeutscher Kultur darstellt. Deutsche Gedankentiefe, österreichische Gefühlswärme stoßen hier aneinander und verbinden sich. Man trifft auf strengste kontrapunktische Formen neben einfachst konzipierten Tanzweisen. Eine weitere Bereicherung erfährt die Musik noch dadurch, daß hier zwei religiöse Kulturen zusammentreffen. Neben katholischen liturgischen Werken finden wir solche protestantischen Charakters.

Es würde den Rahmen dieser Ausführungen weit überschreiten, wollte man aller Komponisten und Werke gedenken, die in Frage kommen. Es sollen vielmehr nur die markantesten Persönlichkeiten erwähnt werden, wobei besonders das Neuartige, das Vorwärtsschreitende in der Entwicklung herausgehoben sei. Eine zusammenhängende musikgeschichtliche Darstellung des Erzgebirges fehlt uns noch. Jedoch gibt es viele Abhandlungen, die sich auf Teilgebiete erstrecken und mit der Landesgrenze ihren Abschluß finden. Besonders Böhmen, das man nicht zu Unrecht als Wiegenland der modernen Tonkunst bezeichnet hat, ist vielfach musikgeschichtlich dargestellt worden. Die tschechische Musik, die mit Smetana, Dvořák und Fibich seit den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts ihr eigenes nationales Gesicht bekam, gebar ihre Jünger mehr im Herzen Böhmens, jenseits der Gebirgsgrenze.

Viele ältere Werke sind der Vergangenheit entrückt worden. Man findet sie besonders in den „Denkmälern der Tonkunst", sowie z. B. bei Niemann „Ältere Meister des Klavierspiels" (Peters, Leipzig).

Einer der ältesten zu nennenden Meister ist *Isaak Hasler*. Er lebte in Joachimsthal i. B. und war als vortrefflicher Musiker bekannt. Doch wanderte er nach Nürnberg aus, wo ihm 1564 ein Sohn, namens Hans Leo, geschenkt wurde. Dieser *Hans Leo Hasler* war einer der bedeutendsten Meister seiner Zeit und ist der erste Deutsche gewesen, der nach Italien in die Schule ging.

Während Hasler wie alle großen Meister des 16. Jahrh. (Palestrina, Orlando di Lasso u. a.) noch vorwiegend Vokalkomponist war, nimmt die Instrumentalmusik in den Werken der Komponisten der kommenden Jahrhunderte einen breiten Raum ein. Der neue, Ende des 16. Jahrh. in Italien geborene Stil, der zur Begleitung des Gesanges sich außer der Orgel verschiedener anderer Instrumente bediente, ging schließlich von der Opernmusik in die Kirchenmusik über, schrieben ja die meisten Opernkomponisten auch für die Kirche. Zu den deutschen Meistern dieser Zeit ist der im Jahre 1612 zu Brüx geborene *Andreas Hammerschmidt* zu zählen,

dessen „Gespräche (dialogi) zwischen Gott und einer gläubigen Seele" berühmt wurden, In diesem Werk wurzelt z. T. bereits das Oratorium Händels und die Passion J. S. Bachs. Das Kirchenkonzert, dessen Bezeichnung für Vokalsatz mit Instrumentalbegleitung zuerst von den beiden Gabrieli gebraucht wurde und das bei Hammerschmidt eine wichtige Rolle spielt, gelangte schließlich in Bachs Kantaten zum Höhepunkt.

Inzwischen befreite sich die Instrumentalmusik immer mehr aus den Banden der Vokalmusik, und es konnten sich die meist mehrsätzigen zyklischen Formen der absoluten Musik entwickeln. Die aus mehreren Tanzstücken gleicher Tonart bestehende Partie (italien. Partita) veredelt sich in Deutschland mehr und mehr zur Suite, die durch Bach ihre höchste Vollkommenheit erlangte. Hammerschmidt machte sich darum verdient in seinen Paduanen, Galliarden, Mascharaden, französischen Arien, Couranten und Sarabanden, die unter dem Titel „Erster Fleiß" von 1636 bis 1639 in drei Teilen erschienen sind.

Noch mehr verlegte das Schwergewicht seines Schaffens auf die Instrumentalmusik der um 1620 in Oelsnitz geborene *Johann Rosenmüller*, der 1651 Organist an der Nicolaikirche zu Leipzig und Stellvertreter im Thomaskantorat wurde. Da man ihn 1655 wegen eines moralischen Vergehens einkerkerte, verlor er die Anwartschaft auf das Kantorat. Er war einer der bedeutendsten Komponisten jener Zeit, der nach Scheibe („Kritischer Musikus") „fast ganz Italien beschämte" und neben Lully gestellt wurde. Im Laufe der Zeit war als Vorspiel der Suite eine lateinische Sinfonie oder Sonata (Kanzone), namentlich aber die Form der französischen Ouvertüre aufgetreten. Rosenmüllers 5—8sätzige Tanzsuiten weisen dieses sinfonische Vorspiel auf.

Auch *Johann Kaspar Kerll*, ein hochtalentierter Meister der Orgel, der 1627 zu Adorf geboren wurde, ist hierher zu rechnen. Neben Orgelwerken hat er eine Reihe Toccaten und Suiten für Klavier geschrieben. Interessant ist, daß er neben einem Pachelbel, Buxtehude und Fischer anregend auf Bach bei dessen Konzipierung des „Wohltemperierten Klavieres" gewirkt hat. Das „Capriccio Kuku," in dem er das kleinterzige Kuckucksmotiv verwendet, diente als Muster für das erste Allegro eines Händelschen Orgelkonzertes. Dieses Kabinettstück Kerlls hat auch Niemann in seinem Werke „Alte Meister des Klavierspiels" aufgenommen. Von Zeit zu Zeit taucht es auf historischen Programmen wieder auf.

Das bedeutungsvolle Amt des Leipziger Thomaskantors ist gerade in jener Zeit mehrfach hintereinander von Erzgebirglern bekleidet worden. Wir finden unter ihnen einen *Sebastian Knüpfer* (geb 1633 zu Asch), *Johann Schelle* (geb. 1648 zu Geising) und *Johann Kuhnau* (geb. 1660 zu Geising), den unmittelbaren Vorgänger Joh. Seb. Bachs. Von den genannten ist besonders Kuhnau erwähnenswert. Vielseitig begabt, widmete er sich nicht nur der Komposition, sondern tat sich auch als Schriftsteller („Der musikalische Quacksalber," eine Satire auf das Italienisieren in der Musik) und gründlicher Sprachenkenner hervor. In hervorragender Weise machte er sich um die Klavierliteratur verdient, indem er als erster die mehrsätzige Kammersonate für Streichinstrumente auf das Klavier übertrug und so der Begründer der Klaviersonate wurde. Kuhnau schrieb in seinen Sonaten bereits die besonders im 19. Jahrhundert gepflegte Programmusik. Von diesen seien nur genannt die „Musikalischen Vor-

stellungen einiger biblischen Historien in sechs Sonaten," die alle ihre kuriosen Überschriften tragen, wie z. B. „Der Streit zwischen David und Goliath," „Der von David mittels der Musik kurierte Saul" usw.

Nicht weniger wichtig für die Musik wurde *Christoph Willibald Gluck*, der 1714 zwar in dem bayrischen Städtchen Erasbach an der böhmischen Grenze geboren wurde, jedoch durch die bald nach der Geburt erfolgte Versetzung des Vaters nach Eisenberg und seine Tätigkeit als Chorknabe an der Jesuitenkirche zu Komotau*) zu den Erzgebirglern zu rechnen ist. Als Reformator der Oper, Schöpfer des deutschen Musikdramas und Ahnherr Richard Wagners ist er hinreichend bekannt, so daß sich weitere Worte erübrigen.

Im Vorlande des sächsischen Erzgebirges, in Chemnitz, wurde 1748 *Christian Gottlob Neefe* geboren, der als einer der ersten Beethovens Genie erkannte und ihn besonders mit Bachs „Wohltemperiertem Klavier" bekannt machte. Eine wichtige Rolle in Beethovens Leben hat auch der zu Dux im Jahre 1762 geborene Graf *Ferdinand von Waldstein* gespielt. Er war dem großen Meister in jeder Hinsicht hilfreicher Freund und hat wahrscheinlich auch dessen Übersiedlung nach Wien veranlaßt.

Einer der großen Vertreter der Romantik, *Robert Schumann*, stammt aus dem abflachenden Erzgebirge, aus Zwickau, wo er 1810 das Licht der Welt erblickte. Sein Leben und seine Werke sind Gemeingut aller Gebildeten, so daß sich erübrigt, darauf einzugehen. Erwähnt sei nur eine Liebesepisode Schumanns mit der Pianistin *Ernestine von Fricken*, die uns in deren Geburtsstadt, nach Asch i. B. führt. Der „Carneval" ist ein Denkmal der Beziehungen Schumanns zu Ernestine. Im dritten Band seiner „Gesammelten Schriften" kann man darüber nachlesen.

In die neuere Zeit ist ein Meister zu rechnen, dessen man im Vorjahr in Chemnitz und besonders in seiner Vaterstadt Annaberg gedachte, der Komponist *Peter Gast* (Pseudonym von Heinrich Köselitz), der im Jahre 1854 geboren wurde. Besonders bekannt geworden ist er durch seine Freundschaft mit Friedrich Nietzsche. Gast gab 1900 mit Atrhur Seidl den ersten Band der Briefe Nietzsches und mit Frau Förster-Nietzsche den Briefwechsel Nietzsches mit Hans von Bülow heraus.

Der Musikwissenschaft stellte das Erzgebirge keinen geringeren als *Hermann Kretzschmar* (geb. 1848 zu Olbernhau), der besonders auch in der Musikpädagogik bahnbrechende Wege gewiesen hat. Der breiten Öffentlichkeit wurde er durch seinen „Führer durch den Konzertsaal" bekannt.

An Virtuosen, Sängern und Kapellmeistern ist das Erzgebirge äußerst fruchtbar. Aus der großen Zahl sei nur der jetzige Leipziger Operndirektor und Kapellmeister *Gustav Brecher* genannt, der 1879 zu Eichwald bei Teplitz geboren wurde.

Es hieße unvollständig sein, wollte man nicht auch des Instrumentenbaues gedenken. Silbermannsche Orgeln sind noch heutigen Tages wegen ihrer Tonschönheit bekannt, wenngleich Mechanik und Disposition übertroffen sind. Genannt sind sie nach dem aus Klein-Bobritzsch bei Frauenstein stammenden, im Jahre 1683 geborenen Orgelbauer *Gottfried Silbermann*, der nicht nur den Orgel-, sondern auch den Klavierbau förderte,

*) Siehe den Gluck-Aufsatz in diesem Heft.

indem er das von Christofori erfundene Hammerklavier vervollkommnete. Berühmt ist namentlich die Orgel der Hofkirche zu Dresden. Auch die Geigenbau- und Blasinstrumentenindustrie Westböhmens wäre hier hervorzuheben.

Überblickt man das Ganze, so ergibt sich ein buntes, farbenreiches Bild, das die Begabung des Erzgebirglers für die schönste aller Künste, die Musik in hellem Licht erstrahlen läßt.

DIE ENTFESSELTE „STUMME" oder DER SEZIERTE AUBER

Zentenar-Aufführung im Hessischen Landestheater

BESPROCHEN VON Dr. KARL HOLL

Am 29. Februar 1828 ist in der Pariser Großen Oper „Die Stumme von Portici" zur Uraufführung gelangt. Als „Oper in fünf Akten, Worte von Scribe und Delavigne, Musik von Auber". Just hundert Jahre später ist auf der Darmstädter Landesbühne ein Werk gleichen Namens, doch verschiedenen Signalements erschienen. Als „Oper in zwei Teilen und einem szenischen Vorspiel von D. E. F. Auber". Die historischen Schauplätze (in und bei Neapel) sind verschwunden. Auch fehlt die nähere Bezeichnung der zehn Personen. Statt des früher allein genannten Ballett-Regisseurs figuriert jetzt ein dreiköpfiges Regie-Kollegium auf dem Zettel, ergänzt durch den Chor- und Spielwart, den Architekten und den Maler, die Oberherren von Garderobe und Beleuchtung sowie — zwei militärtechnische Sachverständige der Landespolizei. Das Geheimnis dieser Verwandlung aber nennt sich „Neubearbeitung von Arthur Maria Rabenalt und Carl Bamberger". Man fragt, erregt durch eine ausgezeichnete Gesamtleistung, nach Absicht und Tatbestand, Recht und Zukunft des neuen Verfahrens und sieht sich schließlich vor ein Problem gestellt, das weder reproduktiv, noch kritisch, sondern nur schöpferisch zu lösen ist.

*

Die Bearbeitung will die zur „prunkvollen Schauwelt und oberflächlichen Klangwelt" entartete „große Oper" ideell regenerieren und spielerisch dem „neu erwachten Theaterbewußtsein" unserer Zeit fruchtbar machen. Das bedeutet scharfes Herausarbeiten der Grundidee und logischen Aufbau des sicht- und hörbaren Geschehens; Konzentration auf das Wesenhafte, weil Notwendige in Wort, Geste und Ton; knappste, dramatisch geladene Wiedergabe mit Verwendung der von Film- und Tanzkunst errungenen optischen Ausdrucksmittel. Die „Vorherrschaft von Sängerbravour, wilder Malerphantasie und Fußspitzentechnik" soll gestürzt, das Bild der Handelnden vermenschlicht, der szenische Aufbau durch Aufhebung des geschichtlichen Charakters vergegenwärtigt und durch Zusammenziehung der Schauplätze à la Piscator verkürzt werden. Handlung und Tempo heißt die Parole, der sich auch die Musik zu fügen hat.

*

So sind aus fünf Aufzügen zwei Teile nebst einem Vorspiel, aus etwa dreieinhalb Stunden nur zwei Stunden Theater geworden. Mit dem Thema: Unterdrückung und Selbstbefreiung des Volkes. Demnach: Striche, Striche, Striche; neue Szenen und Akteinteilung; Gleichzeitigkeit sonst einander

folgender Aktionen; Unterlegung neuer Texte und neuer dramatischer Aufgaben. Während der Ouvertüre läuft dem realen Hauptspiel ein abstraktes Vor-Spiel voraus, das auf einer „Raum"-Bühne mit auf- und absteigenden Podesten in tänzerischer und statuarischer Pantomimik stilisierter Gruppen die folgende Handlung allegorisch vorbereiten soll. Erster Akt: Die durch das Gegenüber friedlichen, dem Rhythmus seiner Arbeit und Freude hingegebenen Volks und automatischer Militärherrschaft vorbereitete Empörung kommt durch einen tragischen Irrtum zum offenen Ausbruch. (Tragisch, weil ja Fenella in der wieder aufgenommenen Szene nicht neuer Gefangenschaft, sondern der Reue Alfonsos, dem Mitleid Elvirens zugeführt werden soll). Das Feuergefecht endet mit dem Siege der Revolution. Zweiter Akt: Das souveräne Volk wittert in Fenellas und Masaniellos Edelmut Verrat; Pietro reicht Masaniello beim Bacchanal das sinnverwirrende Gift; Masaniello fällt im Abwehrkampf; doch Fenella — die sich bei Scribe vor dem siegreichen Gegenspiel ins Meer stürzt — tötet hier „in dem für das Volk kritischen Moment" den Bedrücker Alfonso: „Das Allgemeininteresse siegt über das Privatgefühl." Beide Akte dieser wirklichen Handlung spielen auf der „Simultan"-Bühne, die in plastisch-kubischem, durch Treppen und Dachleitern verbundenem Aufbau Volkswohnung und Gouvernement, Gefängnis und Kaserne spannungsvoll zusammendrängt. Die Kostüme sind etwa die des Italien von heute. Bürgerliches wie militärisches Leben erscheint denkbar modernisiert. Man arbeitet „rationell". Es werden Griffe „gekloppt". Es knattern Karabiner und Maschinengewehre.

★

Derweilen ist die Musik ständig „unterwegs". Man spürt sie unablässig als Rhythmus. Doch man fühlt sie nur selten als melodischen und harmonischen Ausdruck. Die enorme Kürzung des Ganzen bedingt an sich schon den Fortfall nicht bloß konventioneller, sondern auch eigenartiger Teile. Vor allem aber hat der Anteil der menschlichen Stimmen an der Partitur schwer gelitten. Arien und Chöre, die aus rein musikalischem Bedürfnis und Gesetz erwuchsen, sind ganz oder stückweise dem Rotstift verfallen. Was ihm aber entging, kommt, mag es noch so drastisch verwertet werden, inmitten der „entfesselten" Aktion nicht zu der von den Autoren beabsichtigten Geltung. Eine schöne Ausnahme: die für die Gattung bezeichnende „Prière" des früheren dritten Finales, die vor dem Freiheitskampf bei völlig starrer Szene ergreifend zu Herzen klingt. Auch ist die Wiederholung des Triumphmarsches vor dem tragischen Moll-Schluß eine im Sinn der dramatischen Idee wirksame Maßnahme. Glücklich indessen, wer bei überbeschäftigtem Auge und Denksinn mit dem hier zwangsläufig melodramatisch eingestimmten Ohr sonst noch etwas von jenem Feuer, jener seelischen Beredsamkeit dieser Töne erhascht und bewahrt, die ein Wagner nicht nur im Wort, sondern — siehe „Rienzi" und „Lohengrin" — auch in der Tat bewundert hat.

★

Man versteht den Grund dieser „Neu"-Bearbeitung, ohne ihr Recht anzuerkennen. Schön, die „große historische Oper" ist als Gattung nicht mehr goutabel. Gebt also zur Rettung ihrer musikalischen Werte den Bearbeitern die Freiheit, sie dem dramatischen Begriff und Können einer anderen Zeit anzupassen, sofern der Grundbestand des Werkes, die Grundbedingung seiner Art und Wirkung erhalten bleibt. Doch überlaßt sie ihnen nicht auf Abbruch! Wir wollen sie lieber tot als verstümmelt sehen. Einer Verstüm-

melung aber kommt es gleich, wenn der Dramaturg und Regisseur den Musiker zum Handlanger degradiert, wenn die den Stil auch der „großen" Oper noch bestimmende Musik und ihre Quintessenz: der Gesang zur Funktion dieser Diktatur des Nachschaffenden herabgedrückt wird. Rabenalt zahlt die „Entfesselung" der „Stummen" kaltblütig mit der Zerstückelung Aubers. Er treibt — sicher, ohne es zu wollen — die Freiheit bis zur Verwegenheit, entschuldigt durch sein technisch hervorragendes, aber geistig noch unklares Talent. Ehre seinem Instinkt für die theatralische Forderung der Stunde; Achtung seinem Können, das den Vorbildern eines Tairoff, Meyerhold, Piscator und der Schule des Films alle Ehre macht. Und doch ein „Halt" seiner Hemmungslosigkeit, die im rücksichtslosen Drang szenischer Aktualisierung den geistigen Riß nicht bemerkt, der zwischen dieser Szenik von 1928 und der Klangwelt von 1828 klafft. Oder ist ihm dieser Riß etwa gleichgültig? Ein Beispiel spricht neben minder wichtigen für die naivere Deutung seines Verfahrens: kurz vor dem Ausbruch der Revolte singt nach gutem alten Opernbrauch das aufs tiefste erregte Volk so tonschön wie möglich sein „Gebet", und das schon schußfertig formierte Militär hört ihm zu, bis der Kapellmeister zum Pulver- und Blei-Finale den Einsatz gibt. Immerhin hat hier den Bearbeitern das musikalische Gewissen geschlagen; hat sie das zuckende Herz daran erinnert, daß sie kurieren und nicht vivisezieren wollten.

*

Die Absicht ist gut, doch der Weg führt irre. Handlung, Tempo. Sachlichkeit — all das fordern auch andere Zeitgenossen von der Oper. Aber sie wissen auch, was Rabenalt offenbar noch nicht weiß, oder nicht wissen will, daß die Oper ihr Gesetz aus der Musik empfängt; und daß selbst eine geniale Musik ihrer Zeit verhaftet bleibt, also mit einer zeitlich ganz anders betonten Szene im strengen Sinne unvereinbar ist. War es dem Regisseur nur um Auswertung der lockenden theatralischen Momente der „großen Oper" zu tun, warum ist sein so unbedingt zur Schau getragener Purismus nicht den Weg rein dramatischer Aktivierung für Film oder Schaubühne gegangen? War es ihm aber auch um die Musik zu tun und schien ihm eine pietätvolle Bearbeitung so gut wie aussichtslos, so hätte er Auber, Scribe und sich selbst einen besseren Dienst geleistet, wenn er das der Vorlage so frei nachgestaltete, an sich ungemein schlagkräftige Libretto unter einem anderen Titel und eigener Verantwortung einem Musiker unserer Tage zur Neukomposition übergeben hätte. Ist uns die Oper, dieses mixtum compositum *aus humanistischem Geist und repräsentativem Bedürfnis, in der alten Form fremd und leer geworden, dann wollen wir sie ehrlich begraben. So lange sie aber — um der Musik willen — noch Resonanz findet und auf der Linie unseres veränderten theatralischen Willens noch hoffnungsvolle Werke gebiert, wollen wir das Gesetz ihrer Zeitlichkeit achten und ihrer Wandlungsfähigkeit vertrauen. Sicher ist eine Oper, wie sie uns Rabenalt und Bamberger hier demonstrieren, fällig und zukunftsträchtig. Aber nicht Neubearbeitung, sondern Neuschöpfung tut not. Nicht Regie um der Regie, Handlung um der Handlung willen, sondern beides im Dienste und im Geiste der Musik. Es war ein bemerkenswertes Symptom dieser von Rabenalt (Spiel), Claere Eckstein (Bewegung) Wilhelm Reinking (Bühne) und Carl Bamberger (Musik) glänzend durchorganisierten Aufführung, daß Karl Jörn als Masaniello in der berühmten Schlummer-Arie andauernd um einen Viertelton zu tief sang und daß die anderen Solisten stimmlich kaum hervortraten. Unsere*

Sänger lernen spielen und verlernen das Singen. Der Regisseur gängelt den Kapellmeister. Das heiß' ich den Teufel mit Belzebub austreiben.

*

Am 29. Februar 1928, zwischen ½8 und ½10 Uhr abends, wurde das modernde Gebein des seligen Auber von Darmstadt aus durch Fernwirkung bedenklich durcheinandergerüttelt. Es kam erst wieder in Form, als am Schlusse der Aufführung jener Triumphmarsch erstrahlte, der einst zur Julirevolution aufrief, der die Unabhängigkeit Belgiens verkündete, der in Mailand, Warschau und vor den deutschen Bürgergarden erklang. In seinem Zeichen hätte wohl Auber, der weltkluge Mann des Volkes, den drei jungen Künstlern verziehen, die es unternommen haben, seine „Muette" zu „entfesseln." Vielleicht mußte auf „Hamlet im Frack", auf „Carmencita und der Soldat" und auf Spiegelberg, den edlen „Räuber", auch einmal „Fenella", die Rächerin ihres Volkes und ihrer Ehre folgen. Aber sie fühlt sich auf der denaturierten Opernbühne nicht wohl. Im Schweigen ruft sie laut nach der Musik Aubers, der einzig das Geheimnis ihrer Seele und ihres Leidens enthüllt. Um dieser Musik willen verzichtet sie auf das Leben, gibt den Darmstädter „Grünen" das Gewehr zurück und springt ins Wasser.

\

KURT WEILL: „DER ZAR LÄSST SICH PHOTOGRAPHIEREN"

Uraufführung im Leipziger Stadttheater

Das neueste Bühnenwerk Weills ist als lustiges Seitenstück zu seinem „Protagonist" anzusehen, der vor ein paar Jahren in Dresden zur Uraufführung gelangte. Aber eine Buffooper im eigentlichen Sinne ist es, wie die Verfasser Georg Kaiser und Weill behaupten, nicht geworden, denn es ist wohl humoristisch gehalten, entstammt jedoch einem ganz anderen Stoffkreise. Der richtige Ausdruck dafür wäre vielmehr, nicht schön aber kurz gesagt: musikalischer Sketch.

In den mit Kolportage durchsetzten Vorgängen, die keine volle Stunde lang ablaufen, jagt eine Überraschung die andere. Die bedeutende artistische Begabung des Dichters hob sie in eine „literarische" Sphäre: Irgendein junger Zar, der sich in Paris zum Amüsement aufhält, wird mit Briefen überschüttet, sich im Atelier einer Madame Angèle photographieren zu lassen. Diese ist beim Anklingeln des Hofmarschalls bestürzt; denn sie hat sich gar nicht um die Gunst beworben; aber ihre Einrede wird durch Telephonstörung unterbrochen. In die Verwirrung des ganzen Ateliers hinein stürmt mit Revolvern eine Rotte Verschwörer, die die Geschichte ins Werk gesetzt haben. An Stelle des überwältigten Personals treten in täuschender Verkleidung einige der ihrigen, dabei auch eine falsche Angèle, und in den photographischen Apparat wird eine Schußvorrichtung so eingebaut, daß sie der Druck auf einen Gummiball entlädt und der Zar ins Herz getroffen werden muß. Dieser tritt mit seinen Begleitern ein, und nun folgt zwischen ihm und Angèle die große Photographierszene, worauf das ganze Stück zugespitzt ist. Alle möglichen kleinen Störungen schieben das geplante Attentat immer weiter hinaus — äußere und auch innere; denn der Zar hat an der schönen falschen Angèle Feuer gefangen. Wiederholt kommt auch diese selbst bei dem Spiele in Gefahr, ein Opfer der eigenen Höllenmaschine zu werden; denn zweimal besteht der Verliebte darauf, daß sie ihm zuerst sitze. Aber der Schlußeffekt ermangelt des Knalles: der Mordplan ist inzwischen entdeckt, in aller Eile entkommen die Verschwörer über die Dächer, und der Zar läßt sich photographieren, aber von der richtigen Angèle. Das gelegentlich Parodistische des Textes wird durch einen im Orchesterraum aufgestellten Männerchor, der etwa die Rolle eines Conferencier oder eines „Beobachtungspostens" hat und hie und da auch seine Meinung zum besten geben darf, wird endlich durch die Mitwirkung eines Solo-Grammophons noch erheblich gesteigert, das während

der ganzen Fluchtszene Angèles in Tätigkeit ist. Es setzt an diesem Handlungspunkte ein, um die Spannung durch den überraschenden Wechsel der Klangfarbe zu erhöhen.

Ein fixer Kerl hat zu alledem die Musik gemacht (Klavierauszug bei der Universal-Edition in Wien). Zwar die mitreißende Rhythmik der Protagonisten-Vertonung hat Weill nicht dafür aufgebracht, aber es kommt einem vor, als ob er sie nur gebändigt habe; denn seine innere „Vitalität" erscheint keineswegs herabgeschwächt, sein Theaterinstinkt ungebrochen. Von der Gelöstheit dieses Musizierens allein aus gesehen, durfte Weill allerdings von einer Buffooper sprechen. Merkwürdig, wie mit solcher innerer Lebendigkeit der atonale Konstruktivismus des Tonsetzers Hand in Hand zu gehen vermag. Tonale Bindungen werden freilich immer wieder offenbar; zumal in den Liebesszenen sind sie nur verschleiert. Im sonstigen technischen Teile macht dem Tonsetzer kaum jemand noch etwas vor. Zum Aufbau der Musik sei nur bemerkt: Marsch- und Tanzrhythmen begegnen einem auf Schritt und Tritt; wo Jazzweisen anklingen, sind sie fast ausnahmslos stilisiert verwendet. Und auch im übrigen bevorzugt Weill in sich abgeschlossen Nummern, geht sogar mal mit auf älteste Formmittel ein und strebt den Zusammenhalt des Ganzen auch durch einzelne charakteristische Motive an (die mit Leitmotiven im strengen Sinne natürlich nichts zu tun haben). Wie man auch sonst zu seiner ganzen Kunstauffassung stand: das Stück machte als Satzspiel hinter einer ernsten Oper — „A basso Porto", einem von heißem Musikatem durchglühten, zwischen Verdi und Mascagni stehenden älteren Werke von N. Spinelli — viel Vergnügen. Die Wiedergabe der beiden Werke war unter szenischer Leitung Brügmanns, der ihren gegensätzlichen Stil mit Phantasiereichtum aufs beste erfaßt hatte, unter musikalischer Führung Brechers, unter dem das Orchester klangschön und aufmerksam spielte, und unter Mitwirkung einer ganzen Reihe guter Solisten des gegenwärtig wohlbestellten Opernensembles ganz ausgezeichnet, und dem übermütigen Stücke war ein besonders großer Erfolg beschieden. *M. U.*

ZUM STAATSPREIS FIDELIO FINKES

Das rücksichtslose Profil seiner Musik spiegelt sich in der deutschen Tonkunst als das einer Persönlichkeit, die sich nicht ganz abseits vom Prager Musikleben entwickelte. Hier ist ein Brennpunkt, wo selbständig geschaffen, wo aber auch viel verarbeitet wird. Es geht um Eroberungen, man möchte individuell und neu erscheinen. Fidelio Finke setzte im romantischen Musik-Prag ein. Die Sphäre des ehemaligen Konservatoriums speiste seine ersten Arbeiten, von denen er sich dann rasch zu Mahler wandte. Zwangsmäßig gelangte er zu dieser Quelle modernen Musikdenkens, harmonischer Freiheit, rhythmischen Reichtums, zauberischen Klanges und liedhafter Architektur; denn das hing mit der Zeitströmung zusammen und war in Finkes starker Eigenart verwurzelt. Auch die Konzeption der großen orchestralen Form lernte er bei diesem Meister des jungen Deutschland. Allmählich begann er sich von seiner Generation durch eine Reihe individueller Nuancen zu unterscheiden; und diese formten sich bald zu festen Zügen. Polytonalität und Polyrhythmik gewannen in seinem Schaffen zusehends das Übergewicht, und so gelangte Finke organisch, keineswegs durch Übereinkunft in eine Linie mit der allermodernsten Richtung des europäischen Kompositionsstils, und zwar ideell und mit durchaus nicht geringerer Meisterschaft auch technisch. Für die Gruppe, der er angehörte, schuf man ein treffendes Wort: man nannte sie „Das ultraviolette Prag.") Seine jüngsten Arbeiten sind in der Tat rücksichtslos. Sie sind aber auch wahrhaft neuartig und wertvoll. Ihr Tonmaterial kennt in der ungewohnten Verwendung der Melodieschritte und Klangrealisationen sowie auch der übrigen Komponenten keine Grenzen. Und doch*

*) Siehe Karikatur „Auftakt" 1925, Heft 2, S. 67

herrscht darin ein strenges, musikalisch logisches Gesetz. Auf jeden Fall steht fest, daß es hier weder Willkür noch Zufälligkeit gibt. Im äußeren Bilde treten neue Formen auf, die allerdings an den sogenannten klassischen Bestand gemahnen. In seinem Schaffen gibt es keine Bruchstücke und keine Anfügungen; er besitzt tatsächlich eine tektonische Konzeption. Darum unterscheidet er sich trotz der Rücksichtslosigkeit seiner Kundgebung so wesentlich vom Alltagsdurchschnitt, darum wird er auch als eine Bereicherung erkannt, die man nicht übergehen kann.

Fidelio Finke wurde an die Prager Musikakademie berufen, übernahm die Leitung der Meisterschule für Komposition und steht heute nicht nur dieser Funktion, sondern seiner ganzen künstlerischen Persönlichkeit zufolge an der Spitze des Institutes. Als Lehrer bildet er junge Künstler heran, die nicht zögern, ihm zu folgen; als Rektor leiht er der Schule überhaupt die Physiognomie und den Stil moderner Kunst. Die ursprüngliche kleine Gruppe ward zur führenden Richtung. Der Staatspreis ist eine Anerkennung für das Schaffen Fidelio Finkes; er ist aber auch eine Anerkennung seines künstlerischen Programms. Das sind zweierlei, in unserer überstürzten Entwicklung nur selten vereinte Dinge. Bei Fidelio Finke aber stehen sie in vollem Einklang. H.

DER QUERSCHNITT

ERSTAUFFÜHRUNGEN. Anfang März fand am Mainzer Stadttheater die Uraufführung von *Malipieros* „Der schlaue Harlequin" unter Leitung von Paul Breisach statt. Am selben Abend kam Ernst Tochs „Prinzessin auf der Erbse" (Paul Breisach gewidmet), *Hindemiths* „Hin und zurück" und Jaap *Kools* „Der Leierkasten" zur Aufführung.

SCHÖNBERGS Oper „Die glückliche Hand" wird im *Breslauer* Stadttheater von Herbert *Graf* inszeniert, die Bühnenbilder stammen von Hans *Wildermann*, Fritz *Cortolezis* dirigiert.

In PRAG findet am 25. März ein *Fest bulgarischer Musik* statt, bei dem u.a. das Violinkonzert und die Vardar-Rhapsodie von Pantscho *Wladigeroff* zur Aufführung gelangen.

DER PRAGER AKTUELLE TEIL (Gedenkartikel, Bücher etc.) im nächsten Heft.

OPERNERSTAUFFÜHRUNGEN AM PRAGER NATIONALTHEATER: *Rimsky-Korsakoff:* „Sadko", *Janáček:* „Die Sache Makropulos".

ERWIN SCHULHOFF absolvierte eine erfolgreiche Konzerttournee mit eigenen Werken, die ihn durch Deutschland, Belgien und Holland führte.

FIDELIO FINKE hat eine Reihe großer *Orgelkompositionen* vollendet, die durch den Organisten Kurt *Utz* im April zur Aufführung gelangen.

M. BUTTINGS „*Trauermusik*" wurde vom Berliner Philharmonischen Orchester erstaufgeführt.

EINE JUGENDOPER K. B. JIRÁKS, „*Weib und Gott*", hatte in *Brünn* unter O. *Zítek* großen Erfolg.

EIN PREISAUSSCHREIBEN für Opernbücher veranstalten die „*Musikblätter des Anbruch*". Zwei Preise *von je 1000 Mark* für abendfüllende Opern. Die *Univ.-Edition* übernimmt die Bücher in Verlag. In der Jury: Paul *Bekker*, Franz *Schreker*, Ernst *Křenek*, Rob. *Heger*, Lothar *Wallerstein*, Paul *Stefan* und Direktor Emil *Hertzka*.

FREDERIC LAMOND, der bekannte Beethovenspieler und Schüler Liszts und Bülows, hat die Klaviermeisterklasse am *Pädagogium der Tonkunst in Dresden* übernommen.

Redaktionsschluss 10. März
Nächstes Heft im April.

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VIII. JAHRGANG 1928 HEFT 4

DAS FARBENKLAVIER

VON DR. ALBERT WELLEK, WIEN-PRAG

Zum ersten Mal ging die Idee eines „Farbenklaviers" im Jahre 1722 oder 1723 im Kopfe eines gelehrten Jesuiten auf, L. B. Castel; ihre jüngste Verwirklichung — durch den bekannten Bildhauer Zdeněk Pešánek — hat eben erst (am 13. April) in Prag mit ihrem Licht das Licht der Welt erblickt.

Dies ist die Zeitspanne und die Spannung der Zeiten, deren sich die heutigen Jünger der „Farbenmusik" soweit schon bewußt sind. Wenn nämlich noch in den letzten Generationen der „Farbenhörer" mit dieser seiner Eigenschaft oder Fähigkeit sich höchst wunderbar, sozusagen als eine „Seltenheit in der Naturgeschichte" vorkommen konnte, desgleichen auch die Künstler des Farbenhörens mit dem Anspruch auf eine unerhörte Eigenart und Entdeckerleistung auftreten durften, so sind die jüngsten und erfolgreichsten Vorkämpfer dieser Farb-Tonkunst über das Alter ihrer Bestrebung meist schon so ziemlich wohl berichtet. Die dem deutschen Kulturkreis angehörigen — insbesondere der Magyare Alexander László — haben dies ohne Frage dem gerade allerjüngst so mächtigen Aufschwung der „Farbe-Ton-Forschung" in Deutschland zu danken: unter welchem Namen sich die Gesamtheit aller Teilforschungen über die Sinnenentsprechungen, d. h. die Wechselbeziehungen der Sinne überhaupt, auf einem „Ersten Kongreß für Farbe-Ton-Forschung" in Hamburg (im März vorigen Jahres) unter Führung des dortigen Psychologen und Ästhetikers Georg Anschütz konstituierte. Bei dem Jüngsten unter diesen Jüngsten, Zd. Pešánek, spielt hier hingegen der günstige Zufall herein, daß die tschechische Wissenschaft vor einigen 20 Jahren (etwa i. J. 1905) einen verhältnismäßig starken Anteil an der Forschung genommen hat. Es sind dies einesteils die bahnbrechenden literarhistorischen Studien des Germanisten Ottokar Fischer (1907, 1909), die in deutscher Sprache erschienen; andernteils das Büchlein des Mediziners J. Chalupecký über die Musik der Farben[1]) (1906), das als eines der ersten in der gesamten Literatur über Castel — teils allerdings bloß mißverständliche — Nachricht bringt und als erstes und überhaupt einziges um die früheste Beobachtung des Farbenhörens als psychologischer Erscheinung Bescheid weiß.

Und zwar ist es der Augenarzt John Th. *Woolhouse* (1650—1734), der das Farbenhören (und Farben*tasten*) zuerst an einem blinden Deutschen beobachtet hat und hieran in einem Pariser Salon eine erste Rundfrage oder „Enquete" über audition colorée knüpfte, wobei einmütig der Klang der Trompete als *rot* bezeichnet wurde.[2]) Noch früher findet sich eine

[1]) „Hudba barev. Studie medicinská i literární". Prag.

[2]) Ich möchte dies in das 2. oder 3. Jahrzehnt des 18. Jahrh. datieren. (Vergl. meine Abhandlungen über die „Farbe-Ton-Forschung usw." in der Zschr. f. Musikwissenschaft IV (1927) S. 582 u. mein vor dem Erscheinen stehendes Buch über „Doppelempfinden u. Programmusik".)

Anspielung auf das Farbengehör in *Lockes* Abhandlung über den menschlichen Verstand (1690), ohne daß es hier freilich noch als psychologisches Phänomen erkannt worden wäre. Die eigentliche systematische Erforschung der Erscheinung setzt dann um Mitte des 19. Jahrhunderts ein. Während zunächst jahrzehntelang der Streit tobte, ob die von Tönen ausgelösten Farben reale Empfindungen oder bloß Vorstellungen seien, sind wir heute bereits im Besitze einer recht umfassenden Typologie des Farbenhörens. Es steht fest, daß seine Farb-Ton-Verbindungen eine ganze Stufenleiter von Intensitätsgraden durchlaufen, von halluzinatorischen „Doppel*empfindungen*" in stetigem Übergange hinab bis zu bloßem Vorstellen, Fühlen oder gar Denken von Farben und Bildern. Hier wieder ist die Unterscheidung von Farben- und Bilderhören wesentlich. Der eine verbindet stets mit bestimmten Tönen bestimmte Farben, für ihn ist *c* z. B. immer rot, *d* immer gelb und so fort, eine Tonfolge oder ein Musikstück demgemäß ein — Mosaik von Farbenflecken in zeitlicher Auseinanderlegung. Dem anderen hingegen ruft manchmal schon der Einzelton — um wieviel mehr ganze Tongruppen oder Musikstücke — Farben*komplexe*, ganze Gemälde hervor; vom Einzeltone ist er unabhängig — er reiht Gruppe an Gruppe. In diesem Sinne unterscheiden wir (mit dem schon genannten Prof. *Anschütz*) ein „*analytisches*" und ein „*synthetisches*" oder „*komplexes*" Farbengehör, gemeinverständlich gesprochen: ein *Farben-* und ein *Bilder*hören.

Der Sinn für die Farb-Ton-Beziehungen, als ein allgemeinstes und letztes Symptom farbenhörerischer Neigungen (einerlei welcher Intensitätsgrade) läßt sich in der Kulturgeschichte bis nahe an unseren Urvater Adam zurückverfolgen. Zum Beispiel kannten die Chinesen des *dritten* vorchristlichen Jahrtausends eine Art Zither, deren Saitenbündel mit verschiedenfarbigen Griffbrettchen unterlegt waren. Die erhabenen Religionsbücher der Inder, sodann die bekanntlich (mindestens um ein Jahrtausend) *vor*christlichen Veden schreiben sowohl den einzelnen Tönen ihrer Skalen als auch Vokalen und sogar Konsonanten in verschiedenster Art bestimmte Farben zu. Über eine „Harmonie der Farben", d. h. ihre musikalische Zusammenstimmung hat hingegen schon *Aristoteles* nachgedacht. Hier knüpfen in der Neuzeit die Herolde einer „Farbenmusik" an. Zuerst (seit 1641), noch sehr verworren, ein Jesuit, der in seiner Art bedeutende Musiktheoretiker Athanasius *Kircher*. Siegreich sodann *Newton*, der in seiner Optik (1704) die Farbenharmonie für seine Zeit zur wissenschaftlichen Tatsache erhob, indem er — allerdings fälschlich — berechnete, daß die Breiten seiner sieben „Hauptfarben" im Spektrum den Tonschritten der dorischen Tonleiter entsprechen. Damit war die Harmonie der Farben mit einem Schlage zu einer der meist erörterten wissen- und halbwissenschaftlichen Zeitfrage emporgeschnellt.

Hier nun ist es, daß der gleich eingangs genannte Pater *Castel* (1688—1757) auf den Einfall verfiel, die Musik dem Auge gleichsam zu übersetzen; wovon er sich nicht nur den besonderen Dank aller Gehörlosen, sondern überhaupt eine Übertrumpfung der „gewöhnlichen" Musik versprach. Seine Ideologie fußt ganz auf dem Prinzip des *analytischen* Farbenhörens, d. h. der Verbindung von Einzelton zu Einzelfarbe; wie denn auch der naive Mensch, wenn man ihm von einem Farbenklavier zu sprechen beginnt, regelmäßig zunächst an diese primitivste Art der Zuordnung

denken wird. Das ganze Farbenorchester, von der „Farben-Geige" bis zur „Farbenflöte", welches Castel zwar nicht selbst zu erfinden, dafür aber umso großzügiger anzuregen gedachte, ist sogar heute noch — nach 200 Jahren — Zukunftsmusik (und Zukunftsmalerei) geblieben. Er selbst wandte seinen Erfinderfleiß einem „Augenklavier" (clavecin oculaire) zu, dessen Konstruktion er nach reichlich zehnjährigen Vorstudien (um 1734) tatsächlich begann, freilich aber zu keinem glücklichen Ende zu führen vermochte. Beim Niederdrücken einer Taste sollte mit Hilfe einer Hebevorrichtung hinter dem Klavier zugleich die ihr zugeordnete Farbe aufsteigen, sei es als farbiges Glas, oder Kästchen, oder Laterne.

Überspringen wir nun die zahlreichen verwandten Vorschläge und Experimente des 19. Jahrhunderts, so gelangen wir zu der nächsten Etappe dieser Entwicklung in *Skrjabin*. Auch er, der untechnische Phantast, ist mit seinem „clavier à lumières" zu keiner Verwirklichung gelangt; es findet sich z. B. im „Prometheus" (1911) mit langsamen Notenwerten im Violinschlüssel notiert, ohne daß selbst nur ihre Farbenbedeutung eindeutig überliefert wäre. Doch gehen von diesen Anregungen unsere erfolgreicheren jüngsten Zeitgenossen aus, insbesondere der heute schon wohlbekannte magyarische Pianist *László*.

Wie Skrjabin wurzelt er ganz im Impressionismus — und nicht nur musikalisch, sondern auch augenmäßig. Seine — technisch gewiß recht gewandten — Kompositionen sind Sprößlinge Debussys, Ravels und selbst Chopins und würden für den heutigen Geschmack allen Interesses entbehren, wenn ihnen nicht *László* selbst — mit einem vielleicht selbstkritischen Instinkt — durch die Zutat des Farbenspiels zuhilfekäme. Ein klares Gesetz läßt sich an diesen eben rein impressionistischen — und rein flächigen — Farbenschwelgereien nicht beobachten, ja die vielen Abweichungen und Unregelmäßigkeiten bei Wiederholungen machen weniger den Eindruck von „Improvisation" als von malerischem Dilettantismus, Unsicherheit der inneren Schau. Auch empfindet man bei der schwelgerischen Farbenseligkeit der Klanggebilde die sichtbare Farbenbegleitung nur zu oft als überkomplex, sich deckend, einander ausschließend. Das wesentliche Verdienst Lászlós ist es indessen, daß er mit dem Grundmangel der älteren Versuche, der bloß mechanischen Umsetzung des Einzeltons in Einzelfarbe, aufräumt, welche ja bloß ein farbiges Hin und Her ohne Gestaltung und hauptsächlich ohne das Um und Auf aller Augenkunst: die räumliche und flächige Anordnung, zuwegebringt. Will sagen: László tauscht den Standpunkt des analytischen Farbenhörers für den des („synthetischen") Bilderhörers ein. Damit tritt das Farbenspiel aus seiner bisherigen Abgeleitetheit, aus der Rolle gewissermaßen einer harmonischen Parallele zur Musik, heraus und wird zum freien, ebenbürtigen Gegensatz, zum *Kontrapunkt*; das radikal homophone Verhältnis von Musik und Farblicht verwandelt sich in ein *polyphones*.

Theoretisch noch bedeutender, strenger und logischer erscheinen daneben die Versuche des (um wenig älteren) Deutschen Ludwig *Hirschfeld-Mack* — nach dem Vorgange derer im Dessauer Bauhaus —, eines rein konstruktiv denkenden, vorherrschend bildnerisch (oder „darstellend") eingestellten Künstlers. Er schreitet mit pädagogischer Selbstbescheidung vom Einfacheren zum Schwierigeren fort; er denkt in langsam bewegten, mit der Illusion räumlicher Tiefenwirkung projizierten Stäben, Kreuzen,

Kreisen oder sonstigen Figuren, zunächst sogar ohne Musikbegleitung, in reinem Lichtspiel: als „Fuge auf ein Bewegungsthema". Ganz in *Formen* empfindend, ist er in Farben bis zur Übertreibung enthaltsam, mehr noch als in seinen vorherrschend diatonischen, bedächtigen, gleichsam bloß didaktischen Musikeinkleidungen. Hier ist also der Weg der umgekehrte: nicht von der Musik zum Bild, sondern vom Bild zur Musik — das Bild indessen zu einer Art Schein-Plastik erhoben. Dem flächigen Farbenkontrapunkt Lászlós stellt Hirschfeld seinen raumhaften Gestalten-Kontrapunkt entgegen: Es ist der lapidare Gegensatz von Im- und Expressionismus.

Beide Typen scheinen, einstweilen wenigstens, in recht enge technische Schranken gebannt, gerade auch László mit seinem zu Unrecht so benannten „Farblichtklavier", das ja ein vom Klavier ganz unabhängiger und ihm in nichts vergleichbarer Projektionsapparat — also nichts in der Art des Castelschen Projektes ist.

Hier nun bewährt sich der Dritte im Bunde, Zd. *Pešánek*, als treuerer Anhänger der alten Idee. Aber naturgemäß kehrt er dadurch auf den primitiven Stand der Dinge vor 200 Jahren und in den Bann des ästhetisch allzu unergiebigen analytischen Farbenhörens zurück. Sein „Farbenklavier" ist ein wirkliches Farben*klavier*, ein Farbenspiel-Zeug (zu seiner Beherrschung genügt *ein* Mann!) und tatsächlich wenig mehr als eine — technisch höchst raffinierte — Durchführung des Castelschen Plans. An Stelle von dessen Hebelvorrichtungen sind hier elektrische Kontakte getreten: von einer jeden Taste zu ihrer besonderen (hinter einer Leinwand aufleuchtenden) Farbenbirne. Hiemit ist eine ziemlich exakte „Synchronisierung" von Musik und Farbenspiel gewährleistet, womit sich schon seinerzeit Castel schmeichelte, den Rhythmus aus der Musik in die Malerei verpflanzen zu können. Hierin liegt nun freilich ein naiver ästhetischer Irrtum: zunächst einmal schon ganz allgemein der Grundirrtum des Induktivismus oder *Empirismus*, der die Ganzheit für ein Konglomerat der Teile hält und demgemäß aus diesen zusammenstückeln will. Man kann es nicht oft genug sagen: Nicht der Ton macht die Musik, sondern das Motiv, die Phrase, der „Gedanke". In jedem noch so zittrigen Herumhüpfen bloßer Farbenflecken fehlt die organische Bindung, das Moment der „Gestaltqualität". Dementsprechend erscheint auf Pešáneks Instrument *jede* Musik prinzipiell immer ganz gleich — und daher langweilig. Kurzum: mit der zeitlichen Gliederung, dem Rhythmus, ist im Bereiche der bildenden Kunst nichts getan, am allerwenigsten aber kann hiedurch die Raum- oder Flächengliederung, deren sie zur Gestaltung bedarf, entbehrlich werden. Nicht auf mechanische, zahlen- und sekundenmäßige Übereinstimmung kommt es an, sondern auf gefühlsmäßige, in einem höheren Sinne „inhaltliche" Gleichgestimmtheit. Das Einzige, was Pešánek über die einfache analytische Zuordnung von Farbe und Ton hinaus getan hat, ist, daß er dem Farben-Pianisten drei Register (Rot, Grün, Blau) freistellt, mit denen die Grundierung und damit das ganze analytische Zuordnungssystem auf dreierlei Weise modifiziert werden kann. (Der bekannte Pianist Erwin *Schulhoff*, der Propagator des Hábaschen Vierteltoninstrumentes, hat in brillanter Weise auch die Technik dieses Klaviers in ganz kurzer Zeit bewältigt und dem Erfinder zu einem Erfolg verholfen). Das Ergebnis ist ein Tanz farbiger Weintrauben (oder auch Lampions, wenn man so will), dessen

einzelne Augenblicke oft einen ganz reizenden rein impressionistischen Farbeneindruck gewähren; allein es bleibt unmöglich, innerhalb einer Viertelstunde einige drei oder viertausend Farbenzusammenstellungen — ohne Gestaltung oder Motiv! — zu würdigen oder auch nur voll (und ohne Augenschmerz!) zu apperzipieren.

So ist also diese jüngste Farbenmusik László gegenüber als ein Rückschritt zur primitiven Farben-Homophonie, Hirschfeld gegenüber als Rückfall in den Impressionismus, beiden gegenüber als ein Rückschlag in die Gestalt- und Motivlosigkeit abzulehnen. Unser augenblicklicher Querschnitt durch die Entwicklungslinie des Farbenklaviers trifft somit just einen Tiefpunkt ihrer Kurve. Indessen darf man gespannt sein, welchen neuen Aufstieg sie fortan noch nehmen wird!

DAS BERLINER OPERNHAUS IM NEUEN GEWANDE

VON ARNO HUTH, BERLIN

Wer noch vor einigen Wochen die einstige Pflegestätte edelster Kunst und ehedem Deutschlands repräsentativstes Operninstitut, die *Berliner Staatsoper Unter den Linden*, betrat, wurde beinahe überwältigt von dem ohrenbetäubenden Lärm, der hier herrschte. Hunderte von Handwerkern mit Bohrern, Sägen und Hämmern waren an der Arbeit und kletterten auf den Gerüsten, die von Rang zu Rang stiegen, umher. Maler pinselten mit Fiebereifer an Kronleuchtern und Wänden herum; Dekorateure richteten Vorhänge und Bespannungen; Techniker jeglicher Art bastelten an komplizierten Apparaten. Es wimmelte von Arbeitern wie in einem Ameisenhaufen. War das unsere alte Staatsoper? Was geschah hier? Und mußte das geschehen? Die Fragen häuften sich, verlangten Antwort. Man muß mit der Beantwortung der letzten Frage beginnen, um zu verstehen, was hier vorging. Mußte dieser Umbau, der dem Staat gewaltige Summen — etwa 11 Millionen Mark — kostete, der die Entfaltung des Berliner Opernlebens für Jahre hinderte und zur Schließung des Hauses zwang, mußte dieser Umbau sein? Diese Frage, seit dem Beginn des Baues und sogar schon bei seiner Ankündigung in vielen Hunderten von Artikeln immer wieder aufgeworfen und meist verneint — oft von Außenstehenden, denen jegliches Material zu einer begründeten Stellungnahme fehlen mußte[1]) — kann heute wohl *bejaht* werden! Es erübrigt sich, angesichts des nun vollendeten Umbaues noch auf die Stimmen für und wider das Werk einzugehen.

Und nun die zweite Frage: was ist hier geschehen? Aus dem in seinen technischen Einrichtungen völlig veralteten Haus der Staatsoper wurde — obwohl man soweit als möglich den „Charakter des ehrwürdigen Gebäudes pietätvoll zu wahren suchte" — die *modernste Bühne Europas* ge-

[1]) Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die sachlichen Angaben dieses Aufsatzes, der sich auf eingehende Besichtigungen stützt, von dem zuständigen Referenten der Hochbauabteilung im preußischen Finanzministerium, Herrn Geheimrat Fürstenau, geprüft und bestätigt worden sind.

S. a. Geheimrat Fürstenau „Der Um- und Erweiterungsbau des Bühnenhauses der Staatsoper in Berlin" im „Zentralblatt der Bauverwaltung 1926, Nr. 14 und 40.

schaffen. Mit Erstaunen betrachtet man beim Durchschreiten des Hauses die Fülle der neuen und bedeutsamen Einrichtungen.

Das gesamte Bühnenhaus wird von der gewaltigen *Eisenkonstruktion* getragen, die sich über einer in den Erdboden, oder richtiger in das Grundwasser eingebauten riesigen „Wanne" aus Beton mit Eiseneinlagen erhebt. Diese Wanne, die als *Tiefbühne* fungiert, liegt in der Mitte 10 m, vorn und hinten 13 m tiefer als die *Hauptbühne* und ist gegen das Grundwasser in der Mitte durch eine $5^1/_2$ m, vorn und hinten $3^1/_2$ m starke Eisenbetonschicht geschützt. Die Hauptbühne besteht aus sieben Podien, je drei vorn und in der Mitte, ein größeres hinten; alle Podien sind verschiebbar und können von der Tiefbühne aus in die Höhe hinauf gefahren, nach unten und oben bewegt werden. Als Spielfläche werden zumeist die drei Vorderpodien — ein Raum von 9 m Tiefe (ohne die Rampe) — verwandt werden. Fahrbare Versenkungen werden künftig nach Bedarf eingesetzt. Neben der Hauptbühne befinden sich *zwei* neugeschaffene *Seiten*bühnen, die der Vorbereitung und dem Abbau der Szenen dienen werden. Der Szenenwechsel wird sich also in Zukunft so abspielen, daß die Szene mit ihren Dekorationen auf der Seitenbühne I aufgebaut, dann auf die Hauptbühne II gebracht wird. Während des Spiels wird auf der ersten Seitenbühne die neue Szene aufgebaut und kann sofort folgen. Dadurch wird höchste Beschleunigung der Szenenfolge ermöglicht. Wird ein Bühnenbild in einer späteren Szene nochmals gebraucht, so wird es mitsamt seinem Podium in die Tiefe versenkt, aus der es jederzeit wieder heraufbefördert werden kann. Die bedeutende Ersparnis an Zeit und Arbeit, die dadurch gewonnen wird, rechtfertigt die Schaffung einer Tiefbühne von solchen Ausmaßen. Von großer Wichtigkeit ist, daß man die Größe der Bühne — die mit den beiden Seitenbühnen zusammen eine Fläche von 1250 m umfaßt — entsprechend der Zahl der verwandten Podien verändern kann. Man braucht beispielsweise bei der Aufführung einer Mozartoper die Bühne nicht erst durch künstliche Wände zu verkleinern, sondern benutzt einfach eine geringere Anzahl von Podien als etwa bei einer Wagneroper.

Hinter dem eisernen Vorhang, der die 13.70 m weite Bühnenöffnung schließt, befindet sich der Regulator mit den neuen Anlagen für die Beleuchtung, die künftig nicht mehr durch störende Scheinwerfer von den Seitenlogen aus bedient wird. Im Hintergrunde der Bühne stehen die beiden großen Orgeln. Durch den Umbau sind zahlreiche, für den Opernbetrieb wichtige Nebenräume geschaffen worden. Über der Hinterbühne befindet sich der *Probesaal*, im Ausmaß 20 mal 12 m, mit doppeltem Oberlicht von der Decke und Dachfläche. Während früher in der Staatsoper Proben zumeist erst um 11 Uhr vormittags beginnen konnten, weil bis dahin die Bühnenarbeiter die Dekorationen vom Abend vorher abbauen mußten, besteht nun die Möglichkeit, zu jeder beliebigen Zeit und auch gleichzeitig mit der Bühnenprobe zu arbeiten. Im Untergeschoß ist ein lichter und luftiger Aufenthaltsraum, mit direktem Zugang zum Orchester, für die Mitglieder der Staatskapelle. Von der Bühne herauf führen breite, sichere Treppen in die oberen Stockwerke, wo sich die Garderoben der Künstler befinden. Das ganze Bühnenhaus ist durch eine eigenartige Anlage gegen Feuersgefahr geschützt. Dem Besucher fällt auf, daß die Decken der Garderobenräume usw. mit einem Netz von eisernen Röhren überzogen sind. Diese Röhren sind nichts anderes als eine Wasserbrause-

anlage, die sofort selbsttätig einsetzt, sobald bei einem Brande durch übergroße Hitze das Schutzventil durchschmilzt. Von besonderer Bedeutung wird ein kleineres *Magazin* sein, das unter der östlichen Seitenbühne angelegt ist und die Aufbewahrung des Materials für drei bis fünf Opern ermöglicht. In Zukunft wird es nicht mehr nötig sein, bei Erkrankung oder Absage eines Darstellers im letzten Augenblick eine Vorstellung abzusagen. Man gibt dann einfach eine andere Oper, deren Material in wenigen Minuten mit Aufzügen vom Magazin auf die Seitenbühne geschafft werden kann. Eine solche Spielplanänderung war bisher nur unter größten Schwierigkeiten und mit bedeutendem Zeitverlust zu bewerkstelligen, weil sich die Hauptmagazine der Staatsoper in anderen Teilen der Stadt befinden und das Material erst herangeschafft werden mußte. Und dieses Heranschaffen hatte vieles Unangenehme. Jeden Morgen fuhren die riesigen Kulissenwagen vor das Bühnenhaus gegenüber dem Eingang der katholischen Basilika St. Hedwig und luden — besonders zur Zeit der Frühmessen — polternd die 18—24 m großen Hintergründe usw. ab. Dort lagen sie bis zum Gebrauch auf der Straße herum. Das zerstörte nicht nur die Illusion der Opernbesucher, sondern auch die Kulissen selbst, die weder durch Regen oder Schnee noch durch den Straßenstaub an Schönheit gewannen. In Zukunft wird dies alles anders sein. Die Wagen fahren in das Bühnenhaus; die Kulissen werden dann mittels Aufzügen in das „Gardinenmagazin" oder auf die Seitenbühne befördert.

Aufzüge, eiserner Vorhang, Podien usw. werden *hydraulisch* betrieben, weil dadurch — gegenüber dem zuweilen versagenden (bei amerikanischen Bühnen gebräuchlichen) elektrischen Betrieb — eine größere Sicherheit gewährleistet wird. Drei riesige, aus einem Stück gearbeitete Kruppsche Stahlflaschen von je 1 ½ m Durchmesser und 60 mm Wandstärke geben einen Druck von 100 Atmosphären. Sobald dieser Druck durch den Wasserverbrauch sinkt, schalten sich die großen Pumpen selbsttätig ein, um neues Wasser heraufzupumpen und den Druck auf der notwendigen Höhe zu halten. Heizung und Licht werden von dem neu errichteten *Kesselhaus* gespeist; dieses bedient auch zugleich das Schauspielhaus und die Räume der Generalintendantur im Kronprinzenpalais.

Der Umbau hat die Feuergefährlichkeit fast beseitigt. Es ist kaum denkbar, was jetzt noch brennen soll. Trotzdem aber wurden umfangreiche Sicherheitsanlagen geschaffen. Alle Flure um Bühne und Zuschauerraum wurden wesentlich verbreitert und leiten zu Ausgängen. In den vier Ecken des Bühnenhauses führen Rettungstreppen von der Tiefbühne bis zum Dach durch das ganze Haus.

Im *Zuschauerraum*, dessen Form gewahrt blieb, wurde nur weniges geändert. Durch die Verlegung der Garderobe konnte man im Parkett eine neue Reihe unter der Mittelloge des ersten Ranges gewinnen; insgesamt sind im ganzen Hause 230 neue Plätze. Eine wesentliche Verbesserung ist die *Zurückverlegung der Stützen der Ränge* um 40 cm. Dadurch hat man nun auch von den bisher ungünstigen Seitenplätzen der Ränge eine gute Sicht. Schlecht sind nur noch die wenigen sogenannten „Blindenplätze". Das Foyer ist nicht geändert, sondern nur renoviert. Erfreulich ist die *Verbreiterung der Treppen*, die zu den oberen Rängen führen. Völlig neugestaltet wurde das *Vestibül*, durch das man zum Parkett gelangt und in dem zu beiden Seiten die geräumigen Garderoben

untergebracht sind. Unter dem Parkett befindet sich die neugeschaffene Konditorei.

Die Eröffnung der Staatsoper wird die Krönung eines großen Werkes sein, das unendlich viel Arbeit und Mühe gekostet hat. Man muß Zahlen nennen, um einen Begriff von der Leistung zu geben. Beim Einbau der 10 resp. 13 m tiefen Betonwanne entstanden dadurch, daß bereits 3 m unter der Straße Grundwasser ist, ungeheure Schwierigkeiten. Und beinahe ein Jahr lang haben 900 Arbeiter Tag und Nacht in drei Schichten gegen den Grundwasserandrang gekämpft. In der Sekunde (!) wurden bis zu 700 Liter Wasser gefördert. Und selbst nach Beseitigung der Gefahr des Grundwassers war noch immer die Zahl von Arbeitern für die Vollendung des Hauses tätig. Die großen Kosten des Umbaues ergeben sich aus seiner Größe und den gewaltigen Schwierigkeiten, die lange Bauzeit, aus gelegentlichen Streiks der Arbeiter, die die Fertigstellung der Oper immer wieder hinauszögerten.

Und nun die dritte Frage: Ist das unsere alte Staatsoper? Ja und nein. Die großen Linien, die Formen blieben so weit wie möglich erhalten; und der Besucher, der das Haus von früher her kannte, wird kaum die Änderungen im Innenraum bemerken. Und doch ist die Oper Unter den Linden nicht mehr die alte. Der gesamte Betrieb baut sich künftig auf anderer, neuer Grundlage auf, kann technisch allen Anforderungen genügen. Besonders modernen Werken, in denen Technisches oft eine hervorragende Rolle spielt, wird dieser Umbau zugutekommen. Vor allem aber kann sich nach seiner Vollendung endlich, endlich die Neugestaltung des Berliner Opernlebens auswirken. All die Künstler, die infolge der jahrelangen Schließung ohne genügende Betätigung waren, werden wieder arbeiten können, im Dienste der Musik und des Berliner Musiklebens. Der Doppelbetrieb der beiden Ensembles Hörths und Klemperers in der Krolloper wird endlich aufhören.

Die Stunde, in der Kleiber den Stab zum Beginn der Festaufführung erhebt, wird ein großes Ereignis nicht nur des Berliner, sondern des ganzen deutschen Musiklebens sein, wird die Wiederkehr der Musik in das so lange vom Lärm der Maschinen erfüllte Haus verkünden.

MUSIK IN BERLIN

Neuheiten in Konzert und Oper

BESPROCHEN VON HANNS GUTMAN

Zunächst ist mit Nachdruck der Name des jungen Dirigenten Jascha Horenstein zu nennen. Er hat sich, nach einer sehr fruchtbaren Tätigkeit in Arbeiterkonzerten, nun auch (an drei Abenden) im Rahmen des öffentlichen Betriebes vorgestellt. Seine eindringliche Musikbesessenheit, die nur selten noch von technischer Unvollkommenheit behindert wird, hat ihn in kurzer Zeit in eine sehr günstige Position vorrücken lassen. Er ist auch deshalb freudigst zu begrüßen, weil er den Mut zu neuen Dingen hat. Neben schönen Aufführungen der 4. und 5. Sinfonie von *Mahler* und der IX. *Bruckner* erschienen noch nicht gehörte Werke von *Butting* und *Rathaus*. Buttings Trauermusik (1915) ist, bei aller natürlichen Gebundenheit an den Zeitklang, bemerkenswert durch die Freiheit ihrer melodischen Stimmen; ein vornehmes, vielleicht ein wenig zu vornehmes Stück. *But-*

tings schönes, gut ausgewogenes Duo erklang, von *Frenkel* und Else C. *Kraus* adäquat gespielt, in einer Veranstaltung der I. G. N. M., in der *Schulhoff* mit Klaviersonate und Jazz-Etuden seine Begabung für brillant gearbeitete Spielmusik zeigte. *Rathaus* hatte sein Concertino für Klavier und Orchester *Horenstein* und dem Pianisten *Osborn* übergeben, und, wie der Erfolg bewies, mit Recht. Rathaus erscheint mir, nach drei neuen Werken, im Ablauf einer sehr konsequenten Entwicklung zu stehen: jene Einkehr zur eigentlichen Musik, zur Musik als Klang, die heute allenthalben in Europa zu beobachten ist, spricht auch aus seinem Schaffen. Da ist nichts mehr von doktrinärer Verbohrtheit, dieses Concertino ist, ohne virtuose Eitelkeit im Solopart, geboren aus Musizierfreudigkeit; sein bester Teil der langsame Satz, der in unaufdringlicher Lyrik über einem leisen Tangorhythmus schwebt. Auch eine Ouvertüre, op. 18, (von *Furtwängler* hinreißend dirigiert) bedeutet Absage an jegliche Problematik. Klares thematisches Material wird, ohne sinfonischen Aufwand, aber mit größten orchestralen Mitteln, abgewandelt. Eine geschlossene und einleuchtende Musik, vielleicht nur um ein Geringes zu expansiv in den Proportionen. Nicht ganz so gelungen empfand ich ein Streichquartett (vorgeführt von *Havemann* und den Seinen): die beiden ersten Sätze in ihrer zarten Bewegtheit werden durch die kontrapunktische Schwere des dritten, einer Doppelfuge, widerlegt. Der Komponist hat übrigens auch eine Musik zum „braven Soldaten Schwejk" geschrieben; sie wurde uns leider vorenthalten.

Höchst bemerkenswert auch (in einem Rundfunkkonzert unter *Scherchen*) die Sinfonia fugata von Wladimir *Vogel*. Dieser in seinen Äußerungen sehr sparsame, mit einer gefährlichen Intellektualität belastete Künstler ringt sich langsam, aber sichtbar zu einem freieren Stil durch. In seiner klanglich maßlos übersteigerten Sinfonie herrscht der Kontrapunkt, eine konsequente, allen kontrastierenden Zwischenspielen feindliche Vielstimmigkeit. Aber eben die schroffe Konsequenz wirkt letzten Endes überzeugend. Großartig der Schlußteil „Postmovimento" in seiner motorischen Rapidität. Zwei weitere Uraufführungen desselben Abends Sinfonie von Wolff und Klavierkonzert von Hübschmann, waren belanglos bei zugestandener Begabung. Auch Lieder des gleichen Reinhold *Wolff* konnten diesen nicht endgültig legitimieren.

Bohnke mit seinem arg vernachlässigten Berliner Sinfonieorchester beschützte öfter eine sehr dürftige Musik. Was der junge und ohne Frage talentierte Ernst *Roters* als Sinfonietta anzubieten wagte, ist unüberbietbar an Glätte und eklektischer Unbefangenheit. Den Gipfel einer peinlichen Harmlosigkeit aber erklimmt er, indem er ein derart hohles Stück auch noch stolz mit der Jahreszahl 1918 versieht! Nicht besser einige Sätze für Streichorchester von Alaleona: Salonmusik ohne Unterhaltungswert.

Heinz *Unger* hat, fürchte ich, Mahler mit einer mittelmäßigen Darstellung seiner VIII. keinen guten Dienst erwiesen. Alle intrikaten Schwierigkeiten der Partitur zugegeben — die Solisten wenigstens hätten besser sein können. Doch bleibt der stets bewegliche Geist des Dirigenten zu rühmen. *Weills* Violinkonzert, bekannt von Zürich her, führt er mit *Frenkel* erstmalig in Berlin auf, ein lebendiges, rhythmisch wie melodisch vielfarbiges, also ein gutes Werk. Dann brachte Unger nebeneinander Wagners Siegfriedidyll und Schrekers Kammersinfonie, wohl kaum, um

zu beweisen, wie unerläßlich für beide Musiker der theatralische Anlaß ist. Dies war aber der Eindruck.

Da ich von Neuheiten rede, darf ich erwähnen, daß *Schnabel* in einem Schubert-Zyklus (mit Frau Therese) die Sonaten des Meisters spielt, die im Grunde ja völlig unbekannt sind. Nicht nur wie er sie, sondern daß er sie überhaupt spielt, rechtfertigt diese ganze Zentenarfeier, die anscheinend ebenso sinnlos übertrieben werden soll wie die letztjährige Beethovens.

Dennoch bleibt das wichtigste Ereignis der *Strawinsky*-Abend des Klemperer-Ensembles. „*Ödipus Rex*" eröffnete ihn, deutsche Uraufführung, wenige Tage nach Wien, wo man ihn ausgesprochen szenisch, mit allem schauspielerischen Zubehör, gegeben hatte. Das aber ist wider den Sinn dieser Musik, die Bewegung aus sich selbst, nicht indessen von der Bühne her gewinnen soll. Man kennt wohl die Geschichte des Werkes: eine französische Neuformung des antiken Stoffes (Cocteau) wird, auf Wunsch des Komponisten ins Lateinische zurückübersetzt. Freilich soll auf den nichthumanistischen Hörer soviel Rücksicht genommen werden, daß ein Ansager in moderner Sprache ihm die Handlung (sit venia verbo!) erläutert. Dennoch — die Wahl des Themas wie die des toten Idioms liegen ganz auf der Linie des letzten Strawinsky. Nur daß jene klassizistische Geste, die Klavierkonzert und Sonate bis zur Gefahr der Erstarrung erfüllt, jetzt von einer neuen Vitalität aufgelockert ist. Nicht die gewiß auffällige Rückkehr zur funktionalen Tonalität noch die bei Str. höchst erstaunliche Simplizität des Rhythmischen sind die Endergebnisse der Partitur, sondern das Faktum, daß hier, unter sehr freier Benützung aller möglichen Traditionen, eine Musik von unmittelbarer Wirkung gelungen ist. Man hat ihr Wahllosigkeit der Mittel vorgeworfen, nicht mit Unrecht. In der Tat erscheint diese Stilmixtur nicht fortsetzbar, aber eben das ist das Geheimnis Strawinskys, daß seine Kunst in jedem neuen Werk neue Aspekte zeigt. Schlechthin hervorragend die Darbietung unter Klemperer, bewundernswert auch Ödipus und Iocasta: Caspar Koch und Sabine Kalter. Es folgte eine Farce: „Mavra", die mir der Autor einmal, allen Ernstes, als „ganz italienische Oper" bezeichnet hat. Hier irrt Strawinsky. Wir ziehen es doch vor, das unerhebliche opusculum parodistisch zu nehmen. Freilich ist es als Parodie wiederum nicht scharf genug. Das ewig in Synkopen tappende Orchester durchkreuzt die versuchsweise kantabel geführten Gesangsstimmen, ohne daß die Zusammenstöße sehr witzig wären. Vielleicht hätte da eine lustigere Aufführung helfen können. Am Schluß stand „Petruschka", immer faszinierend durch den Reichtum des Einfalls und die Raffinesse der Instrumentation. Alle, die 1911 gepfiffen hatten, waren jetzt begeistert. Dafür schüttelten sie aber über Ödipus den Kopf.

FRANZ SCHREKER

ZUM FÜNFZIGSTEN GEBURTSTAG

Am 23. März feierte Franz Schreker seinen fünfzigsten Geburtstag. Es ist kaum zu glauben, daß es erst 15 Jahre sein sollen, als das Frankfurter Stadttheater Schrekers erstes Opernwerk, eben jenen „Fernen Klang", herausbrachte, und noch viel weniger, daß wir die „Gezeichneten", das „Spielwerk", den „Schatzgräber" und „Irrelohe" etappenweise erlebt haben. Und eines ist dabei zu sagen: gleichgültig hat uns keines dieser Werke gelassen, Freund

und Feind haben sich an ihnen geschieden. Gleich sein erstes Werk zeigt die Wesenszüge dieses unbedenklichen, aber echten Theatralikers: die Einheit von Dichtung und Musik; und der seltsamen und sicherlich nicht ungewollten Banalität der Diktion entspricht die naive und zugleich raffinierte Märchensymbolik im „Jugendstil" der Handlung, entspricht das einfache Verhältnis der teils scharf deklamierenden, teils melodisch geschwungenen, immer aber sinnlichen, gelegentlich sogar italienisierenden Gesangslinie zum in schillerndem Farbenspiel oszillierenden Orchester. Die eigentliche Signatur der Schrekerschen Opernmusik ist der besondere Charakter ihrer Erotik, die schwüle „Mystik" und Naturalismus verbindet — diese Erotik versinnlicht sich in einer Klangorgie, die in jedem Opernwerk Schrekers Ausgangs- und Höhepunkt bildet und aus harmonisch-koloristischen Grundelementen besteht, aus einer Art von Brechung, Denaturierung des Akkords. Seit dem „Fernen Klang" bis zur „Irrelohe" ist Schreker zu einer immer bewußteren und stärkeren Opernhaftigkeit fortgeschritten, ohne sich im Kern zu verändern: sein am wenigsten bekanntes Werk, das „Spielwerk", enthält vielleicht, unabhängig vom Lauf der Handlung, die unmittelbar ergreifendsten, „menschlichsten" Szenen, die Schreker geschrieben hat. Es sind das Stellen gerade des Mangels an Erotik, Sinnlichkeit, Pathetik, und solche Stellen sind in jedem seiner Werke, wenn man sucht, zu finden. Und dem Schreker dieser geheimen, schlichten, phrasenlosen Stellen gilt unser Gruß. Er hat selber seit einer ganzen Reihe von Jahren geschwiegen, aber wir wissen, daß er an eine neue Oper die letzte Hand legt. Sicherlich wird diese Oper in irgendeinem Punkt den gewandelten Sinn der Zeit wieder treffen. Alfred Einstein.

G. F. MALIPIERO: „PHILOMELA UND IHR NARR"
A. PROVAZNÍK: „AKAGA"

Uraufführungen am Prager Deutschen Theater

BESPROCHEN VON Dr. ERICH STEINHARD

Die Romanen haben den Begriff des Musikdramas nie konventionell aufgefaßt. Unter den Jungitalienern ist es insbesondere G. F. *Malipiero*, der theoretisch seine Bühnenwerke im siebzehnten Jahrhundert verankert, im vorliegenden Fall aber einen dem traumhaft-angedeuteten Geschehen entsprechend überfeinerten Impressionismus mit symbolhaften Tänzen und Pantomimen verbindet. Und zwar wird der Tanz hier treibende Kraft der Musik, Keimzelle der Musik, der Tanz in allen seinen Abarten, der die Grenzen vom Orgiastischen bis zum Feierlich-pomphaften berührt. Er ist das *Zentrum des musikalischen Geschehens* und ist infolge der Vehemenz seines Ausdrucks, anderseits der Leichtigkeit seiner spielerischen Funktion imstande, die brutal betonten und auch die zart skizzierten Stimmungen kraß oder dekorativ zu gestalten. Die tänzerischen Wandlungen vollziehen sich in drei Teilen („Marionetten", „Nachtigall", „Phönix"). Sie symbolisieren den ewigen Kampf zwischen der sinnlichen und seelischen Liebe, der gezeigt wird an der schönen Tänzerin Philomela und dem gewalttätigen Narren, deren Spiel (ohne eigentliche Handlung) an einem Relief von Liebenden und Widersachern vorüberfließt — Gottesdienst der Liebe, mit Philomela als Göttin! Italienisch der Grundcharakter des Musikalischen, das Orchester von der Diskretion romanischer Überlieferung behütet, und von lapidarer Kraft bei grotesken Gängen auf der Szene;

im Vokalsatz Intensität, insbesondere im Ariosen und echte Größe im Rezitativ, eine vage Vergleichsmöglichkeit mit dem Renaissancegeschmack. Vor allem ornamental ist diese Musik. Die Bilder stehen nebeneinander, nur die Aktschlüsse zeigen in meisterhafter Steigerung stark dramatische Augenblicke.

Anatol *Provazníks* groteskes Musikdrama „Akaga" ist aus anderem Material gemacht. Es spielt im Affenstaate, der Makkaki, in dem die propagierte Idee der Vielweiberei die Äffin Akaga auf den Gedanken bringt, ihren Mann Monkabel zu verlassen. Man hat Monkabel erschlagen und ihren Liebhaber Rakakaino ermordet und nach dem neuen Gesetz „Alles für Alle" müßte die schöne Akaga dem ganzen Affenvolke angehören, das in hellem Aufruhr solchen Kommunismus herbeisehnt. Das Milieu ist ungewöhnlich, die Handlung (von A. Likawetz-Callenberg) ein wenig politisiert aber sonst anspruchslos. Sie gibt die Möglichkeit zu vielfältigen tänzerischen Evolutionen und paar Naturstimmungen. Provazník ist kein grandioser Erfinder, aber er musiziert mit Elan und gut rhythmisierten Motiven, die in ein fast immer geschmackvolles Orchester eingekleidet sind. Er ist einer von den Musikern der Straußzeit, die mit Unbehagen den Klang der letzten Moderne fliehen und frisch, schlagfertig, nicht immer originell drauflosmusizieren. Auch dem Grotesk-Musikalischen, zu dem der Text Anlaß gibt, weicht Provazník in weitem Bogen aus, er vergißt im Verlaufe seines Tanzdramas die Affen und komponiert bürgerlich-effektvoll für die breite Masse. Da die Musik leicht eingeht und das Publikum an Affen großen Gefallen zu finden pflegt, ist die Möglichkeit der Weiterverbreitung des Werkes (Motto „Alles für Alle") gegeben.

Beide Werke standen unter der stilbewußten Leitung H. W. *Steinbergs*, der Malipieros preziöse Feinheiten in filigranster Durchsichtigkeit brachte und Provazníks handfeste Musik gebührend zur Schau stellte. Träger des italienischen Musikdramas, das starken Eindruck hinterließ, war Frau *Jicha*, die mit ihrer kostbaren Stimme, ihrer Ausdruckskraft und ihrer schauspielerischen Größe neben der gesanglich und darstellerisch bedeutenden Leistung *Hagens* verdiente Bewunderung fand. Die tänzerische Szene unter Prof. Semmler, die Bühnenbilder Jilowskys müssen besonders erwähnt werden. In der Affenkomödie hat Frau *Rohne* Bravouröses geboten, im Tanz Frau *Stelzig* durch ihre linienhafte Grazie bezaubert. Provazník dankte für den allgemeinen Beifall.

L. JANÁČEK „DIE SACHE MAKROPULOS"

Erstaufführung Tschechisches Nationaltheater, Prag

BESPROCHEN VON Dr. ERICH STEINHARD

Janaček ist neben Schönberg vielleicht der einzige, der in seinen Opern und Instrumentalwerken einen musikalischen Typus aufgestellt hat, der sich ohne Wandlung, nur, von Fall zu Fall, strenger intensiviert, darstellt. Da er in den wichtigsten Opern (alle spielen auf dem Dorf) die farbige Dialektmelodik der Bauernsprache verwendet, so mußte man mit Recht gespannt sein, wie er in der „Sache Makropulos" (Kl. A. Universal-Edition) das nicht gerade von Natur, Romantik und Farbenfreude gesegnete Milieu einer in einem amerikanischen Wolkenkratzer befindlichen Advokatenkanzlei in seiner Musik schildern werde. Die Handlung wird kaum dich-

terisch belastet sein. Sie berührt neben einem Erbschaftsprozeß, bei dem Advokat und Sollizitator in Aktion treten, das Problem der Makrobiotik. Eine jugendliche 300 Jahre alte Sängerin, die im Besitz des von Makropulos für Rudolf II. erfundenen Rezeptes zur ewigen Verlängerung des Lebens ist, sehnt sich zu Tode. Wir finden sie im Zentrum von Aufregungen: im Rechtsbüro, hinter den Kulissen eines großen Theaters und in ihrem parfümerfüllten Schlafzimmer. Sie ist die einzige musikalisch ausgearbeitete Figur des Stückes, alles andere ist nur leicht skizziert.

Wird diese Musik von der Sprachmelodik der Großstadtmenschen getragen? Über diese Frage kommt man gar nicht zur Besinnung, man hört das Stück an sich vorbeijagen. Wir müßten nach einem Wort suchen, um die Tonsprache zu charakterisieren, und es ist natürlich, daß dieses Wort nicht dem musikalischen Ausdrucksbereich entnommen sein wird sondern dem psychiatrischen Sprachschatz: sie ist „manisch" aufgeregt. Die Bezeichnung „dramatisch" verblaßt in diesem Fall und besagt schon deswegen nichts, weil wir im Drama Steigerungen und Katastrophen erleben, bei dieser Oper aber gibt es nur einen einzigen währenden Zustand, den der Aufregung. Er wird durch ständige scharf rhythmisierte Wiederholungen von Motivatomen und deren Zerfaserung, oft in gleicher Tonlage (meist in den Streichern), oft in unveränderlicher überbetonter Dynamik hervorgerufen. Die Musik beunruhigt den Hörer, reißt ihn mit, peitscht ihn auf und hält ihn bis zum Schluß in einem Erregungszustand. Aufschreie stigmatisieren den musikalischen Verlauf, der an Seelendynamik, durch die knapp konstruierte Architektonik, in die das Stück hineingepreßt erscheint, gewinnt. Das System der Verkleinerung und Verdichtung der Melodik zu einem mosaikartigen Gewebe kommt gleich in der Ouverture zum Vorschein, merkwürdigerweise in einer undramatischen, breiten, episierenden Form, die der Leidenschaftlichkeit der Oper widerspricht, diese Operneinleitung ist trotzdem Beginn eines theatralischen Ablaufs, der erst im Schlußmonolog der tragischen Heldin Emilia Marti die psychologische Lösung findet. Im allgemeinen hat man es in dieser Oper mit der Objektivierung von Musikformen zu tun, die trotz ihrer aufwühlenden Spannung das Drama nur verkleiden. Frau Kejřová hat der Hauptrolle alle tragischen Akzente verliehen und auch stimmlich eine hochachtbare Leistung zu verzeichnen, die Regieeinfälle Munzlingers, die Dekorationen Čapeks, bei blühender Phantastik sachlich im Sinne der Zeit, sind als zweckentsprechend zu bezeichnen. *Ot. Ostrčil* hat mit größter Akribie, Feinheit und Einfühlung dem Werke, das packt, ohne zu entflammen, den Stil gegeben, der beim Publikum Anerkennung finden mußte.

SCHÖNBERGS „GLÜCKLICHE HAND" IN BRESLAU

VON H. H. STUCKENSCHMIDT

1913 beendet, kommt das Werk 1925 an der Wiener Volksoper (unter Fritz Stiedry) zur Uraufführung, die echolos im Sande verläuft; nun erst entschließt sich Breslau (dessen Stadttheater dem fortschrittlichen Professor Turnau untersteht) zur Reprise, die hier „reichsdeutsche Uraufführung" heißt. Schönbergs Aufführungsziffern steigen in dieser Saison. Abnorme Schwierigkeit ist kein Abschreckungsgrund. Übrigens ist dies

„Drama mit Musik", sieht man von dem erforderlichen Riesenorchester (Minimum 90 Mann) ab, nicht sonderlich schwer zu realisieren. So bleibt die Vernachlässigung aus dem Stil, aus der eigentümlichen Diktion des Werkes zu erklären, der Diktion dieser ganzen Etappe Schönbergschen Schaffens, die etwa von den Georgeliedern zum Pierrot Lunaire reicht. Dem expressionistischen Kunstideal der Vorkriegsjahre nachgehend, verzichtet Schönberg, von dem auch das Libretto stammt, auf jede Gegenständlichkeit des Vorgangs. Das dünne logische Skelett, um das die abstrakten Formen des szenischen Geschehens drapiert sind, läßt sich in einen Satz fassen: Der von widrigen Schicksalen verfolgte Mann gewinnt aufs neue Liebe und Schaffenskraft (seine Rechte, die glückliche Hand, berührt ein Weib, schafft nachtwandlerisch ein Geschmeide), sinkt aber sofort wieder in die Nacht mystischer, schicksalhafter Bedrängnis. Einführung und Abschluß besorgt ein zwölfstimmiger gemischter Chor, dessen grün beleuchtete Gesichter eine horizontale Linie auf dem dunklen Hintergrund bilden. Farben, Crescendi und Diminuendi des Lichts sind genau in der Partitur vermerkt; Schönberg spricht bewußt von einem „Musizieren mit den Mitteln der Bühne", in dem Wort, Licht und Ton gleichberechtigte Faktoren sind. Die einzige singende Figur ist der Mann. Die beiden Nebenrollen, Frau und Herr, beschränken sich auf pantomimische Andeutung.

Es geschehen Dinge esoterischer Unzugänglichkeit. Ein symbolisch gemeinter Becher gleitet von der Hand der Frau in die des Mannes. Eine Schmiedeszene, in die der Mann mit zwei blutigen Türkenköpfen am Gürtel eindringt, streift hart ans Wagnerisch-Gegenständliche.

Die Musik zeigt alle Insignien der Epoche, der sie entstammt. Schönberg ist hier dem anarchischen, dennoch formbewußten Ideal der Klangfarbenmelodik sehr nah gekommen. Seine subjektive Hermeneutik sieht in dem 25 taktigen Orgelpunkt des ersten Bildes ein Analogon zu der starren Ruhe des gespenstisch illuminierten Chors. Die harmonischen Mittel führen zur totalen Auflösung des Konsonanz- und Tonartbegriffs; sogar Vorstufen zur konsequenten 12-Töne-Technik sind überall zu finden, so gleich im Anfang, der alle chromatischen Töne mit Ausnahme des B exponiert.. Thematisches ist bis zur Negation vermieden, wie auch die kontrapunktischen Hilfskonstruktionen des Pierrot Lunaire (Krebse, Fugen, Kanons) absolut fehlen. An die Stelle schematischen Aufbaus tritt ein wirkliches Musizieren in der Linie und Fläche; die Perioden lösen mit gesetzloser aber überzeugender Logik einander ab. Jede Starrheit, wie man sie beim letzten Schönberg etwa empfinden kann, ist aufgegeben, ist aufgelöst in eine chaotische Unerbittlichkeit; doch hinter dem Chaos lebt die gestaltende und suggestive Hand eines Menschen, der dem Zwang, bisweilen dem Krampf gehorcht. Wie schon in den Gurreliedern und dann, fast mit Ausschließlichkeit im Pierrot Lunaire, tritt Sprechgesang auf, dessen Rhythmen und Tonhöhen unverbindlich fixiert werden.

Die Inszenierung, ein Werk des erstaunlich begabten Dr. Herbert Graf, war unerschöpflich an Einfällen, dem komplizierten Szenar gerecht zu werden. Die Lichteffekte gelangen ausgezeichnet. Geerd Herm Andra (Bariton) blieb der Hauptrolle gesanglich und darstellerisch nichts schuldig.

Des Musikalischen hatte sich mit überlegener Meisterschaft Fritz Cortolezis angenommen. Ein Erfolg? Nein, aber ein unvergeßlicher Eindruck.

SCHERZ, LIST UND RACHE

Singspiel nach Goethe von Egon Wellesz. — Uraufführung am württembergischen Landestheater in Stuttgart

VON HERBERT WEISKOPF, AROSA

Die Wege der Oper sind wunderbar, besonders heute, da sowohl die technische Seite als auch das Wesentliche, die Publikumsbildung eine große Umwälzung erfahren haben. Egon Wellesz, dem musikalischen Kreise der Jungen angehörend, hat sich im Bewußtsein ihrer bedeutenden Sendung der Opernbühne jetzt fast ganz gewidmet. Es handelt sich um Sein und Nichtsein des Theaters, das nicht nur, wie es kürzlich einer unserer Jüngsten programmatisch ausdrückte, „das Resultat aus dem Niedergang der gesellschaftlichen Künste ziehen will und sich nur noch an ein Publikum wendet, welches vom Theater seinen Spaß fordert". Es kann nicht oft genug betont werden, wie notwendig wir ein Gegengewicht zum materialistischen Amerikanismus brauchen, die neue Lebensanschauung soll durch den Idealismus der Kunst gepredigt werden. Unsere kulturell leider nicht sehr hochstehende Zeit, braucht notwendig die Anlehnung an eine höherwertige Vergangenheit, und es ist nicht Zufall, daß man nicht nur formell jetzt auf Früheres zurückgreift, sondern sogar seine Stoffe hier holt.

Goethe hat sich während seines ganzen Lebens ernsthafter mit Musik beschäftigt, als allgemein angenommen wird, und besonders hat ihn das deutsche Singspiel gereizt. Bekanntlich hat er sich sehr für J. A. Hiller und seinen Dichter C. F. Weiße eingesetzt und sich zu seinen volkstümlich lyrischen Dichtungen anregen lassen. Im Jahre 1785 schrieb er für den Komponisten Christoph Kayser, der sich speziell mit heiteren Opern beschäftigte, das Singspiel: „Scherz, List und Rache." Es war vieraktig und ganz in der Art der Weißeschen Arbeit verfertigt. Kayser komponierte den größten Teil, jedoch stockte er zum Schluß, da ihm der Stoff nicht besonders behagte. Im 19. Jahrhundert versuchten noch zahlreiche Komponisten, diesen Text in Musik zu setzen (unter anderen E. T. A. Hoffmann 1801), jedoch war keinem ein richtiger Erfolg beschieden. In den letzten fünfzig Jahren war man für solche Stoffe, wie sie die leichten Singspiele boten, nicht allzu empfänglich, das überlastete Pathos des Wagnerschen Musikdramas, welches alle Zeitgenossen in Bann schlug, schloß dies natürlich aus. Erst die allerneueste Zeit ist auf der Suche nach der Freude wieder darauf zurückgekommen, das Leichtbeschwingte, Fröhliche als Offenbarung menschlichen Lebens anzusehen. Egon Wellesz, der eifrigste Sucher neuer Bahnen, hat sich selbst den Goetheschen Text so zurechtgestutzt, daß aus den vier Akten zwei kurze Szenen wurden. Scapin, Scapine und ein alter Doktor sind die einzigen Personen, die auf der Bühne erscheinen, und sie spielen uns ein liebenswürdig-unwahrscheinliches Spiel vor, das im großen und ganzen nur darum geht, einen lüsternen geizigen Hagestolz zu überlisten und ihm sein unrechtmäßig erworbenes Geld herauszulocken.

Die musikalische Form ist die des Singspieles, welche, wie so viele, etwa der „Cardillac" von Hindemith modernisierte Formen bringt. Das Rezitativ gibt in knappster Form das notwendig zu Sagende und zwar ist es eine Art Parlando, das fast den Tonfall der Sprechstimme nachzeichnet.

Der andere Pol ist die reine dreiteilige Arie, wie sie besonders an den zwei lyrischen Höhepunkten auftritt, sie sind gleichzeitig die beiden Höhepunkte, in denen der Komponist melodisch voll auslegt. Besonders die Arie der Scapine gehört zu den schönsten geschlossenen Stücken, die wir in der neuesten Opernliteratur kennen. Das Rezitativ steigert sich des öfteren zu ariosen Partien, in denen der melodische Fluß leicht dahingeht. Im ganzen können wir behaupten, daß hier ein Weg beschritten ist, der vielleicht von großer Bedeutung werden könnte und dazu beitragen, das Publikum dem Theater zurückzugewinnen. Es wird leichtes Spiel gegeben und doch nicht Amusement. Die Person Wellesz' bürgt natürlich dafür, daß auch die Musik nur geistiges Niveau hat.

Die Stuttgarter Aufführung war ein Glanzpunkt der dortigen Saison und eine Trias wie die Kräfte Albin Swoboda, Willi Domgraf und Irma Roster wird man wohl kaum an einem Theater zusammen finden können, besonders in der Art, wie sie unter der musikalischen Leitung Leonhards und der szenischen Hand Harry Spangenbergs durcheinanderwirbelten. Die Aufnahme beim Publikum bewies, daß hier richtige Wege gegangen werden, und in Kürze werden zahlreiche Bühnen das Stück aufnehmen und sicherlich auch überall zu begeisterten Erfolgen führen, wie es das erste Mal der Fall war.

URAUFFÜHRUNGEN IN HAMBURG

Keußler: Symphonie — Honegger: Skating-Rink

VON MAX BROESIKE-SCHOEN

In einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft kam eine neue Symphonie Gerh. *v. Keußlers* zur Uraufführung. Das Werk ist in den Dimensionen weit größer angelegt als die hier unlängst aufgeführte D-moll-Symphonie, aber ebenfalls einsätzig. Keußler entwickelt seine Gedanken in einem freien thematischen und formalen Aufbau, dessen symphonische Wirkungen in den großen Ballungen des Gefühls, den starken Empfindungsspannungen der einzelnen Satzteile verankert ist. In der musikalischen Prägung trägt das von starkem künstlerischen Willen getragene Werk wieder ganz das eigene Profil der Keußlerschen Persönlichkeit, die nur dem eigenen Ausdruckswillen folgt. Sie gewinnt diesen Persönlichkeitsausdruck nicht durch Experimente, sondern innerhalb einer entschieden und eindeutig festgehaltenen tonalen Sprache, die ihre individuellen Mischungen der Ausdrucksfarben nur durch Besonderheiten der Stimmbehandlung und der polyphonen Führung erzielt. Die Symphonie trägt wieder sehr stark das, was man den „mittelalterlichen Zug" in der Kunst Keußlers nennen könnte, jenes in sich versponnene, dürerhafte Wesen, das am schönsten in den langsamen Sätzen, in lyrischen Partien von sublimierter Gefühlsspannung zum Ausdruck kommt. Die bewegten Sätze treten dagegen zurück; sie werden mehr durch die motorische Kraft der satztechnischen Arbeit vorwärtsgetrieben. Das bedeutend angelegte Werk, weitaus das meiste überragend, was gegenwärtig sonst an klassizistisch tonaler Symphonik geschrieben wird, stark im ethischen Ernst seines Bekenntnisses, fand, vom Komponisten selbst geleitet, eine seinem geistigen Rang entsprechende, erfolgreiche Aufnahme.

*

In einem Mittwochsymphoniekonzert brachte Eugen *Papst* ein Werk von Arthur *Honegger*, „*Skating-Rink*", das bisher Manuskript war, zur Uraufführung. Es nennt sich „*Symphonie choreographique*", und die Tatsache, daß es sich hier ursprünglich wohl um angewandte Musik handelt, mag es entschuldigen, wenn sich das Werk als reines Instrumentalstück nicht mit entsprechender Wirkung durchzusetzen vermag. Als Zeit- und Stildokument interessant, reicht diese Sport-„Symphonie" doch nicht an die weit schlagkräftiger gestaltete Pazifik-Geräuschmusik heran, vor allem fehlt es hier Honegger trotz seiner romanischen Blutsmischung gerade am Wichtigsten, das einen solchen am Grenzpunkt der Programmmusik liegenden Stoff erst schmackhaft machen kann: der leichten Hand, dem Witz und der technischen Elastizität.

„FRÜHLINGSERWACHEN" ALS OPER

(Uraufführung im Leipziger Stadttheater.)

Wie fast durchwegs bei seinen früheren Bühnenwerken, so hat Max *Ettinger*, der Münchner Tonsetzer, auch diesmal nach einem von Haus aus als Sprechstück gedachten Textbuche gegriffen. Es wird manchen überraschen, und mancher wird dahinter Sensationsmache wittern wollen. Aber Ettinger weist solche Mutmaßung in einer gedruckten Aussprache über sein Werk weit von sich mit dem Hinweis, daß es vor zwei Jahren, als er sich zur Vertonung des Textes entschloß, weder einen Krantzprozeß noch ein halbes Dutzend Filme über das Thema gegeben habe. Vielmehr habe ihn die Naturgebundenheit der Dichtung angezogen, wie er sie überhaupt für Wedekinds Hauptwerk erklärt.

Ettinger ist mit diesem ganz ähnlich wie in früheren Fällen verfahren: er strich einige Bilder und zog die meisten noch besonders zusammen. Und zwar mit Geschicklichkeit; denn es hat wenigstens dem Verständnisse der Vorgänge nichts geschadet. In erster Linie literarisch eingestellte Hörer werden auf eine solche Zurechtstutzung der Dichtung freilich böse sein. Und dürfen es. Gegen Ettingers letzte Oper Clavigo, die auch in Leipzig zur Uraufführung gelangte, bedeutet Frühlingserwachen zweifellos einen musikalischen Anstieg. Seinen Stil hat der Komponist im ganzen beibehalten. Die einzelnen Szenen sind stimmungsmäßig fast durchwegs charakteristisch ausgearbeitet, was mitunter einen gewissen Mangel an Dramatik zu ersetzen vermag; die Prosagespräche wieder in der Art eines besonderen beweglichen Sprachgesangs, wenn auch manchmal etwas nüchtern gesetzt. Am schönsten drückt sich der Tonsetzer an den lyrischen Ruhepunkten und in den Naturstimmungen aus. So greift der sich an die schwüle Heubodenszene anschließende Monolog Wendlas im Garten in seiner Gefühlsreinheit tief ans Herz; musikalisch ergreifend auch das letzte Bild, worin Melchior vom Dichter aus Kirchhofsgrauen wieder dem Leben zugeführt wird. Nette Begabung bekundet Ettinger in der Konferenzszene der Lehrer auch für die musikalische Satire. Im übrigen weiß man, daß Ettinger kein ganz Eigener ist, aber sein guter Geschmack bewahrt ihn vor sklavischer Abhängigkeit jeder Art; höchstens treten in seinem Deklamationsstil hie und da Gesangslyrismen Puccinischer Art aufdringlicher hervor. Seine Mittel hat er zwar ein wenig gesteigert, doch zweifellos verfeinert. Besonders instrumental. Das Orchester klingt fast durchwegs ausgezeichnet und ist auch an den wenigen dramatisch gehobenen Stellen mit denkbarer Sparsamkeit behandelt. So besitzt das Werk neben einzelnen gleichgültigen manche musikalisch fein gearbeitete Szenen, derentwegen sich seine Aufführung auch in anderen Städten lohnen müßte.

Freilich müßte dabei eine ähnlich schöne Wiedergabe wie bei der Leipziger Uraufführung vorauszusetzen sein. Standen doch fast durchwegs ausgezeichnete Kräfte auf der Bühne; in den Hauptpartieen Mali Trummer, Theodor Horand und Paul Beinert als Wendla, Melchior und Moritz, und sogar die meisten Nebenrollen waren mit ersten Kräften besetzt. Besonders bemerkenswert auch die durchwegs vorzügliche Aussprache. Von den verschiedenen Bühnenbildern wirkten die freien Gegenden am illusionsstärksten. Walther Brügmanns Spiel-

leitung war äußerst einfühlsam. Das Orchester spielte unter Generalmusikdirektor Brecher mit aller nötigen Zurückhaltung und Klangschönheit. Der Erfolg war für beide Seiten, den anwesenden Komponisten und seine Helfer, beträchtlich.

Dr. Max *Unger*.

HONEGGER: HORACE VICTORIEUX
HONEGGER: ANTIGONE

VON Dr. HANS ALBRECHT, ESSEN.

Man weiß, welche große Bedeutung der Pantomine von den modernen Komponisten beigemessen wird. Bei der schwierigen Situation, in der sich die gesamte Oper heute befindet, könnte man in den Tanzdichtungen der Strawinsky, Bartók, Wellesz u. a. die die Oper ablösende zeitgenössische Form sehen. Sicher ist, daß solche Verbindungen von modernem Musikgeist mit modernem Körpersinn auch auf die Schicht der Gestrigen schon unverkennbaren Eindruck machen. Das Essener Theater machte es sich zur Aufgabe, *Honeggers* „*Horace victorieux*" oder, wie er verdeutscht heißt, „Der siegreiche Horatier" zur deutschen Uraufführung zu verhelfen. In dieset „sinfonischen Dichtung für Tanz- und Bewegungschor", die die Geschichte von den drei Horatiern und Curiatiern zum Inhalt hat, zeigen sich alle die Vorzüge Honeggerscher Musik, ihre starke Vitalität, die Prägnanz des Ausdrucks und die fast schlafwandlerische Sicherheit in der Klangwahl. Die „*Neue Tanzbühne*", die wir seit Beginn der Ära Schulz-Dornburg in unseren Mauern beherbergen und die in kürzester Zeit sich die ungeteilten Sympathien aller Kreise erobert hat, nahm sich dieses Werkes an, und es wurde unter der choreographischen Leitung von *Jens Keith* ein hinreißend schwungvolles und markiges Tanzdrama daraus. Jens Keith, den man zu den bedeutendsten Tänzern rechnen muß, tanzte selbst den Horatius.

Schwieriger schon als bei dieser Tanzdichtung wurde es dem Publikum bei dem eigentlichen Ereignis, der Uraufführung von *Honeggers Oper* „*Antigone*" gemacht. Um es gleich vorwegzunehmen, die eingangs erwähnte Schwierigkeit der heutigen Opernlage besteht vor allem in der Behandlung der Singstimme. Honegger sucht sie ganz im Sinne des sprachlichen Melos zu lösen. Das ist ihm gelungen, aber ich glaube, daß es auch nur ihm so gelingen konnte, daß also diese Art der Stimmbehandlung für andere nicht zur Nachahmung dienen kann. Und wenn nicht seine stellenweise unerhört wirkungsvolle Orchesteruntermalung wäre, wer weiß, ob man auf die Dauer von dem Gesanglichen befriedigt würde. So aber — und darin zeigt sich wieder Honeggers unverwüstliche schöpferische Kraft — verschmilzt alles zu einer unlöslichen Einheit. Die Handlung ist natürlich die aus dem antiken Drama, nur daß *Jean Cocteau* sie sehr modernisiert und in ein knappes Gewand gesteckt hat. Auf einzelne problematische Züge einzugehen, führt zu weit. So sei vor allem auf die größten musikalischen Szenen hingewiesen; die Chöre (besonders den Bacchantenchor) und den letzten Akt, der den großen Zusammenbruch bringt.

Die Aufführung unter *Rudolf Schulz-Dornburg* war sehr auf Herausarbeitung des Affektiven gestellt und hob sich daher an den Höhepunkten zu fast zerschmetternder Wucht. Die Rollen lagen durchwegs in bewährten Händen, so der Kreon bei *Heinrich Blasel*, die Antigone bei *Dodie van Rhijn-Stellwagen*, um die besten Leistungen nur zu nennen. Um die Szene möglichst klar und sachlich zu halten, wozu auch das Bühnenbild von Caspar Neher das Seinige tat, ließ man die Chöre unsichtbar und verdeckte selbst die Chorführer durch große Masken. Um das Publikum möglichst mit den zu erwartenden Dingen bekannt zu machen, brachte unser Bühnenblatt, der „Scheinwerfer", einen Aufsatz von Leo Melitz, dem Übersetzer, und programmatische Zeilen von Honegger und Cocteau.

FRANZ LUDWIG: „SCHLAG ZWÖLF"

Uraufführung in Münster

Franz Ludwig ist als ausgezeichneter Theoretiker und Pädagoge in weiteren Kreisen bekannt. Mit seiner Oper „Schlag 12" wirbt er um Anerkennung auf dem gefährlichen und reich belieferten Gebiet der Oper. Die Uraufführung

in Münster, die mit der nötigen Aufmachung zur kleinen Sensation gestempelt wurde und die durch eine tüchtige Regie (H. N. Mang) zu einem großen Publikumserfolge führte, ließ sofort die schwersten Bedenken aufkommen gegen einen ganz und gar unmöglichen Text. Es genügt nicht der sattsam gebrauchte Hinweis auf die Magerkeit so mancher Operntexte als Entschuldigung dieser Dichtung, um den Aufwand an musikalischer Tüchtigkeit durch den Komponisten auch nur einigermaßen verstehen zu können. Sicherlich sind Teufelserscheinungen, blutrünstige Henker, Seelenverschreibungen, trottelhafte Müller und pfiffige Hofnarren ein erfolgreicher Publikumsfang, sind zugleich aber in solcher Banalität das Grab für die Oper selbst. Bei besserer Textverarbeitung wäre die Oper lebensfähig durch die durchwegs schmissige und drängende Musik. Wer mit der Sensationslüsternheit atonale Schrecken zu hören gekommen war, wurde durch die Primitivität der Harmonie und durch die vertraute Art der Komposition mit der alten Spieloper enttäuscht. Hie und da schaut ein wenig der aufmerksame Beobachter moderner Komponisten aus der Partitur, durchwegs aber atmet in der Oper ein Musiker von altem Schrot und Korn, ein stets interessantes, wenn auch nicht originelles Leben. Der Fehler der Musik liegt im Mangel an Einheitlichkeit und großer Linie. Man saust, von den Rhythmen der ersten Vorspieltakte getrieben, durch alle Phasen der Schauermär von Dichtung. Gute Chorsätze, lyrische Haltepunkte und treffende Charakterisierungen werfen farbige Lichter in den vielfach zerklüfteten Weg der Partitur. Der Musik ungemischte Freude wurde jedoch niemandem zuteil infolge der langen Wegestrecken, die man oft von einem Aussichtspunkte zum andern zurückzulegen hatte. Mit diesem Text wird die Oper nicht weiterleben. Durch die Dichtung ist eine immerhin tüchtige und gefällige Musik ermordet. *-eek.*

Albrecht Dürer – über die Kunst

Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reißen, der hat sie. / Was aber die Schonheit sei, daß weiß ich nit. Jdoch will ich hie die Schonheit also für mich nehmen: Was zu den menschlichen Zeiten van dem meisten Theil schön geachtt würd, des soll wir uns fleißen zu machen. Jtem der Mangel an eim idlichen (jeglichen) Ding ist ein Gebrech. Dorum zu viel und zu wenig verderben alle Ding. / Es ist ein große Vergleichung zu finden in ungeleichen Dingen. / Was gantz leicht ist, kan nit sehr kunstlich (kunsthaft) sein, was aber kunstlich ist, das wil Fleyß, Mue und Arbeyt haben. / Jtem dir würd not than, daß du viel Menschen abmalst, und das Allerschoneste aus ihn allen nehmest und vermeßt (vermessest) und das in ein Bild bringest. / Jtem aus viel Stücken, geklaubt aus viel schöner Menschen, mag etwas Guts gemacht werden. / So es aber sein recht Mas (Proportion) hat, kann das von nymand getadelt werden, ob es auch ganz schjecht („schiech", schlecht) gemacht ist. / Dorum so thut not, willt du ein gut Bild machen, daß du van Etlichen das Haupt nehmest, van Anderen die Brust, Arm, Bein, Händ und Füß, also durch alle Gliedmaß alle Art ersuchest. Dann van viel schönen Ding versammelt man etwas Guts, zu gleicher Weis wie das Hönig aus viel Blumen zusammengetragen würd. / Und daß wir aber zu einer guten Maß möchten kummen, dadurch die Hübschheit eines Theils in unser Werk bringen, darzu bedunkt mich am allerdienlichsten sein, daß du van viel lebendiger Menschen dein Maß nehmest. / Dann so es der Natur entgegen ist, so ist es bös . . .

ZUR MUSIKGESCHICHTE

ZD. NEJEDLÝ,

dessen 50. Geburtstag im Feber gefeiert wurde, ist eine für die Musik der Tschechen so große Persönlichkeit, wie es die besten Komponisten sind, durch welche das Musikleben Bedeutung erlangt. Es ist eine Rarität, daß ein Gelehrter und Kampfkritiker zu solcher Stellung, zu solchem Ruf gelangt. Er ist Professor der Musikwissenschaft an der tschechischen Universität in Prag, wo seine Habilitierung im Jahre 1905 stattfand. Seine Lebensanschauung geht dahin, daß historische und Kunsterscheinungen nur der *Ausdruck* geistiger Strömungen und philosophischer An-

sichten der Zeit und der Schöpfer bilden. Von diesem Gesichtspunkte über die Funktionen der einzelnen Erscheinungen ging Nejedlý bei seiner gesamten Tätigkeit aus, in welcher er in das Leben so tief und so weit eingriff, daß es dafür kaum eine Analogie hierzulande gibt. Die böhmische Geschichte, aus welcher Nejedlý namentlich die großen Strömungen und Bewegungen hervorhob, führte ihn zur Verarbeitung der ältesten Geschichte der tschechischen Musik, worüber seine Werke „*Die Geschichte des vorhussitischen Gesanges*", „*Die Anfänge des hussitischen Gesanges*" und „*Die Geschichte des hussitischen Gesanges in den Hussitenkriegen*", insgesamt große, umfangreiche Monographien von ganz seltener Art und Bedeutung für die Musikgeschichte des Mittelalters überhaupt, vollen Aufschluß geben. Die große Konzeption von Nejedlýs historischem Kunstsinn bewältigte hier in voller Breite eine Epoche der Geschichte Böhmens, in welcher die Entwicklung des Gesanges als vollsten und besten Kollektivausdrucks in seiner ganzen Tragweite erfaßt und dargestellt ist. Die Musikpraxis im tschechischen Leben war zu Beginn dieses Jahrhundertes äußerst labil und extrem ungerecht gegenüber dem Hauptrepräsentanten der tschechischen Musik, Friedrich Smetana. Nejedlý begriff und erfaßte vollauf das Phänomen Smetana in seiner ganzen Größe, in welcher es hier als ein Aufklärungs- und Fortschrittsfaktor außerordentlich belebend wirkte. Der große Geist der Aufklärung bot Nejedlý jenen Stoff, aus welchem er nach vielen mühevollen Vorbereitungen den Grund seines großen Werkes über *Smetana* legen konnte, das in selten monumentaler Breite soeben zum 3. Bande fortgeschritten ist. Diese Monographie, die den grundlegenden Arbeiten der Musikwissenschaft koordiniert werden kann, wurde durch weittragende publizistische Kämpfe vorbereitet, die in dem sog. Kampfe um Dvořák die tschechische Musikwelt in zwei unversöhnliche Parteilager schieden. Zu diesem Zwecke wurde das Musikblatt „Smetana" gegründet. Prof. Nejedlý verfolgte die Entwicklung Smetanas weiter, auch im Lebenswerke von Zdeněk Fibich, J. B. Foerster und Otakar Ostrčil. Jede Erscheinung im Kunstleben, welche Anregungen zu neuem Schaffen brachte, fand ein lebhaftes Interesse bei Nejedlý. So z. B. Vítězslav Novák in Nejedlýs Buche über diesen Künstler. Es ist natürlich, daß das weitfassende Interesse Nejedlýs um das musikalische Werden sich auf das gesamte Wirkungsgebiet der Musik ausdehnte, namentlich auf Erscheinungen, die mit ihrer prinzipiellen Bedeutung eine Epoche in der Geschichte der Musik bilden. So entstand eine ausgezeichnete Arbeit über Richard Wagner, eine eindringliche Studie über Gustav Mahler, ferner unzählige Studien über laufende Erscheinungen der musikalischen Produktion. Neben diesen Monographien ragen weitere umfangreiche Arbeiten hervor, in welchen eine prächtige Konzeption der historischen Entwicklung zu sehen ist. Neben dem Werke „Allgemeine Musikgeschichte", deren Herausgabe leider unterbrochen wurde, gehört hierher vor allem Nejedlýs Darstellung der „Böhmischen Musikgeschichte" (1903), welche, wenn auch heute etwas veraltet, noch immer volle Geltung besitzt. Dasselbe gilt auch von der Erfassung des ganzen ästhetischen Systems Otakar Hostinskýs. Nejedlý schnitt sich in das hiesige Musikleben als niemals müder Inspirator und Vorkämpfer für neue Kunstwerte ein. *Mirko Očadlík.*

TAGEBUCH

VON ERICH STEINHARD

Im nächsten Heft die restlichen Bemerkungen.

H. W. STEINBERG, dessen nicht alltägliches Format einem von Tag zu Tag stärker vor das Bewußtsein tritt, hat neuerdings auf den verschiedenen Gebieten der Symphonik Leistungen hervorgebracht, die man nach ruhiger Besinnung als meisterhaft bezeichnen darf. Es sind extreme Gegenden, in denen er sich sehen ließ. Am Schlußabend der Deutschen Philharmonischen Konzerte dirigierte er *Skrjabins* „Prometheus" und *Bruckners* VII.; in der Tschechischen Philharmonie u. a. *Schönbergs* „Pelleas und Melisande" und begleitete Frl. Olga *Forai*, die Mozart, Ravel und Debussy mit romanischer Noblesse sang.

Extreme. Eine Skrjabinsche Nervenmusik will mystisch wirken. Schon in der Skrjabinschen Theorie vom Allkunstwerk stoßen wir auf diese Sehnsucht. Hauptmittel für ihn sind Harmonik und Klang. Hier harmonisches Denken über *einen* Gedanken, Modulation *ein und desselben* Gebildes. Magische Ver-

feinerung der Struktur und Dynamik. Zum Orchester, zu Klavier und Orgel treten Menschenstimmen, die wortlos singen. Es ist keine reine Metaphysik, die sich darstellt, eher ein metaphysisches Klangspiel, eher Dekadenz, die als eigentliche Grundlage auch seiner kosmogenischen Kunstphilosophie zu gelten hat. — In der Brucknersymphonie: Die Bauglieder über weiten thematischen Wölbungen. Der Monumentalcharakter durch Pathetik und Choral gewahrt. In allen Klangspannungen einfache harmonische Beziehungen. Fast eine Klangbasis zu einer robusteren Welt. Und doch: Natur und Kirchlichkeit vermählen sich zu einer *geistigen Tiefe*, die die Menscheit als mystisch empfindet. Hier wie dort kann ein Dirigent Können beweisen. Aber nur Begnadeten wird es gelingen, die beiden Sphären der Mystik transzendental zu gestalten. Steinberg hat hier — ich betone es nochmals — Phänomenales gegeben.

VINCENT D'INDY „DAS LIED VON DER GLOCKE". (Unter den Auspizien der französischen Gesellschaft zur Verbreitung und zum Austausch von Kunstwerken). Man muß kein Schönredner sein, um zu sagen, daß die Franzosen bei einem künftigen Tausch von den Pragern geschmackvoller und vor allem seriöser bedient werden können. Jedenfalls sind wir der Programmeinführung dankbar, die uns in vornehmer Weise darüber belehrt, was germanische Aufgeblasenheit ist, weiter, daß d'Indy in die Wagnersche Werkstatt die romanische Klarheit der Auffassung, die Feindin überflüssiger Komplizierungen und großsprecherischer Nichtigkeiten gebracht habe. Schließlich empfiehlt sie uns, das Werk d'Indys als genial anzusehen.

Mehr können auch wir über die Komposition nicht sagen, zu der der Philharmonische Chor, die Philharmonie und eine Reihe von Solisten bemüht worden waren.

J. S. BACH: H-MOLL-MESSE. Dirigent H. *Schmeidel*. (Chorvereinigung, Singverein, Männergesangverein, Tauwitz.) Die Initiative ist zu unterstreichen, mit der unter schwierigen Verhältnissen an das Werk herangetreten wurde. Ein Urteil über die Aufführung vermeide ich, da ich dienstlich verhindert war, den größeren Teil des Werkes zu hören, und nach einem Bruchstück zu schließen nicht angeht.

PROF. DR. ARTHUR SEIDL GESTORBEN. Ein temperamentvoller, umfassender Geist, der immer bestrebt war, auch dem Zeitgenössischen gerecht zu werden, in einem behäbigen, weitausholenden ornamentreichen Sprachstil schrieb, der von seiner ehrlichen Meinung Zeugnis ablegte.

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

AUFTAKTKONZERT III

(MASCHINEN-MUSIK)

Der dritte Abend, den der Schriftleiter dieser Zeitschrift, Prof. Dr. Erich Steinhard, veranstaltete, war dazu bestimmt, eine praktische Vorführung der gegenwärtig so aktuellen mechanischen Musik zu bieten. Noch vor kurzem war man sich dieser Aktualität nicht bewußt; heute hat sich die Produktion und Literatur dieser Art der Musik bemächtigt, und auf den letzten Musikfesten in Donaueschingen und Baden-Baden war der mechanischen Musik bereits ein breiter Raum der Darbietungen zugewiesen. Die immer komplizierter sich gestaltende Klaviertechnik, die immer verwickelter werdenden Formen und vollgriffiger auftretenden Akkorde bringen die Musik schließlich auf eine Stufe, wo der normal, mit einem Kopfe und zehn Fingern begabte Pianist nicht mehr mitkann und seine Waffen strecken muß. In dieser Situation greift dann die Maschine ein, die alles kann und in ihrer grausamen, unerbittlichen Unfehlbarkeit der Gebilde von Menschenhand spottet. Es gab noch Klavierautomaten, die dem Sterblichen einen kleinen unscheinbaren Platz am Klavier einräumten, von dem er aus die Dynamik und das Tempo noch entsprechend regeln konnte. Diesen bescheidenen Rest persönlicher Betätigung haben die neuesten Klavierautomaten dem Menschen geraubt. Heute macht der Motor einfach alles, und jede menschliche Mitwirkung ist verpönt und ausgeschaltet.

Das von der Firma Welte konstruierte Maschinenklavier (Welte Mignon) ist eine komplizierte und dabei so vollkommene Maschinerie, daß jeder Einwand im vorhinein schwindet und jeder dieses Wunder an Präzision, diese bisher noch nie gehörte Klaviermusik anstaunen muß. (So werden bei einem der Stücke gleichzeitig dreißig Töne angeschlagen, eine Geläufigkeit und Schnelligkeit wird produziert,

namentlich im gebundenen Akkordspiel, die auch der virtuoseste Spieler nicht im entferntesten erreichen könnte u. a.) Daß sich die neueste Klavierliteratur dieses unheimlichen Automaten bemächtigt hat, dafür eigene Kompositionen liefert, die eben nur auf mechanischem Wege zur Reproduktion gelangen können, ist ein weiterer Schritt der Entwicklung, die durch diese Erfindung angebahnt worden ist. Ob aber der homo sapiens auf die Dauer vollständig wird ausgeschaltet werden? Fast möchte man dies verneinen; es ist also nicht zu befürchten, daß das Geschlecht der Pianisten ganz aussterben wird. An diesem Auftaktabend hörte man Kompositionen für das mechanische Klavier von Gerhard M ü n c h, Paul H i n d e m i t h, E. T o c h, ein Scherzo des Russen L o p a t n i k o f f und insbesondere Fuge und Capriccio von H. H a a s, die die neuen technischen Möglichkeiten in weitgehender Weise ausnutzen. *V. P.*

Mit kalendermäßiger Pünktlichkeit hat die Konzertflut unmittelbar nach Aschermittwoch eingesetzt. Diesmal überwiegen die Solistenkonzerte; etwas spärlicher als sonst sind Orchester- und Choraufführungen. Das dritte philharmonische Konzert unter *Steinberg* hat im Programm keine Überraschungen gebracht. Mozarts Es-Dur-Symphonie und Mahlers Lied von der Erde, wohl die hier am häufigsten gespielten Werke, erstanden in einer überscharfen Interpretation. Kurz zuvor hatte Bruno *Walter* Mahlers Vierte als Hauptstück seines Programms in der Tschechischen Philharmonie dirigiert und Webers Euryanthe-Ouverture vorangeschickt — nicht gerade erschütternd. Damit ist die Reihe der Orchesterkonzerte erschöpft, über die in dieser deutschen Chronik zu berichten wäre, nachzutragen wäre nur noch, daß im Jänner Frau Gisa Kettner-Fröhlich in einem von Oskar Nedbal dirigierten Konzert mit dem Orchester der Tschechischen Philharmonie Mozarts A-Dur-Klavierkonzert gespielt hat. — Unter den Choraufführungen steht die Afführung von *Bachs h-moll-Messe* durch die Vereinigung Deutscher Singverein, Männergesangverein und Tauwitz unter Leitung Hermann *Schmeidels* an erster und ausschließlicher Stelle. Das monumentale Werk wurde in Prag seit fünfzehn Jahren nicht gehört; die Chorvereinigung hat mit besonderer Hingebung gesungen und ist der außerordentlichen Schwierigkeiten, die das Werk den aufführenden Sängern bietet — so weit dies möglich war — Herr geworden. Der Mangel an Orchesterproben mußte sich fühlbar machen, denn mit einer oder anderthalb Proben ist es nicht möglich, den gehäuften Komplikationen dieser Instrumentalmusik beizukommen, die an jedem Pulte einen gewiegten Musiker verlangt. Die Soli lagen in den Händen der Damen Traute Rohne, Prof. Brömse-Schünemann sowie der Herren Max Meili (München) und Dr. Max Fortner. — Unter den Gesangvereinen, die noch den Männergesang pflegen, traten der 50jährige Smichower Gesangsverein (unter Prof. E. Bezecny) und der Holleschowitzer Sängerbund mit Chorabenden hervor, beide Vereine kämpfen um ihr Dasein. Prof. Bezecny hat sich übrigens durch die Reaktivierung des Gesangschores der Lehrerbildungsanstalt neue Verdienste um das Prager Gesangsleben erworben.

Im Kammermusikverein hörte man mit besonderer Befriedigung vom *Prager Trio* (Franz Langer , Klavier, Willy Schweyda, Geige, Maurits Frank, Cello) Pfitzners Klaviertrio op. 8, ein Duett für Geige und Cello von Ravel und zum Schlusse Mendelssohns c-moll-Trio; für die nächste Aufführung wurde das *Buschquartett* gewonnen, das Schuberts G-dur-Quartett op. 161, ferner Beethovens op. 59, 3 und epigonenhafte Präludien und Fugen für Streichquartett aus der Feder des Primarius Adolf Busch spielte.

Ungewöhnlich zahlreich sind die Solistenkonzerte, von denen nur einzelne erwähnt seien, ohne damit auf Vollständigkeit Anspruch erheben zu wollen. Unter den Künstlern auf dem Gebiete der Instrumentalmusik stehen Pablo Casals und Bronislav Hubermann obenan, ersterer kam mit Griegs A-dur-Sonate und mit Haydn, Couperin, Bréval und äußerte seine wahre Meisterschaft in Bachs D-dur-Suite; Hubermann spielte die drei großen B, Konzerte von Bach, Beethoven und Brahms, die beiden letzterwähnten mit Begleitung des Orchesters der Tschechischen Philharmonie unter Leitung H. W. Steinbergs. Von Geigern hörte man noch Franz v. Vecsey — u. a. in der Hindemithsonate D-moll, dann D. Aranyi, der Fidelio F. Finkes dramatisch erlebte kühne Violinsonate zum ersten Male im Smetanasaale spielte, ferner den amerikanisierten Russen Anton Maaskoff, den Primarius des tschechischen Streichquartetts Karl Hoffmann und die heimische Geigerin Hilde Lang. Mit einem Celloabend brachte sich

Max Alt, der durch längere Zeit in Ungarn konzertiert hatte, bei seinen Freunden in Erinnerung.

Im Reiche der Klavierkunst ist ein neuer Stern aufgetaucht: Alexander Brailowski hat mit seinen beiden Klavierabenden, von denen der zweite ausschließlich Chopin gewidmet war, berechtigtes Aufsehen erweckt. Severin Eisenberger findet mit seiner soliden Kunst, die sich diesmal Brahmsens Klaviermusik stärker zuwandte, eine willige Hörerschaft; auch die beiden Damen Rosanski und Alice Herz sind auf unserem Konzertpodium gern gesehene Gäste.

Zu den Spezialisten des linkshändigen Klavierspiels hat sich der heimische Pianist Ottokar Hollmann, ein Kriegsinvalide, neuestens hinzugesellt und in hervorragender Technik mit modernen Kompositionen dieses Genres u. a einer glanzvollen Suite von Erwin Schulhoff und einem originellen Capriccio von L. Janáček für Klavier und acht Bläser die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Der junge Ruda Firkušny hat mit seinem Klavierabend weitere Fortschritte aufgezeigt. Liederabende: Emmi Leisner, die große Oratoriensängerin, dringt auch tief in den Gedankengehalt des Liedes. Auch unsere heimische Liedersängerin Else Brömse-Schünemann gab Proben ihrer bedeutsamen Liedkunst. Einen Schubertabend, der seltenere Gaben aus den Schubertbänden vermittelte, absolvierte Dr. H. Ehm unter großem Beifall. Unter dem Titel „Vergessene Musik" ließ die Berliner Sängerin Lore Kornell ein interessantes Programm hören, das die Wirksamkeit einzelner heute schon verschollener Lieder auch in der Gegenwart sinnfällig dartat. Als ein Gegenstück davon darf der Liederabend Rudolf Bandlers gelten, der unter dem Zeichen „Humor im Liede" stand (am Klavier begleitete den Sänger seine Gattin Lilli Bandler) in beiden Fällen griff man vorwiegend auf die vorschubert'sche Liedproduktion zurück, von der Bandler eine Reihe köstlicher humorvoller Kompositionen zu fröhlichem Leben erweckte.

Das Startum war durch Pattiera-Baklanoff vertreten, die nun einmal der gegenwärtig um sich greifenden Gewohnheit, zwei oder mehrere Stars an einem Abend zu gemeinschaftlichem Auftreten zu verbinden, huldigten und teils mit Sologesängen, teils in Duetten je nach Bedarf und Zulaß der Mittel ihr Stimmaterial oder ihre Gesangsweise glänzen ließen. Auch einzelne Wohltätigkeitskonzerte verdienen diesmal eine Erwähnung, so z. B. das zu Gunsten des Frauenerwerbvereins abgehaltene, das ein Wiener Trio (die talentierte Sängerin Mansfeld, die Geigerin Lamatsch und den Dirigenten und Pianisten Pehm) zu einem Konzert im Rokokostil verschrieben hatte. Dann das Ferialkolonienkonzert, das immer mit einer künstlerischen Sensation aufzuwarten vermag. Diesmal behaupteten der Bariton der Berliner Staatsoper Heinrich Schlusnus mit seinem herrlichen wohlgepflegten Material und der jugendliche Geigenvirtuose Wolfgang Schneiderhan die Attraktion dieser Konzerte, bei deren Veranstaltung zweifellos ein vortrefflicher Kunstgeschmack waltet.

Die Oper ist jetzt wieder einmal auf der Suche nach Ersatz; der Beisatz „als Gast auf Anstellung" ist nicht vereinzelt. So gab es denn Dirigentengastspiele, die den Zweck hatten, für den von unserer Bühne scheidenden Dr. Kolisko einen Nachfolger zu finden. Auch im Ensemble werden manche Lücken aufzufüllen sein: der Abgang Ingeborg Holmgrens wird einen fühlbaren Verlust bedeuten; in Mozarts Entführung, die zweimal hintereinander zur Reprise gelangte, stellten sich zwei Gäste vor, ohne daß ein positives Ergebnis erzielt worden wäre. Dagegen hat eine Züricher Sängerin Marie Engel als Traviata einmütigen starken Beifall gefunden und wurde sofort unserer Bühne verpflichtet. Eine ausgezeichnete Neueinstudierung der „Verkauften Braut" unter Steinberg wäre noch zu nennen. Die Uraufführungen von *Malipieros „Philomela und ihr Narr"* und *Provazniks „Akaga"* werden in diesem Heft an anderer Stelle besprochen. V. P.

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST

In kurzen Zwischenräumen folgten einander im Laufe der beiden letzten Monate mehrere Veranstaltungen. Zunächst ein Orgelabend in der evangelischen Kirche: Da der Wechsel in der Leitung der Orgelklasse erst im Laufe des Anstaltsjahres erfolgte, so ist jedenfalls ein wesentlicher Anteil des Lehrerfolges der Wirksamkeit Nowakowskis zuzuschreiben; man darf aber der weiteren Ge-

staltung gerade dieses Fachs unter seinem gegenwärtigen Leiter Kurt Utz mit frohen Erwartungen entgegensehen. Jedenfalls aber waren die Anforderungen ungewöhnlich, die dieser Abend an seine Schüler stellte. Drei Orgelwerke von Bach und nicht eben die einfachsten, zierten das Programm, die Es-dur Tripelfuge, das d-moll Präludium mit Fuge und die F-Dur Toccata. Unter den Vertretern des Organistennachwuchses sei vor allem Rudolf Zartner genannt.

Wenige Tage darauf gab es einen reichhaltigen Abend, der zwei Kantaten von Bach (Wallersteinschülerin: Marg. Holzner), eine Szene aus der Zauberflöte (gesungen von Schülerinnen aus der Klasse Brömse-Schünemann) und die Schumannschen Phantasiestücke für Klarinette (Josef Bezecny) vermittelte. Die Klavierabteilung entsandte die Pianistinnen Marie Ryschawy und Marie Maschat; Walter Bauer aus der Celloklasse Franks spielte Saint-Saëns's Konzert und das ungewöhnliche Geigentalent der Schweydaschülerin Eugenie Fichtner bekundete an dem Wieniawskikonzert in d-moll seine rasenden Fortschritte.

Daß die Akademie das Schubertjahr nicht ohne Feier verstreichen lassen werde, war bestimmt zu erwarten. Der Schubertabend der Akademie bot vor allem in seinem Programm eine Auswahl seltener gehörter Werke und zeigte das Schaffen dieses Romantikers in seiner großen Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit. Eine Klaviersonate, dann das eine Dichtung Grillparzers vertonende Ständchen für Frauenstimmen und Solo, ferner der „Hirt auf dem Felsen" für Singstimme mit Begleitung von Klarinette und Klavier und Lieder wie „Grenzen der Menschheit", „Gruppe aus dem Tartarus", endlich die Sonatine op. 137, Nr. 3, für Geige und Klavier und zwei Klavierimpromptus: all das gab einen kleinen aber formenreichen Ausschnitt aus Schuberts Tondichtungen, der auf die erschienenen Hörer Eindruck machte. Kurz vor den Osterfeiertagen brachte der Leiter der Dirigentenklasse Hermann Schmeidel mit eigenen Kräften, also mit Hörern und Hörerinnen der Musikakademie, Bachs Johannespassion zur Aufführung. Das Wagnis, dieses schwierige Werk durchwegs jungen angehenden Musikern anzuvertrauen, ist überraschend gelungen, wenn auch nicht zu verkennen war, daß die vorhandenen Kräfte nicht immer ausreichten. Dies soll übrigens auch bei Aufführungen größeren Stils hie und da vorkommen. Schmeidel ist als temperamentvoller und wohlbewanderter Dirigent berufen, bei seinen Schülern Begeisterung zu wecken und so hat die Johannespassion, die allerdings starke Kürzungen erfahren mußte, wieder ihr dankbares Auditorium gefunden. Als Solisten wirkten Marg. Holzner, Mathilde Merg, Karl Mann (anstatt des verhinderten Drag. Stefanovic) und Rudolf Graf mit. Auch die Leistungen der Instrumentalisten und Rudolf Zartners (Orgel) standen durchwegs auf ansehnlicher Stufe. *V. P.*

QUERSCHNITT

SCHUBERTFEIER IN WIEN 19. bis 23. Juli. Angemeldet 118.000 Sänger und zwar aus Deutschland 90.000, Österreich 15.000, aus der Tschechoslowakei 10.000, aus Amerika 3000. Der Konzertsaal im Prater wird einen Fassungsraum für 40.000 Sänger und 40.000 Zuhörer haben. Das Orchester von 400 Musikern wird der Dirigent von einem 4 Meter hohen Turm aus leiten.

SÜDDEUTSCHE TAGUNG FÜR MUSIKERZIEHUNG (Stuttgart 30. Mai bis 2. Juni Hochschule für Musik). Das jetzt vorliegende Programm stellt mit den angekündigten Vorträgen, praktisch-musikalischen Vorführungen und Diskussionen eine fruchtbare Behandlung musikerzieherischer Fragen in Aussicht.

FELIX PETYREK: VI. FREIE KLASSE FÜR KLAVIER UND KOMPOSITION von Mitte Juli bis Mitte August 1928 am *Mozarteum in Salzburg*. Zur Aufnahme in die Klavierklasse ist ein vorstudiertes Programm erforderlich. Für Klavier wird diesmal gegebenenfalls eine Vorklasse angeschlossen. Ferner findet eine Reihe von einschlägigen Vorträgen statt, darunter ein Zyklus: Spezielle Methodik der Klavierliteratur. Honorar für alle Veranstaltungen 100 S.ö. Anmeldungen und Anfragen an Prof. Heinz Scholz, Salzburg, Mozarteum.

ADOLF KRÖSSING, der berühmte erste Darsteller des „Wenzel" in der „*Verkauften Braut*" feierte heuer seinen 80. Geburtstag. Er war 44 Jahre am Tschechischen Nationaltheater, sang mehr als 300 Rollen und trat im ganzen 3882 mal auf.

TONKÜNSTLERFEST DES ALLG. DEUTSCHEN MUSIKVEREINES. Auf dem heuer in *Schwerin* stattfindenden Feste werden u. a. aufgeführt: Felix *Petyrek*: „Die arme Mutter und der Tod" (Bühnenwerk); G. v. *Keußler*: Symphonie C-Dur; W. *Maler*: Konzert für Cembalo und Orchester; P. *Hindemith:* Bratschenkonzert; A. v. *Webern*: Streichtrio.

Die Klaviervirtuosin ANNIE LEIFS-RIETHOF, eine gebürtige Deutsche aus der Tschechoslowakei, hatte als Solistin der großen Philharmonischen Konzerte in *Paris* einen ausgezeichneten Erfolg.

DAS VI. REGERFEST IN DUISBURG (7. bis 10. Juni).

GENERALMUSIKDIR. ERICH KLEIBER der Berliner Staatsoper hat eine Verpflichtung als erster Dirigent an die *New Yorker Metropolitan Opera* abgelehnt.

W. FURTWÄNGLER wird 1928/29 zehn Aufführungen an der *Wiener Staatsoper* leiten.

DAS KÜRZLICH AUFGEFUNDENE ORATORIUM „ISAAC" (Metastasio) stammt nicht von Mozart, sondern von *Mysliweczek*.

DAS FLONZALEY-QUARTETT brachte in seinem letzten diesjährigen New Yorker Konzert in Town Hall unter anderm das Erste Streichquartett von Erwin *Schulhoff* mit größtem Erfolg zur Aufführung.

ERWIN SCHULHOFFS ERSTE SYMPHONIE wurde in Berlin von Generalmusikdirektor Erich *Kleiber* in einem Symphoniekonzert der Staatskapelle mit großem Erfolg uraufgeführt. Bericht folgt.

„PENTHESILEA" ALS OPER. *Vinzenz Maixner*, Kapellmeister am Tschechischen Nationaltheater in Prag, hat *Kleists „Penthesilea"* komponiert.

IN DIESER NUMMER der Zeitschrift erscheint eine Anzeige über das Tonkünstlerfest 1929 in *Duisburg*. Wir empfehlen die Ankündigung der Beachtung unserer Leser.

VII. REICHSSCHULMUSIKWOCHE: *München*, 15. bis 20. Oktober.

16 DEUTSCHE THEATER haben einen jährl. Zuschußbedarf von je ein bis sieben Millionen Mark.

DIE BERLINER STAATL. AKAD. HOCHSCHULE FÜR MUSIK wird eine *Versuchsstelle für Rundfunk* einrichten.

PREUSSISCHE AKADEMIE DER KÜNSTE. Neue Mitglieder: Igor *Strawinsky* und Richard *Wetz*.

DAS ZWEITE STRAWINSKY-HEFT des *„Auftakt"* erscheint demnächst.

ZWEI TONKÜNSTLER-GEBURTSTAGE: Siegfried *Ochs* 70 Jahre; Max v. *Schillings* ein Sechziger.

WALTER BLOBEL: DAS GEIGEN- UND BRATSCHENSPIEL (Selbstverlag Bonn a. Rh.). Dieses Werk bringt, als Niederschlag vieljähriger, beharrlicher und intensiver Untersuchungen (praktisch-theoretischer Art) eine *Lehre der geigerischen Spielerlernung*, die eine Vertiefung und Erfolgerhöhung der streichinstrumentalen Pädagogik darstellt.

MUSIKFEST IN SIENA.

(Internationale Gesellschaft für neue Musik.)

1. Konzert: Tommasini 2. Streichquartett; *K. Hába*, Sonatine für Flöte und Klavier, op. 13; *Hindemith*, Kleine Klavierstücke aus „Klavierübung, 2. Teil"; *Raval*, Sonate für Violine und Klavier; v. *Zemlinsky*, 3. Streichquartett (C-Dur).

2. Konzert. Bridge: 3. Streichquartett,; *Tiessen*, Duo für Violine und Klavier, op. 35; v. *Webern*, Trio für Violine, Viola und Cello, op. 20; de *Falla*, Konzert für Cembalo und fünf Instrumente; *Blum* Musik für acht Instrumente.

3. Konzert. Martinů, 2. Streichquartett; *Alfano*, Sonate für Cello und Klavier; *Prokofieff*, Quintett für Oboe, Klarinette, Violine, Viola, Baß, op. 39; *Bloch*, Quintett für Klavier und Streicher. *Rahmenkonzerte* u. a.: T. *Walton*, „Fassade", für Rezitation und Instrumente; *Hába*, Diskurs über Vierteltonmusik; E. F. *Burian*, Voice-band-Musik, *Strawinsky*, „Noces", Konzerte *alter italienischer* Musik (Sixtinische Kapelle, Augusteumorchester). *Beginn* frühestens 10., spätestens 17. September.

TELEPHON DER REDAKTION: 322-17.

Redaktionsschluss 25. April
Nächstes Heft Ende Mai.

TONKÜNSTLERFEST 1929

DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS.

(Opernfestwoche und Kammermusikfest in Duisburg).

Oper von jeher ein Sorgenkind des A. D. M. V.

Von jeher ist die Förderung des dramatischen Schaffens unserer Zeit vom A. D. M. V. als eine besonders vordringliche Aufgabe angesehen worden. Immer wieder wurde — dankbar sei hier besonders unserer verstorbenen Mitglieder Karl Storck und Paul Marsop gedacht — in den Hauptversammlungen erwogen, wie man dieser Aufgabe gerecht werden könne. Trotz eifriger Bemühungen und trotz Ansammlung eines eigens diesem Zweck gewidmeten „Richard-Wagner-Fonds", der in der Inflation leider wegschmolz, mußte die Oper bei den Tonkünstlerfesten immer mehr oder weniger in Schatten stehen.

Einladung der Stadt Duisburg.

Nicht genug dankbar kann daher der Verein der Stadt Duisburg sein, die ihm für das Jahr 1929 die künstlerischen und finanziellen Mittel zur Verfügung stellen will, um in ganz großzügiger Weise der Musik im Rahmen des Theaters ein eigenes Fest zu widmen.

Gesamtplan der Opernfestwoche.

Die Opernwoche soll zunächst drei Werke umfassen, deren Auswahl dem A. D. M. V. allein zusteht. Diese drei Opernwerke sollen dem zeitgenössischen Schaffen angehören und möglichst noch nicht aufgeführt sein. Zur Abrundung der Opernfestwoche wird die Duisburger Oper dem A. D. M. V. aus ihrem Spielplan weitere Werke vorschlagen, von denen der Vorstand drei geeignete aussucht. Hierbei werden einesteils solche Werke berücksichtigt werden, die der breiten Öffentlichkeit unbekannt sind, Werke, die der Musiker gern einmal auf der Bühne sehen möchte; andernteils solche, die für die Arbeit der Duisburger Bühne besonders charakteristisch sind.

Gewähr für eine würdige Darstellung der angenommenen Oper.

Durch eingehende Prüfung des künstlerischen Niveaus der Duisburger Oper hat sich der Vorstand des A. D. M. V. davon überzeugt, daß die Vorbedingungen für eine würdige Wiedergabe auch anspruchsvollster Werke im Rahmen der Opernfestwoche gegeben sind; er wird auch im einzelnen darauf halten, daß die drei endgültig ausgewählten Opern eine besonders sorgfältige, in Musik, Ausstattung und Regie makelfreie Aufführung erfahren.

Aufführungsmaterial.

Damit von der Beteiligung an der Opernfestwoche niemand ausgeschlossen ist, hat sich die Stadt Duisburg bereit erklärt, auf Wunsch die Kosten für die Herstellung des Notenmaterials der angenommenen Werke zu übernehmen.

Aufruf an alle Opernkomponisten.

Das schöne Ziel, welches sich der A. D. M. V. und die Stadt Duisburg gesteckt haben, nämlich einen Überblick über die heute wirkenden Kräfte zu geben, die für eine Weiterentwicklung der Oper in Frage kommen, kann nur erreicht werden, wenn der Plan durch eine wirklich allgemeine Beteiligung aller in Frage kommenden Faktoren unterstützt wird. Der Vorstand des A. D. M. V. richtet daher an alle Opernkomponisten das Ersuchen, ihre Werke zur Verfügung zu stellen.

Einsendungsbedingungen. Werke, welche bei der Opernfestwoche berücksichtigt werden sollen, können vom 1. April ab beim Schriftführer des A. D. M. V., Herrn Hermann Bischoff, München, Haydnstraße 6/1 eingereicht werden. Der Einreichungstermin endet am 1. Juni. Auf vorherige Anfrage können in der Zeit vom 1. Juni bis 1. September noch Werke eingereicht werden; die Annahme hängt in diesem Falle davon ab, ob es noch möglich ist, das Uraufführungsmaterial fertigzustellen. Der Sendung ist das nötige Rückporto beizulegen. Im Ausland lebende deutsche Komponisten wollen hierfür die Form des internationalen Portoscheines (Coupon-Reponse International) wählen. Autoren, die dem A. D. M. V. noch unbekannt sind, wollen einen kurzen Lebenslauf mit Angabe des Studienganges beilegen. Zur Einsendung genügen vorläufig Klavierauszug und Textbuch. Bei unvollendet eingereichten Werken muß zum mindesten eine rechtzeitige Fertigstellung durch die Persönlichkeit des Autors gewährleistet sein. In Betracht kommen nur deutsche Werke. Die Einsendung mehrerer Werke desselben Komponisten ist zulässig. Die Einsendung erfolgt unter Namensnennung, also nicht anonym. Ohne daß bereits aufgeführte Werke grundsätzlich ausgeschlossen sein sollen, behaupten doch Werke, die noch nicht aufgeführt sind, den Vorrang.

Prüfung und Rückgabe. Die Prüfung erfolgt durch den A. D. M. V. Eingereichte Werke können vor Entscheidung der Prüfungskommission weder zurückgezogen noch ganz oder in Bruchstücken anderweitig zur Aufführung gebracht werden. Der A. D. M. V. verspricht schnelle Erledigung der Prüfungsarbeit und ungesäumte Rückgabe der nichtangenommenen Werke.

Weitere Ausgestaltung des Tonkünstlerfestes 1929. Daß bei der starken Inanspruchnahme des Duisburger Orchesters durch die Opernfestwoche nicht daran zu denken ist, auch noch Orchesterkonzerte zu veranstalten, ist ohne weiteres einleuchtend. Man mag das bedauern; aber das von Duisburg dem A. D. M. V. Angebotene ist so außergewöhnlich, daß der Vorstand glaubte, es verantworten zu können, wenn das sinfonische Schaffen einmal ein Jahr übergangen würde.

Kammermusikfest. Dagegen werden die Kammermusikveranstaltungen wie jedes Jahr stattfinden; der Termin zur Einreichung der hierfür bestimmten Werke — auch Kompositionen für Orgel und für Chor a capella kommen in Betracht — wird, wie üblich, nach Ablauf des Tonkünstlerfestes 1928 bekanntgegeben werden.

Zukunftsziele. Der Allgemeine Deutsche Musikverein sieht in der Neugestaltung des Tonkünstlerfestes 1929 die Möglichkeit einer zukünftigen Erweiterung seiner Ziele. Sollte der geplante Charakter der Veranstaltung sich bewähren, so wird der A. D. M.V. in regelmäßig wiederkehrenden Abständen weitere Feste anberaumen, die der Oper in besonderer Weise gewidmet sind. Allerdings bedarf es zum Gelingen des Werkes nicht nur der Unterstützung der musikalisch Schaffenden, sondern auch des allgemeinen Anteils der gesamten Musikwelt. Der A. D. M. V. richtet darum an alle Komponisten, alle musikalisch Interessierten und an alle Musikfreunde die Bitte, das „Tonkünstlerfest 1929" (Duisburger Opernfestwoche und Kammermusikfest) durch Bekanntmachung und Propagierung der hier gekennzeichneten Ziele eifrigst zu fördern.

Interesse der Behörden an dem Plan. Das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat sein Interesse an dem Plan zum Ausdruck gebracht.

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag V., Josefovsk 6/III,
Telephon 35870.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
Prag-Weinberge,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola,** sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel**
Prag I., Jachymová 4.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.
Klavier, Gitarre, Violine, Mandoline.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition
Prag I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičková 15/III,
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korreptition
Prag, Pařížská 19.

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Melanie Bauer
Konzert-Violinistin, Unterricht, Violine, Klavier.
Prag VII., Na výšinách 18.

Erich Wachtel
absolv. Musikakademiker, Zemlinsky- u. Finke-Schüler.
Theorie, Kompos. Korrepet.
Prag II., Revoluční 24.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
Prag VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 39.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen
Komposition u. Klavierspiel
Prag, Pařížská 19.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Malá Sternberková 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
Prag VII., Mališrská 386
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
Smichov, Dvořákova 1274.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch., Klavier.
Prag VII., Letohradska 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht,
Prag VII., Letohradská 1212.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
Prag I., Kaprová 6/III.

Kurt Utz
Orgelvirtuose
Prag XII, Jugoslávská 10/II
Orgel, Theorie, Komposition.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
Prag VII., Skuherského 23/I.

In dieser Rubrik können Inserate beliebiger Größe, mit beliebigem Text, eventuell auch in anderem Format, mit oder ohne Cliché eingeschaltet werden.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

mit * Bezeichneten gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an

DER AUFTAKT
MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VIII. JAHRGANG 1928 HEFT 5—6.

Voice-Band

VON E. F. BURIAN, PRAG

Die Definition des Begriffs Voice-band ist sehr schwierig. Hier kommt die Theorie in Verlegenheit, und die wird so lange anhalten, bis es uns gelingt, die eigentlichen Elemente ausfindig zu machen, die seinem aesthetischen Durchmesser bestimmen könnten. Vorläufig müssen wir uns mit folgender These begnügen:

Der Voice-band ist ein produktiver Stimmenchor (daher sein Name), der auf einer Konstruktion des befreiten Klanges, des Rhythmus und der Sprache beruht.

Ueber Voice-band schreibt ebenso die Literatur- wie die Musikkritik; man weiss nicht recht, in welches Gebiet er gehört. Umso besser, denn es wird sich ganz gewiß einmal ein Referent finden, der auf beiden genügend Bescheid weiss: auf literarischem und musikalischem. Da der Voice-band ein *Stimmenchor* ist, muß er unbedingt zwei korrespondierende Elemente in sich schließen: Gesang und Rezitation. Nur wird er niemals die Gesangs- und Rezitationschöre kopieren, sondern als deren Reaktion das Wort (übrigens sein einziges, mit den bestehenden Mitteln zu wertendes Material) von der drosselnden Intonation und dem falschen Beiklang befreien. Den *latenten* d. i. den Beiklang der Sprache, wirft er als überflüssigen Naturalismus beiseite. Er lässt die zwecklosen Details der geschriebenen Noten unberücksichtigt, weil sie ihm für sein absolutes Wirkungsgebiet nicht genügen. Der Voice-band ist ein *durchaus produktives* Gebilde, und darum kommt für ihn weder eine Gesangspartitur, die auf dem papierenen Hören des Komponisten und einer beschränkten Töneauswahl aufgebaut ist, noch die Rezitationsmanier der zeitgenössischen Bühnen und Vortragssäle in Betracht. Seine akustischen Wirkungen gemahnen an das Treiben in einem Hafen, an eine Menschenzusammenrottung, an das Getöse der Strassen. Keines der bestehenden Gesetze kann dem Voice-band verwehren, die Wirkungen eines gähnenden Krokodils oder eines klirrenden Essbestecks nachzuahmen. Der Umfang seiner Stimmen ist im Gegensatz zu dem der Singstimmen innerhalb physischer Normen unbegrenzt. Für den Voice-band gibt es eigentlich keine Noten, ebensowenig wie solche für Fabrikssirenen oder Kindergeplärr existieren. Als Verständigungsmittel für die einzelnen Mitglieder gelten gewisse merkwürdige *Neumen* und ein noch merkwürdigerer „ungesetzmäßiger" Takt. Und doch ist der Voice-band durch eine feste Konstruktion zusammengefügt, die noch der Erklärung bedarf.

Nach dem Klange ist der *Rhythmus* das eigentümlichste Merkmal des Voice-band. In Formeln nicht darstellbar, äussert er sich in den man-

nigfachsten Variationen. Vielleicht ist das jener bewußte Rhythmus der Eisenbahnwaggons: horch, hier klingt ein bekannter Walzer, dort ein Charleston an, zu dem sich schliesslich tanzen liesse; der Rhythmus der alten Griechen und Römer ist's; Palaestrina fände hier sein Paradies. Manche haben in den Rhythmen des Voice-band tausendmal eine *neue* Stereotypität zu finden vermeint, und ich bürge dafür, dass die tausendste nicht einmal noch die erste war. Dadurch dass der Voice-band sich um den vom Komponisten notierten Rhythmus nicht kümmert, gewinnt er sich einen neuen (im Gegensatz zum reproduktiven) produktiven Rhythmus, und auch das ist etwas, was wir nicht zu werten vermögen; denn hiefür stehen uns nicht eimal jene sonderbaren Neumen zu Gebote.

Was der Voice-band schafft? Wir erleben da ein Paradoxon: musikgenetische Literatur, poesiehafte Musik, oder wie sich das sonst noch umstülpen liesse. Damit kommen wir nicht weit. Es sind Gedichte, die sich im Munde des Voice-band in Musik verwandeln, und Musik die eigentlich mit Musik nichts zu tun hat, weil sie kein Tongeschlecht enthält und weder temperiert noch sechzehntel-vierundzwanzigsteltönig ist. Mit Hába haben wir etwas gemein: wir verliessen zugleich mit ihm die alte Tonalität; während er sich aber eine neue schuf, suchten wir gar nicht mehr nach einer solchen, sondern verblieben im Absoluten. Allerdings lässt sich das heute, da wir noch Dur- und Moll-Skalen in zerlegten Sexten spielen, schwer als „Musik" begreifen!

Was vermag also der Voice-band? Er produziert das Wort und macht weder vor dem Sprachlehrbuch, noch vor dem Gedicht oder der Strassenreklame Halt. Aus allem weiß er seine poetische Form zu bilden; was immer aus Silben und Sätzen besteht, dient ihm als *Libretto.* Der Schaffensprozess des einzeln Komponierenden ist hier auf das produzierende Ensemble übertragen. In den Gedichten begnügt sich der Voice-band nicht mit dem oberflächlichen Sinn der Zeilen, sondern schafft gleich das Gesamtbild, die resultierende *konstruktive Form.* Ja nicht einmal die unartikulierten Aeußerungen (ohne Unterstützung des Wortes) sind ihm fremd: er vermag sich unter Trommelseufzen und Frauenlachen zu einem sonderbaren Brummchor zu entfalten.

Das dürfte alles sein, was in einem knappen Artikel darüber zu sagen ist. Im übrigen müßen wir auf das feine Ohr der Zuhörer pochen und auf ihren Willen, zu sitzen und zu lauschen, oder richtiger: sich durch das Gehör bezaubern zu lassen. Alles andere bleibt der Entwicklung überlassen. Aus dem Tschechischen von Dr. Viktor Joss.

Altniederländische Kunst und Chormusik von Křenek und Hindemith

VON UNIV. PROF. DR. JOHANNES WOLF, BERLIN

Ein beschwerlicher Weg war es, den die Entwickelung der mehrstimmigen Kunst im Mittelalter nahm. Welche Ueberfülle von Versuchen, bis die erste Höhe in der Pariser Kunst des 13. Jahrhunderts

erreicht war, bis die überragende Bedeutung der Meister Leonin und Perotin der mehrstimmigen Musik von Notre Dame in Paris Weltgeltung brachte. Der Stil, der von einer gegebenen, ursprünglich kirchlichen Melodie ausging und nach anfänglicher Hörigkeit neue, selbständig zu ihr verlaufende Weisen mit ihr zu einem Stimmgefüge, zu einem einheitlichen Klangbilde verknüpfte, der sich immer höher wölbende Dome über eine gern in breiten Quadern hingelegte Grundstimme aufführte, schien Allgemeingültigkeit zu erlangen. Da stürmten von Norden her neue Ideen heran. Volkstümliche Techniken in muntern Terz- und Sextgängen mit der führenden Melodie in der Oberstimme, wie sie Giraldus Cambrensis schon im 12. Jahrhundert in dem Volksgesange zu Yorkshire zu schildern weiß, rennen im 14. Jahrhundert, wo noch die rein kontrapunktische Kunst in Guillaume de Machaut's Werken glänzt, gegen die alte Satztechnik Sturm und erobern das Feld. Zwar wird die vollständige Herrschaft der Oberstimme noch nicht erreicht, aber die harmonische Faktur ringt sich immer klarer durch und durchwirkt das kontrapunktische Gewebe der Stimmen immer mehr, lockert es auf und durchlichtet es.

Dieser Vorgang vollzieht sich in der niederländischen Schule, die die machtvolle Wirksamkeit der Pariser Epoche ablöst. Mag die wachsende Bedeutung des burgundischen Hofes, mag der 100 jährige Kampf der roten und der weißen Rose auf flandrischem Boden der Entwickelung günstig gewesen sein, in Cambrai schafft sich jedenfalls unter englischem Einflusse der neue Kunststil ein Bollwerk, von dem aus Pioniere nach allen Weltgegenden hindrängen, um den neuen Kunstbestrebungen Boden zu erobern. Dunstable, ein Engländer, wird als der Vater des neuen Stils, Dufay wie Binchois, als bedeutungsvolle Vorkämpfer gepriesen. Vielleicht wird ihre Bedeutung überschätzt, denn bereits vor ihnen macht ein Künstlergeschlecht Tapissier Carmen Cesaris die Pariser die Pulse höher schlagen und sehen wir Leonel Power und Benet in ähnlicher Richtung wie die Niederländer tätig. Jedenfalls macht sich ein Stilwandel fühlbar, beginnt unter englischem Einflusse die Herrschaft der Niederländer, wird statt Paris nunmehr Cambrai die Hauptbildungsstätte der Musiker und bedeutet Jahrzehnte lang Wilhelm Dufay die prominenteste Künstlererscheinung. Die Wechselbeziehung zwischen den Niederlanden und der päpstlichen Kapelle in Rom setzt ein. Durch zwei Jahrhunderte hindurch behaupten die Niederländer die Führerrolle in der Musik, versorgen den ganzen Kontinent mit tüchtigen Musikern. Immer neue Impulse erfolgen, ein grosser Name löst den andern ab. Deutlich durch die Quellenüberlieferung geschieden können wir die Schulen Dufay, Ockeghem, Josquin, Willaert, Orlando di Lasso und Sweelinck beobachten. Um Dufay scharen sich Meister wie Busnois, Caron, Faugues, an Ockeghem schließen sich Obrecht, Isaac, Alex. Agricola, Loyset Compère an, Josquin steht inmitten von Pierre de la Rue, Brumel und anderen. Willaert wird zum Anfang einer neuen Entwickelung auf venetianischem Boden. Alles, was er berührt, Vokales wie Instrumentales, gewinnt neue Kraft; alte Formen werden neu belebt. Techniken wie die der Wechselchöre gehen von ihm aus. Er wird zu einem der wirksamsten Vorkämpfer der Renaissance. Eine ähnliche bedeutsame Rolle spielt die

genialische Persönlichkeit Orlando di Lassos auf Münchner Boden und wenige Jahrzehnte später Jan Pieter Sweelinck in Amsterdam. Mit ihnen ist die Aufwärtsentwickelung der Musik unlöslich verknüpft.

Ein leiser Vorwurf zieht sich durch alle alten Berichte gegen die ersten Vertreter der niederländischen Kunst: der der nüchternen mathematischen Berechnung, ein Vorwurf, der sich bis in unsere Zeit erhalten hat. Was ist damit gemeint, und ist dieser Vorwurf berechtigt?

Aus der Kunstübung der Pariser Schule herübergenommen wurde die Tenorpraxis. Bekanntlich gingen mit geringen Ausnahmen die mehrstimmigen Sätze von einer gegebenen Melodie als Tenor aus, die bald dem Schatze der kirchlichen, bald dem der weltlichen Weisen entlehnt war. In der Zeit der Niederländer spielen Lieder wie L'omme armé, Le serviteur, Se la face ay pale, In minem sinn, Te Andernacken op den Rhyn, Ein frölich wesen eine besondere Rolle. Damit diese Melodien, zuweilen auch ganz kurze gregorianische Motive, den Unterbau für eine breit ausladende Komposition herzugeben vermögen, werden sie bald vergrößert, bald verkleinert, jetzt von vorn nach hinten, dann von hinten nach vorn gesungen. Die Vorschriften für die verschiedene Ausführung derselben notierten Weise wurden in canones, in Rätselsprüchen niedergelegt. Solche canones waren schon dem 13. und 14. Jahrhundert bekannt, fanden aber innerhalb der niederländischen Musikübung noch eine besondere Zuspitzung. Ganz offenbar schützte man, abgesehen von der sparsamen Schreibung, dadurch die Komposition vor dem Zugriff der Dilettanten. Die kanonische Fassung war eine Art Zunftgeheimnis. Sicherlich bedeutete sie aber in jener Zeit des fabelhaften technischen Aufstiegs noch mehr. Ein Schuß künstlerischen Uebermuts kam hier zur Geltung, die künstlerische Laune brach sich hier Bahn. Die Schwierigkeit der Ausführung band bei dem gesteigerten Können weder Komponist noch Sängerschar in dem Masse, daß dem Humor nicht Raum zur Betätigung übrig blieb. So gab der Komponist dem Sänger musikalische Nüsse zu knacken auf. Einfach ist es noch, wenn es in der Dufayschen Messe Se la face ay pale heißt: crescit in triplo et in duplo. Worte, die auf den Vortrag der notierten Reihe unter den dreifachen und doppelten Worten zielen. Mehr Witz verlangte schon die Lösung von Busnois' Kanon: „Ubi A ibi 0 et ubi 0 finis esto", wo die Vertauschung des ersten und des letzten Buchstabens des griechischen Alphabets auf den Vortrag der Reihe von hinten nach vorn schließen läßt. Tolle Einfälle können wir registrieren. Intervalle, die nach unten abzumessen sind, werden nach oben notiert und der Kanon beigefügt: Descendant in profundum quasi lapis — man möge in die Tiefe hinabsteigen wie der Stein. Noten werden eingeschwärzt, die gar nicht gesungen werden und dies z. B. durch den Kanon zum Ausdruck gebracht: ut re quiescant in pace — alle Töne, auf die die Tonsilben ut und re fallen, sollen in Frieden ruhen, stumm bleiben. Aus alten Themen werden neue gewonnen, wie in Josquin's Malheur me bat-Messe, wo mit Hilfe des Kanons De minimis non curat praetor durch Weglassung der minimae die Ockeghem'sche Chanson ein anderes Gesicht gewinnt. Hinzu kommen Bemerkungen über kanonische Bindung von Stimmen, hinzu tritt die Proportionslehre, die es ermöglicht, Tonweisen in den verschiedensten Verhältnissen gegen einander zu sin-

gen, aus einzelnen Melodien ganze Sätze zu entwickeln und anderers mehr. Gerade diese Herrschaft der Zahl im Zusammenhang mit der Kanonik hat die Musik der Niederländer in Mißkredit gebracht. Man hatte eine Scheu, an diese Werke heranzutreten, weil sie der bequemen Lösung widerstanden. Man hatte die zugespitzte Technik und die verkünstelte Form der Niederschrift als das Wesentliche angesehen und mit dem Gefühlsgehalt der Musik identifiziert und war so zu offenbar ganz schiefen Werturteilen gelangt:

Die Musik der Niederländer auch der ältesten Periode enthält tiefe Gefühlswerte und vermag uns auch heute noch etwas zu sagen, ja steht uns vielleicht heute näher als je.

Einer der auffallendsten Künstler ist Guillaume Dufay, der Kanonikus von Cambrai, dessen Geburt wohl noch im Ausgange des 14. Jahrhunderts anzunehmen und dessen erste Kompositionstätigkeit bis zum Jahre 1416 zurückzuverfolgen ist. Sowohl in der päpstlichen Kapelle als auch am burgundischen Hofe, ja vielleicht auch in Paris sehen wir ihn eine Rolle spielen, bis er seit 1450 in Cambrai bodenständig wird und seine ganze Kunst in den Dienst der Kathedrale stellt. Seine regen Beziehungen zum Florentiner Hofe der Medici sind hinreichend bekannt. Sympathisch berührt uns sein testamentarisch festgelegter Wille, unter den Tönen des Hymnus Magno salutis gaudio und seiner Motette Ave regima coelorum in den Tod eingehen zu wollen.

Seine Werke werden charakterisiert durch einen stark harmonischen Zug, durch bedeutsamen instrumentalen Einschlag. Die Fauxbourdon-Technik, d. h. die Verwendung von Sextakkordfolgen spielt bei ihm wie bei Dunstable eine besondere Rolle.

Nur wenige Jahrzehnte später setzt die Kunst Ockeghem's ein. Das kontrapunktische Können potenziert sich, der Satz gestaltet sich immer kunstvoller. Der imitierende Stil wird feiner durchgebildet, das Spiel der Motive beschäftigt alle Stimmen. Geistvoll finden sie melodiezeugende Verwendung. Sequenzenhaft ausgesponnen, werden die Melodien langatmiger und auch rhythmisch belebter.

Eine besondere Etappe in der Entwicklung des kontrapunktischen Stils bedeutet die Kunst Jacob Obrechts. In Utrecht um 1430 geboren, in Antwerpen zum Musiker herangewachsen, sehen wir ihn bald in Cambrai, bald in Antwerpen, Brügge und Ferrara tätig, wo er 1505 an der Pest starb. Er gehört zu den Großen, die der Entwicklung wesentliche Förderung gebracht haben. Aus vlämischer Schulung hervorgegangen, in Dufay'schem Geiste herangebildet, gewinnt er unter dem Einflusse Ockeghems und Italiens eine eigene Prägung. Die schon bei Dufay deutlich hervortretende harmonische Tendenz wird der Klangfülle weiter dienstbar gemacht. Durch die motivische Durchblutung im Ockeghemschen Sinne wird der Satz innerlich mehr belebt und die Form durch die melodische Verknüpfung der sequenzenartig fortgesponnenen Motive, durch die weitere Spannung der melodischen Bogen größer gestaltet.

Wieder einen andern Stil zeigt Josquin des Prés, ein Meister, den eine bedeutsame Entwickelung von mittlerem Können bis zu den höchsten Offenbarungen der Kunst geführt hat. Aus Ockeghem'scher Schulung hervorgegangen, können wir seine Tätigkeit in Rom, Ferrara, Paris und

Condé, bis zu seinem Tode 1521 verfolgen, während Aufenthalte in Cambrai und Modena vor der Hand noch problematisch bleiben. Er war der gefeierte Liebling seiner Zeit, dessen Werke allerorts mit Sehnsucht erwartet wurden, ein echter Künstler, der, wie ein Agent an den Herzog von Ferrara berichtet, nur arbeitet, wenn er will, oder besser gesagt, wenn seine Phantasie ihn zwingt. Ein Schriftsteller des 16. Jahrhunderts (Bartoli in seinen Raggionamenti) vergleicht ihn mit Michelangelo, geht aber sicher darin fehl. Denn gerade Zartheit des Empfindens verbunden mit einem unendlich fein entwickelten Klangsinn machen seine Eigennote aus. Der Süden mit der sinnlichen Schönheit seiner Melodien und der harmonischen Klarheit seiner weltlichen Formenwelt hat mehr auf ihn eingewirkt als auf Obrecht. Das Stabat mater z. B zeigt klar die Vorzüge seines Schaffens: die feine melodische Linie mit der charakteristischen schwebenden Sexte, die klangschöne Lagerung seiner Akkorde, die viel stärkere harmonische Bedingtheit, den weichen Fluß seiner Stimmen, die Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit seines polyphonen Schaffens. Nicht umsonst preist ihn Luther als der Töne Meister. Die Höhe technischen Könnens ist erreicht. Der homophon durchsetzte polyphone Stil hat bedeutsame Prägung gefunden.

Die Folgezeit sucht noch die Charakteristik zu fördern, den Stimmungsgehalt zu steigern, die Ausdrucksfähigkeit zu erhöhen. Hieran hat Orlando di Lasso einen bedeutenden Anteil. In den Niederlanden geboren, in Frankreich und Italien zum Künstler herangereift, kommt er über Antwerpen nach München, wo er als Mitglied der Hofkapelle von etwa 1556 bis zu seinem Tode 1594 eine beispiellose Tätigkeit entfaltete.

Nicht ohne Grund rechnete ihn seine Zeit zu den Fürsten der Musik. Denn souveräner wie sein großer Zeitgenosse Palestrina beherrscht er das ganze Gebiet der Tonkunst, weiß er allen Formen gerecht zu werden, vermag er, ähnlich Heinrich Isaac, in gleicher Bedeutsamkeit und mit allen nationalen Eigenarten eine französische Chanson, ein italienisches Madrigal und ein deutsches Lied zu schaffen, eine Messe wie eine Motette zu formen, für Stimmen wie für Instrumente zu schreiben.

Das polyphone Können ist bei Orlando di Lasso noch aufs höchste gesteigert, die alte kanonische Einkleidung wird aber schon damals hinfällig. Allmählich entgleitet der virtuose Gebrauch der Polyphonie dem Musikerstande. Der mit der Renaissancebewegung verbundene Stilwandel bringt sie in Mißkredit und nur wenige Musiker sind in der Folge aufzuzählen, die das alte niederländische Erbe bewahrt haben. Ich denke da aus dem 18. Jahrhundert in erster Linie an Johann Sebastian Bach mit seiner „Kunst der Fuge“ und aus dem 19. Jahrhundert an die kuriosen Beispiele satztechnischer Ueberkunst eines Pietro Raimondi.

Einer der letzten großen Niederländer, der noch im Vollbesitz des alten Erbes blieb, war der Amsterdamer Jan Pieter Sweelinck. Sein Name lebt meist nur als der große Orgelmeister, als der „Norddeutsche Organistenmacher“, als der Lehrer von Schulz, Scheidt, Scheidemann, Schildt und Siefert. Und doch war er auch ein souveräner Beherrscher des Chorstils, wie die Gesamtausgabe seiner Werke dartut. Nicht umsonst war er bei dem Venetianer Giuseppe Zarlino in die Lehre gegangen.

Niederländische Kunst paart sich bei ihn mit italienischem Sinn für melodische Linie und für Klangfarbe.

* * *

Ein großer Sprung führt uns von den alten Niederländern zu den Neuerern unserer Zeit. Scheinbar unüberbrückbare Gegensätze und doch ein den Niederländern verwandtes Streben, der Tonkunst neue Wege zu erschließen, neue Ausdrucksmöglichkeiten zu gewinnen. Kein voraussetzungsloses Schaffen, sondern ein Anknüpfen an das Alte. Wie spielte sich doch die Entwickelung ab? Aus einer gegebenen Stimme wuchsen seit der Zeit der ältesten Mehrstimmigkeit mit Hilfe der Techniken von organum, discantus und contrapunctus immer neue Stimmen heraus, die innerhalb derselben Klangfläche liegen, zu einem verständlichen Klange verbunden werden konnten, der im Laufe der Entwickelung Weiterungen erfuhr und besonders in der Bachzeit mit den Vorhalten- und Durchgangsnoten kompliziertere Form annahm, aber doch aus *einer* Klangfläche heraus seine Erklärung finden konnte. Auf Bach'scher Grundlage erheben sich noch die Chöre Max Regers; fast altertümelnd in ihrer schlichten Art und doch auch z. B. in der harmonisch breit ausladenden dritten Strophe von „Unser lieben Frau Traum" vorwärtsweisend.

Im Grunde genommen deutet aber der leider zu früh verstorbene Reger mehr rückwärts auf Bach, ale daß er neue Wege eröffnet. Anders unsere jungen Stürmer. Als Arnold Schönberg mit seinem Opus 13 dem Chore „Friede auf Erden" hervortrat, da war der Weg gewiesen, auf dem ihn Křenek, Hindemith und Petyrek folgen konnten. Křenek und Hindemith. Beide grosse technische Könner, beide Vollblutmusiker. Die Faktur ihrer Chöre hat der der Niederländer verwandte Züge. Wie diese schreiben sie breit ausgesponnene, in sich selbständige Melodien, die bei Hindemith manchmal in ihrem starren Fluß an die Art der ars antiqua gemahnen. Auch sie lassen wie jene Primitiven ihre Stimmen selbständig kadenzieren. Man achte nur einmal auf den Schluß der Hindemith'schen Frauenklage. Auch sie gehen bewußt oder unbewußt bei den polyphonen Künsten der alten Zeit keineswegs vorüber: Nachahmungen werden eingeführt, Motive treten in der Verkehrung auf. Nur daß die Nachahmung sich rücksichtsloser geberdet. Die gleiche Liebe für rhythmische Vielgestaltigkeit, die die Texte zu sprengen droht, hier und da. Stimmen werden, wie in der Willaert-Schule, zu Stimmgruppen zusammengefügt, die gegeneinander ausgespielt werden. Der Zug zum Malerischen auf beiden Seiten. Man beachte nur die Bildhaftigkeit, die Křenek in den Jahreszeiten anstrebt, wenn z. B. „der Bach in das Thal hinuntergleitet".

Aber es kommt noch etwas Neues hinzu. Einmal sind die Klangbeziehungen erweitert. Die Dissonanz wird mit Selbstberechtigung eingeführt und lässt neue Klangbilder erstehen, die bald reizvoll, bald fremdartig wirken. Neu ist dann vor allem das bereits von Arnold Schönberg vertretene Prinzip, mehrere Stimmen zu einer Klangfläche zu verbinden, die durch eine ihr nicht zugehörige melodische Linie oder eine andere Klangfläche geschnitten wird. Dadurch entstehen Klanggebilde, die man mit Fug und Recht als drei dimensionale Musik, als Raumkunst ansprechen kann. Křenek steht der alten Tonalität, steht altem harmonischen Emp-

finden viel näher als Hindemith. Man gebe sich nur dem Zauber des Frühlingschores hin, der mit seinen zarten Farbtönen als ein Prachtstück der Chorliteratur gelten kann. Echter vom Standpunkt moderner Technik ist der Winterchor, in dem die Klangflächen hart aufeinander prallen. Es ist sicherlich für den Dirigenten keine kleine Aufgabe, die Tonflächen so dynamisch gegeneinander abzustimmen, dass der charakteristische Ausdruck erzielt wird.

Leicht ist aber vor allem die Aufgabe für den Hörer nicht, und guter Wille ist erforderlich. Aber wir *müssen* ihn aufbringen. Denn ein ernstes künstlerisches Wollen spricht aus den Werken, dem gegenüber wir uns nicht von vornherein ablehnend verhalten *dürfen.* Unsere Einstellung zur Musik ist mehr, als man gemeinhin glaubt, dem Wandel der Zeiten unterworfen. Wie prallten noch vor wenigen Jahrzehnten die Meinungen der Musiker über die Wagnersche Kunst aufeinander und jetzt erscheint sie uns schlicht und unkompliziert. Welchen Widerstand erregte seinerzeit Richard Strauss' Schaffen, und jetzt gehört er fast zu den Klassikern. So wäre es durchaus möglich, daß unser Ohr auch die neue Entwicklung einst müheloser mitzumachen vermag und das, was uns heute hart und absonderlich vorkommt, als verständlich entgegennimmt.

Jeder Weg, der wirklich Neues anstrebt, ist, sofern er im Rahmen ernster Kunst liegt, als Gewinn zu buchen und zu begrüßen, selbst wenn es nur eine kleine Schar Erlesener ist, die ihn zu begehen imstande ist.

Daß Schönberg, Křenek, Hindemith wahre Künstler sind, die Empfindungs- nicht Verstandeswerte hinstellen wollen darüber besteht kein Zweifel.

Zeitgemäße Betrachtungen zweier Musiker

Man soll sich nicht einbilden, heute genüge es für einen Musiker, nur von der Musik nichts zu verstehen. Nein: er soll bestrebt sein, auch auf allen andern Gebieten ein leidenschaftlicher Ignorant zu werden.

* * *

Exotik ist, wenn ein Zulukaffer bestrebt ist, Fiakerlieder zu komponieren: Auf einen Urwiener werden diese Kompositionen einen merkwürdigen Eindruck machen, der sich eben aus der Exotik ergibt.

* * *

Zur geistlichen Musik.

In letzter Zeit haben junge Herren aus guten jüdischen Häusern die Fähigkeit verloren, deutsche Texte zu vertonen. Das Lateinische scheint ihnen gewählter und in jeder Hinsicht traditioneller. Wenn sie aber deutsch komponieren, so dürfen es auch nur Marienliedchen, Mysterien, Bibelstellen, geistliche Traktatbüchlein sein, wie sie sonst nur ältere christliche Mädchen goutieren. Auch trägt man neuerdings wieder viel biblische Oratorien. Es ist für den modernen Grosstädter ein unvergleichliches Vergnügen, den Smoking anzuziehen und mit dem Taxi ins Konzert zu fahren, um sich die schöne Geschichte vom König David, von Hiob und andere fesselnde Sachen wieder einmal durch 6—800 Personen erzählen zu lassen.

* * *

Bass ist das, was man früher für die linke Hand schrieb.

Melodie ist das, was immer vermisst wird.

* * *

Wer nicht komponieren kann und den Versuch, irgend ein Instrument zu spielen als hoffnungslos aufgegeben hat, wird Kapellmeister. Was muss er in diesen Beruf mitbringen? Ethos, einen Taktstock, eine ungeschickte Hand und eine reiche Frau. Die Technik, das Orchester durch drohende Blicke über die eigene Unfähigkeit hinwegzutäuschen, macht niemandem Mühe. Denn wir haben ein Uebermaß an Persönlichkeiten (kein Talent aber kein Charakter) und wenn man nur ausspuckt, fühlt sich schon ein Genie getroffen. Dann noch rasch einige interessante Premieren und sofort schreiben die Kritiker: „Noch nie haben wir die Eroika so gehört. Das war wirklich der Beethoven, wie er sich mit verminderten Quartsextaccorden gegeisselt hat. Diese sichere Dämonie, diese Suggestivkraft, mit der der Meister unseren begabten Hornisten die heikle Stelle in der Reprise blasen liess, wirkte einfach hinreissend. Diese Mischung aus St. Franziskus von Assisi und einem Ghettojuden bezwang auch die Zuhörer mit unwiderstehlicher Gewalt. Wir konnten leider den Schluss des nicht endenwollenden Beifalls nicht abwarten, da unser Bericht noch vor Mitternacht in die Redaktion musste."

Sympathisch ist uns das Gewerbe des Dirigenten deshalb, weil er für den zu unrecht verachteten Stand des Commis voyageur ein richtiges Betätigungsfeld gefunden hat. Hand aufs Herz: es ist doch dasselbe, ob man einem Kunden mittels Dämonie und Suggestion einen Posten Kattun andreht oder einem p. t. Publikum Beethovens Symphonien. Nur ist es bedauerlich, dass einer wichtigen Sache wie dem Handel eine Reihe wertvoller Kräfte entzogen wird und wir hoffen, dass durch das Prinzip der mechanischen Interpretation die betreffenden bald wieder in die Lage versetzt werden, Kattun zu verkaufen.

* * *

Es gibt dreierlei Komponisten: die, denen man ihren Tod verschwiegen hat, um sie nicht zu erschrecken. Die, deren Agonieschreie man sogar in den Konzertsälen hören kann. Endlich die, die noch nicht geboren sind.

* * *

Polyphonie erklärt man am besten so: vier Leute schreien miteinander, um den Hörer davon zu überzeugen, dass die absolut nichts zu sagen haben.

* * *

Homophonie erklärt man am besten so: man spricht eine wildfremde Dame auf der Straße an, läuft stundenlang neben ihr her, ohne etwas Wesentlicheres sagen zu können als „schönes Wetter heute" oder „Gnädigste sehen entzückend aus", um sich schliesslich nach vergeblichem Bemühen in entgegengesetzter Richtung wieder zu entfernen.

* * *

Wenn der Einfall zu Ende ist, machen die meisten Komponisten einen Punkt. Das ist der sogenannte Kontrapunkt.

* * *

Diese Bemerkungen sind im Laufe von Gesprächen bei gemeinsamer Arbeit im März 1927 entstanden. Inzwischen hat sich wenig geändert.

Hanns Eisler & H. H. Stuckenschmidt.

Unbekannte Beethoven-Briefe

(Beethoven in Frohlaune)

VON DR. MAX UNGER

Nachdruck auch auszugsweise verboten.

Noch immer steht die Erscheinung Beethovens in den Augen der Allgemeinheit nicht völlig eindeutig da. Das Bild des ausschließlich tiefsinnigen und weltabgewandten Mannes ist, wie es scheint, trotz A. W. Thayers grundlegender und im ganzen richtig und weit schauender großer Lebensschilderung und trotz vieler ihm in der Darstellungssachlichkeit nacheifernder kleiner Biographien nicht auszurotten. Das hängt wohl einmal damit zusammen, daß bei den meisten das traurige Los Beethovens, die früh einsetzende Ohrenkrankheit und spätere völlige Ertaubung, und einige tragische Dokumente, voran das Heiligenstädter Testament, die Gedanken an den freudig gestimmten und humorvollen Beethoven völlig verdrängen. Dann aber wird dazu auch die Tatsache mit beitragen, daß sein äußeres Abbild von den Künstlern ausschließlich ernst und tiefsinnig überliefert worden ist. Aber der Tondichter konnte nicht nur freudige, ja polternd übermütige Scherzi schreiben: er konnte auch — höchstens mit Ausnahme seiner trüben Jugendjahre — in allen Zeiten seines Lebens im Umgang von einer Lebensfreude und Ausgelassenheit sein wie wenige andere berühmte Tonsetzer. Damit die Erinnerung an seine Persönlichkeit so unverfälscht als möglich weiterlebe, kann garnicht oft genug auf den frohgelaunten Beethoven hingewiesen werden. Hier sei es auf Grund einiger übermütiger Schriftstücke getan, die bisher noch in allen Briefausgaben des Meisters fehlen, und zwar stammen zwei aus den jungen Jahren des Tondichters und einer aus der späteren Lebenszeit. Sie seien der leichteren Lesbarkeit halber in moderner Rechtschreibung und Zeichensetzung geboten.

I.

Vortrefflichster Musikgraf!

„Wir möchten gerne eine Flasche Eures Tokayerweins besitzen, sobald es übrigens Euer Vorrat zuläßt. Ihr könnt dieselbe hernach von den Flaschen, die wir Euch gnädigst aufgetragen, uns kommen zu lassen, abziehen. Uebrigens sind wir Euch verdammt gewogen und affektioniert.

Macht es uns zu wissen, ob Ihr geladen seid. Beethoven.

(Darunter viele übermütige Schnörkel.)

II.

Wir haben gehört, wie Hochdieselben sich unterstanden haben, über ein in Meinen d e u t s c h e n T. (= Tänzen) vorkommendes Mineur greulich zu schimpfen; wir erwarten eine Verantwortung darüber, Ihr habt Euch noch heute vor unserm Tribunale ungesäumt einzustellen.

Gegeben in userem Laboratorium artificiosum, den 20. Oktober.

Folgender ist der Satz (folgt eine Zeile Noten).

Zwar fehlen die Anschriften zu diesen beiden Zetteln; aber der Beethovenkenner weiß, daß der Empfänger nur Nikolaus Zmeskall von

Domanovetz gewesen sein kann. Zmeskall war sehr musikalisch, spielte vortrefflich Violoncell und versuchte sich auch mit Glück in der Komposition. Er war einer der frühesten Wiener Freunde des Tondichters und Sekretär in der ungarischen Hofkanzlei. Alle Neckereien des von ihm verehrten Tonmeisters nahm er so auf wie sie gemeint waren. Neben anderen lustigen Bezeichnungen wie etwa „Freßgraf" oder „Baron Dreckfahrer" verlieh ihm Beethoven den Titel eines „Musikgrafen", wie er ja auch in der Anrede des ersten Briefchens genannt ist. Nicht weniger als rund 150 meist kurzer Zuschriften vorwiegend launigen Inhaltes sind dank der Sorgfalt des Empfängers erhalten geblieben. Die bei den obigen Zettel, die sich jetzt in München befinden, sind undatiert, gehören aber schon nach dem Schriftduktus bestimmt den früheren Wiener Jahren des Tonsetzers an. Das Notenbeispiel, des zweiten entstammt, wie mir Herr Dir. Prof. Dr. W. Altmann von der Musikabteilung der Preussischen Staatsbibliothek freundlichst mitteilte, dem 11. (in Adur) von zwölf deutschen Tänzen, deren Abschriften dort aufbewahrt werden und die noch ungedruckt sind. Sie sind vermutlich noch etwas früher geschrieben als 12 andere deutsche Tänze, die in einem Maskenball vom 22. Novbr. 1795 im Wiener Redoutensaale aufgeführt wurden. Der Inhalt des Briefchens erinnert im übrigen schon an die scherzhaften „Gerichtstage", die Beethoven etwa 20 Jahre später als „Generalissimus" mit den Angestellten des Verlegers Steiner abhielt, wenn seine Werke mit zu vielen Fehlern behaftet in der Korrektur oder gar im Druck vorgelegt wurden.

Zu der ersten Zuschrift nur ein paar Worte. Nach bestimmten Erkennungszeichen der Schriftzüge gehört es gleichfalls in die früheren Wiener Jahre. Es geht daraus hauptsächlich nur hervor, dass der Tonmeister schon in seiner Jugend dem Ungarwein keineswegs abgeneigt war. Aus der späteren Zeit ist uns dies mehrfach überliefert.

Der folgende Brief wird den meisten Lesern bei der ersten Einsicht nicht ganz verständlich sein; das es sich dabei aber auch um einen scherzhaften Inhalt handelt, wird wohl jeder sogleich merken:

„Liebes Großkanzlertum!

Nach reiflicher Ueberlegung übergeben wir Euch anjetzo das Finanzdepartement und ersuchen Euch, aus der Staatskasse uns die Summe von 125 fl. zufließen zu lassen, welche Ihr derselben binnen längstens 14 Tagen aus unsern Domainen wieder ersetzen könnt. Sobald Ihr das Finanzwesen mit Euren durchdringenden Verstande verbessert habt, werdet Ihr das Großkanzlertum wieder übernehmen. Wir sind Euch übrigens erstaunlich zugetan, wünschen Euch dieses und jenes wie auch sonstiges, woraus Ihr das Beste nehmen könnt.

Unser Secretarius perpetuus wird Euch alles mündlich aufs deutlichste und umständlichste erklären.

Das Schalldirektorium ist zu grüssen, kann aber noch nicht vergrössert werden, weil man bis jetzt über den Kometenschall noch zu wenig Kenntnisse hat.

(Außen:) An das Großkanzlertum. Dixi

Beethoven."

Mit einziger Ausnahme des eigenhändigen Schlusses „Dixi Beethoven" ist dieser schnurrige Brief nach dem Diktat oder dem Entwurf des Meisters vollständig von dessen Neffen Karl geschrieben, bei dem er bekanntlich die Stelle eines Vormundes vertrat. Für Beethovenkenner ist es daher gleich von vornherein ausgemachte Sache, dass das Schriftstück in eine spätere Lebenszeit des Meisters gehört. Seit Mitte des Jahres 1822 half ihm Karl als „Sekretarius", wie er auch anderwärts von seinem Onkel bezeichnet wird, bei der lästigen Briefschreiberei. Zudem taucht seit 1822 auch der Leiter der Wiener „Concerts spirituels" Ferdinand Piringer, in Beethovens Biographie auf; denn dieser ist unter dem „Schalldirektorium" oder mindestens als ein Mitglied davon offenbar zu verstehen.

Doch zuerst ein paar Aufschlüsse über die merkwürdige Anschrift „Großkanzlertum". Zwar ist Tobias Haslinger, der Teilhaber an dem Musikverlag S. A. Steiner & Co., nicht ausdrücklich als Adressat auf dem Briefe, der sich heute in Wiener Besitz befindet, genannt, und der Tonmeister hat ihn, soweit zu sehen, auch sonst nirgends mit dem Titel eines Großkanzlers ausgezeichnet. Aber einmal ist er als Empfänger anscheinend schon lange mit dem Schriftstück überliefert und dann kann nach dessen ganzem Ton und sonstigem Inhalte für jeden genauen Beethovenkenner kein anderer in Frage kommen. Der Musikfreund kennt Haslinger als bedeutende Verlegerpersönlichkeit Altwiens. 1787 zu Zell in Oberösterreich geboren, kam er als Sängerknabe zum Domkapellmeister Glöggl nach Linz, bei dem er sich ganz der Musik widmete, nebenbei aber auch in der von seinem Meister gegründeten Musikalienhandlung verwendet wurde; 1810 ging Haslinger nach Wien und trat wahrscheinlich 1814 bei dem Verleger S. A. Steiner ein, brachte dessen Geschäft in Schwung, wurde 1816 sein Gesellschafter und 1826 mit dem Rücktritt Steiners alleiniger Besitzer des Verlages. Nur nebenbei, daß Haslinger auch als Komponist — besser „Auchkomponist" — wirkte. Zu dem übermütigen persönlichen und schriftlichen Verkehr zwischen Beethoven und Steiner-Haslinger hier nur so viel: sich selbst nannte der Tondichter „Generalissimus", Steiner galt als „Generalleutnant", Haslinger im allgemeinen als „Adjutant"; es gab eine Kriegskasse (Steiners Geldschrank), Staatsschulden (Anleihen Beethovens), ein Kriegsgericht für schlechte Bedienung mit Korrekturbogen usw. Als Haslinger zu Anfang der 1820er Jahre im Verlag mehr und mehr selbständig wurde, fiel der Titel des Adjutanten weg. Im Herbst 1824 schrieb der Tondichter zweimal an Haslinger, er werde ihm nächstens das Diplom eines „Großsiegelbewahrers", der soviel wie Kanzler bedeutet, zuschicken. Vielleicht ist daher unser Brief auch ungefähr in diese Zeit zu setzen.

Der Anfang wird nun ohne weiteres verständlich: es handelt sich um eine der kurzfristigen Anleihen, die Beethoven wiederholt bei der „Staatskasse', dem Geldbeutel des Verlages, unternahm. Mit Steiner hatte sich der Meister seit der Wende des Jahres 1822 wegen einer Schuldsache überworfen. Daß er sich noch vor dem Austritt Steiners aus dem Verlag an den Teilhaber Haslinger um ein kleines Darlehen wenden konnte, beweist, wie sehr dieser nach und nach die Zügel in die Hand bekommen hatte.

Nicht völlig klar ist der dritte Absatz des Schriftstückes. Das unter dem „Schalldirektorium" wohl der Musikdirektor Piringer zu denken ist, wurde schon bemerkt. Er verkehrte viel bei Steiner und Haslinger und kommt auch verschiedentlich in Verbindung mit diesen in anderen Beethovenbriefen vor, und zwar wiederholt auch einfach nur „Direktorium" benannt. Diese Bezeichnung geht vielleicht nicht nur auf Piringers Tätigkeit als Orchesterdirektor, sondern wohl auch auf das Ungetüm eines Titels zurück: er hatte nämlich noch den „Charakter" eines „K. K. Hofkammer-Registratur-Direktions-Adjunktes". Weshalb er aber in unserem Schreiben als Mitglied eines „*Schall*-Direktoriums" gelte, vermag ich leider nicht völlig zu erklären. Ob es mit dem guten Bass, den er gesungen haben soll, mit Hörapparaten, deren Bau Beethoven zur Verbesserung seines Gehörs immer wieder anstrebte, oder mit etwas Drittem in Zusammenhang stehe, sei dahingestellt. Woher gar die groteske Wortklitterung „Kometenschall" stamme, wird wohl überhaupt unmöglich aufzuklären sein. Nur das ist außer Zweifel, daß sie wie der ganze Brief in übermütigster Laune niedergeschrieben ist.

Rundfunk-Musik

Kongreß in Göttingen

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht hat eine Rundfunk-Tagung nach Göttingen einberufen. Und zwar wurden den Betrachtungen nicht einseitig künstlerische Gesichtspunkte zugrunde gelegt, sondern es sollten eben aus der Verbindung künstlerischer und technischer Erfahrungen neue Richtlinien gefunden werden. Die Notwendigkeit eines solchen Kongresses stand außer Zweifel, denn die Mängel des Radiowesens, die akustischen wie die programmatischen, sind noch immer groß genug. So versammelten sich im physikalischen Institut der Universität Göttingen eine beträchtliche Anzahl von Fachleuten aller Gebiete, die dem Rundfunk in irgendeiner Form verbunden sind. „Erste Tagung für Rundfunkmusik." Die Musik war also doch der eigentliche Gegenstand der Verhandlungen; über ihre „Wesen im Rundfunk" sprach der Komponist Max *Butting*. Er betonte zunächst seine Skepsis. Der Rundfunk ist der Menschheit vor wenigen Jahren als Geschenk völlig unerwartet zugefallen. Die Ueberraschung war ebenso groß wie die Ratlosigkeit. Musik schien für die Sendung geeignet, weil sie weder sittlich noch politisch anstößig ist. Das gewöhnlich gebrauchte Argument ihrer Eignung, daß sie sich nämlich nur an das Ohr wende, erklärte Butting für irrig. Es könne eine solche Musik geben und es werde sie eines Tages geben; heute müsse unterschieden werden zwischen einer Rundfunkmusik, die wirklich nur das Ohr tangiert, und einer Musik im Rundfunk. Ungeeignet ist jede Musik, die romantisch-expressiv ist und deshalb die sinnliche Nähe des Interpreten verlangt. Am besten übertragbar ist die von der reproduzierenden Persönlichkeit losgelöste Musik. Ihr Umkreis im üblichen Repertoire ist klein; ihn zu erweiter eine der wichtigsten Aufgaben des neuen Schaffens. Die neue echte Radiomusik ist so einzurichten, daß sie einer Logik des reinen Hörens unterliegt und

andrerseits den Koeffizienten der Reduktion, den *jeder* Klang durch die Uebertragung erfährt, möglichst niedrig hält. Gewissermassen detaillierte Ausführungen zu diesem Grundthema brachten die Vorträge von Dr. *Heinitz* (Hamburg) und Alfred *Szendrei* (Leipzig). Heinitz entwickelte die Prinzipien der „Vokalmusik im Rundfunk". Auch er behauptete die Existenz einer ohne optische Hilfe nicht sinnvoll aufzufassenden Musik. In diesem Sinne seien mehr als zweistimmige Vokalkompositionen in der Uebertragung problematisch; zu suchen ist ein typisch funkgemässer Singstil. Musik ist aber nicht nur Hören, sondern auch ein motorisches Erleben; das zu übermitteln ist die Schwierigkeit und die Aufgabe. Erziehung des Sängers: er muß das Werk rein akustisch darstellen können, bedarf aber auch gesteigerter Intensität, um die Erlebnisträgheit des Hörers zu überwinden. So kann, trotz der Entfernung von Musiker und Hörer, eine Musiziergemeinschaft erreicht werden. Der Redner forderte für die vokale Radiomusik Einfachheit in Text und Faktur, Vermeidung klanglicher Monotonie, Auslösung von Motorik. Szendrei ging in seinen Darlegungen über die Instrumentalmusik von praktischen Erwägungen aus. Nach der Forderung, sämtliche Gattungen der Komposition müßten dem Rundfunk zugänglich gemacht werden, untersuchte er die Instrumente nach dem Grade ihrer klanglichen Deformation durch Mikrophon und Lautsprecher. Heute schon nahezu vollkommen sind die Holzbläser; gut auch der gesamte Streichkörper sowie Trompeten und Posaunen, wenn sie weich angeblasen werden. Sorgenkinder des Funkdirigenten sind die Hörner und das Schlagzeug. Die Hornfrage ist besonders akut, weil der seit Wagner übliche Satz von vier oder mehr Hörnern die Partituren verdickt und so funkfremd macht. Von einer kommenden Musik ist für den Radiogebrauch zu verlangen, daß sie jede verunklärende Instrumentation vermeide, daß sie „durchhörige" Partituren schaffe. Das Mozartorchester klingt ausgezeichnet, auch manche Schöpfung der Gegenwart erfüllt bereits die mikrophonischen Bedingungen, indem sie ein Orchester „ohne Bauch" bevorzugt. Was aber die gegebene Literatur anlangt, so sind klangverbessernde Korrekturen zu erörtern wie Uminstrumentierungen, Baßverstärkungen, Auswägen der einzelnen Klanggruppen gegeneinander. Zur Verbesserung der sehr schlechten Klangverhältnisse des Klaviers sind Versuche verschiedenster Art anzustellen. Die Mitarbeit des nichtfachmännischen Hörers ist dabei immer zu berücksichtigen. Diesen Darlegungen von seiten der Musiker ist das Referat des Kritikers Frank *Warschauer* anzuschließen. Im Gegensatz zu Butting vertrat er die Meinung, das visuelle Moment spiele in der Musik überhaupt keine Rolle; der optische Eindruck sei nur ein zusätzlicher. Schon Goethe sprach davon, daß die wahre Musik nur fürs Ohr sei, und Busoni hat die Sichtbarkeit der Musizierenden gradezu als Nachteil empfunden. Das Hören ohne Sehen, wie es der Rundfunk bedingt, ist eher ein Vorzug, denn es begünstigt eine anzustrebende Loslösung des Werkes vom Ausführenden. Es wird so eine Objektivierung, eine wahrhafte Sachlichkeit erlangt, die den Musiker hinter die Musik zurücktreten läßt. Dennoch ist jede Komposition übertragbar; die notwendige Differenzierung betrifft nicht das Werk, sondern seine Darstellung. Daß die neue Musik wegen ihres Dissonanzenreichtums ungeeignet sei, ist eine

reaktionäre Ausrede. Jenen kritischen Kulturpessimismus, der die leichte Beschaffung von Musik durch das Radio als verderblich hinstellt, lehnte der Redner ab. Daß man zu den Klängen der Eroica ein Käsebrot essen kann, beweist nichts gegen das Radio, so wenig wie das gleiche Argument etwas gegen den Buchdruck besagt. Im Gegenteil scheint die „Alltäglichmachung" der Kunst segensreich. Eine esoterische Kunstübung hat heute keine Berechtigung mehr. Allerdings leugnete Warschauer nicht die Gefahren der Intellektualisierung, der Heranzüchtung eines Hörers, der alles kennt, aber nichts mehr kann. Da Abhilfe zu schaffen, eine Reaktivierung des Hörers anzustreben ist Pflicht des Rundfunks. Man könne sogar, nach dem Beispiel Rußlands, soweit gehen, den Hörer oder ganze Gruppen aus ihrer Passivität zu befreien, indem man sie gelegentlich selbst vor das Mikrophon zieht. Eine „Stunde des musizierenden Hörers" sei nicht undenkbar. Der Berliner Intendant *Hagemann* behandelte die Musik als Hilfsmittel im Hörspiel. Er bezog sich nicht auf die Oper, die wie jedes Theaterstück für die Sendung bearbeitet werden muß, sondern betrachtete die Musik als ein Mittel, die im Rundfunk entfallende, aber unerläßliche visuelle Vorstellung zu ersetzen. Er definierte, erläutert an einer Funkgestaltung von Wilde's Salome, den Begriff der akustischen Kulisse. Die Verbildlichung des Schauplatzes wie der Personen kann, nach seiner Ansicht, auf akustischem Wege, sozusagen durch Leitmotive, erzwungen werden. Auch Hagemann wünschte, die gesamte Musikliteratur vor das Mikrophon zu stellen. An einer Institution, deren Darbietungen täglich von einer ungeheuren Menge von Menschen aufgenommen werden, darf natürlich gerade die Pädagogik nicht vorübergehen. So setzte Prof. *Mersmann* seine Anschauungen über die „Musikerziehung im Rundfunk" auseinander. Der pädagogische Gedanke darf nicht überspitzt werden, er kann sich am zweckmäßigsten auswirken, wenn er dem voraussetzungslosen Hörer garnicht bewußt wird. Es gibt eine indirekte Erziehung im Rundfunk; sie zeigt sich in der Programmbildung, sie sollte sich vorallem darin zeigen, daß die Grenzen eingehalten werden. Man gebe Tanzmusik als Tanzmusik. Die Unterhaltungskunst hat es nicht nötig, sich hinter poetisierenden Titeln verschämt zu verbergen. In der Auswahl der Kompositionen, in ihrer Ordnung zu einer lebendigen Musikgeschichte etwa kann ein starker erzieherischer Faktor liegen, ohne je ausgesprochen zu werden. Neben dieser indirekten Erziehung spielt indessen auch die direkte eine große Rolle. Auch hier ist auf die Mitarbeit der Hörenden zu dringen, es nützt nichts, Kenntnisse vorzutragen, sondern man muß das Gefühl erwecken, daß diese in gemeinsamer Arbeit neu geschaffen werden. Eine Methodik der Musikerziehung durch Radio ist aufzubauen. Ueber das Spezialgebiet des Schulfunks referierte Dr. Hans *Fischer* (Berlin). Er konstatierte, wie wenig es genüge, einfach gleichgültige Programme in die Schulen zu senden, wie nötig es vielmehr sei, den Schulfunk der jugendlichen Psyche anzupassen, ihn möglichst bunt und lebendig zu machen. Der Redner hielt es nach seinen Erfahrungen für angezeigt, auch in den Senderaum eine jugendliche Hörerschaft zuzuziehen, um ihre Reaktion zu studieren.

Der Rundfunk kann noch weniger als alle anderen Institutionen künstlerischer Vermittlung von rein ästhetischen Normen ausgehen. Eine

Betrachtungsweise, die das Publikum außer Acht läßt, ist schlechthin lächerlich, fossil und unproduktiv. Somit war es absolut zwingend, wenn Prof. *Honigsheim* (Köln) die „Soziologischen Grundlagen des Rundfunks" klarzulegen suchte. Es ist nicht wahr, das der Rundfunk ein Zufallsgeschenk gewesen ist. Das Bedürfnis, den Raum zu überbrücken, lag in der Zeit. Das Radio ist nur das zeitgemäße Mittel menschlicher Verständigung. Die soziale Paradoxie, daß Menschen, die ihre Zimmernachbaren nicht kennen, allabendlich mit den fernsten Ländern verbunden sind, ist in der gesellschaftlichen Struktur begründet. Die Relation von Individuum und Masse wird heute umgestaltet, nicht zuletzt durch den Rundfunk. Da die breitesten Massen vom Rundfunk erfaßt werden, wächst seine Macht ins Unermeßliche; es ist aber keineswegs ausgemacht, ob sie stets in den Händen des Staates liegen wird. Und so wird der Einzelne, als Rundfunkhörer, mitverantwortlich an den Geschicken der Gesamtheit. Er wird sich zu entscheiden haben: „ein anständiger Mensch ist nie neutral."

Die zahlreichen Vorträge technischen Inhaltes können nur gestreift werden. Kapazitäten wie Prof. *Wagner* (Musik und Sprache im Rf.), Prof. *Leithäuser* (Empfangstechnik) und Professor *Michel* (Raumakustik und Rf.) waren an ihnen, neben anderen, beteiligt. Diese Darstellungen, wie verschieden auch ihr Spezialthema sein mochte, verfolgten alle den Zweck, zu einer optimalen Originaltreue des Klanges zu gelangen. Die Musiker sollten nicht versäumen, diese Bedingungen zu studieren. Es wird ihnen jetzt zum ersten Male Gelegenheit dazu geboten in der *Versuchsstelle der Berliner Hochschule für Musik*, über die deren zweiter Direktor, Prof. *Schünemann* berichtete. Die Anlage erlaubt Studien vor dem Mikrophon wie auch am Lautsprecher; die Räume des Hauses sind durch Sendeleitungen verbunden. Jeder Schüler kann lernen, funkgerecht zu musizieren; auch die Eigengesetze einer Radiokomposition können dort gefunden werden. Die Wichtigkeit der Einrichtung leuchtet ein. Schünemann bot auch Proben von Fernunterricht und Ferndirigieren; doch ist die Auswertbarkeit solcher Versuche, da sie auf die telephonische Verbindung angewiesen sind, einstweilen zweifelhaft. Immerhin war das Beispiel einer jungen Sängerin, die von ihrem in Berlin weilenden Lehrer in Göttingen unterrichtet wurde, einigermaßen sensationell.

Als letzter Redner in der langen Reihe sprach Ludwig *Kapeller* (Berlin) über den Rundfunkhörer. Er meinte, das letzte Wort käme ihm zu als einem Angeklagten; denn er sei als Hörer zum Tode durch Langeweile verurteilt. Er verstand es, die ermüdete Aufmerksamkeit noch einmal zu wecken, indem er in ironischen und agressiven Bemerkungen Kritik an den Programmen des Rundfunks übte. Die Quantität vorallem des Gebotenen sei sinnlos; aber auch wenn die Qualität besser wäre, so müßte erst eine Erziehung des Hörers zur Auswahl einsetzen. Eine so heftige Gegnerschaft am Ende konnte sehr wirksam die Hymnen paralysieren, die in den Begrüßungsreden zu Beginn gesungen worden waren. Doch waren auch die offiziellen Reden nicht ohne sachliche Bedeutung. Die Eröffnung und die Leitung hatte in geschicktester Weise Prof. Lampe übernommen; es sprachen ferner: Staatssekretär Lammers, Dir.

Dr. Magnus, der Rektor der Universität und ein Mitglied des Oesterreichischen Unterrichtsministeriums. Die Stadt Göttingen hatte zu einem Empfang geladen, überaus interessant war, daß an einem Abend das Kasseler Ensemble mit einer sehr hübschen „Entführung" gastierte, deren ersten Akt man zuerst im Theater, dann in einer Wiederholung durch den Lautsprecher hören konnte.

Dieser Kongress mußte, trotz vieler Experimente, wie alle Kongresse im Stadium der Theorie verbleiben. Alle aber, die ihm beiwohnten, erwarten und verlangen, daß die positiven Resultate der Tagung nun auch wirklich in die Praxis übernommen werden. H. G.

Křeneks Opern-Einakter

Uraufführung im Wiesbadener Staatstheater

BESPROCHEN VON Dr. KARL HOLL

Ernst Křenek hat wieder einmal ein bißchen philosophiert. Der gedanklich konstruktive Zug, die Absicht „sozialer" Wirkung, die schon in seinen früheren Bühnenwerken — in der szenischen Kantate „Zwingburg", der komischen Oper „Der Sprung über den Schatten", der dramatischen Expression „Orpheus und Eurydike", dem Ballett „Mammon" und dem Zeitdokument „Jonny" — stark zu spüren waren, haften auch den Einaktern an, die jetzt als Auftakt der Wiesbadener Maifestspiele zur Uraufführung gelangt sind. Die tragische Oper „Der Diktator", die Märchenoper „Das geheime Königreich", die burleske Operette „Schwergewicht oder die Ehre der Nation" — alle drei Stücke kehren, in denkbar verschiedener Weise, diese intellektuelle, ideologische Seite heraus, lassen sie als Anlaß des musikalischen Geschehens erkennen. Was in der „Zwingburg" relativ rein und schlagkräftig geriet, im „Jonny" dagegen als pseudo-symbolisch empfunden wurde, berührt in dem neuen Zyklus wieder reichlich verwaschen. Wie der singende Gletscher im „Jonny", so ist der singende Baum im „Geheimen Königreich" ein bedenkliches, weil zu abstraktes Opern-Requisit. Und wenn, gleichfalls in diesem zweiten Stück der neuen Folge, der direkt von Shakespeare und Schreker abstammende Narr schließlich harmlosen Tonfalles, doch mit bezeichnender Gebärde, zum „Nachdenken" auffordert, wenn er das „kleine Spiel" als „ein Märchen in den Tag hinein" interpretiert, möchte man solch stark verbrauchtes Moralitäten-Rezept gern vermissen, falls nur das Spiel aus sich heraus schlichter und deutlicher geformt wäre. Gleichwohl wurzelt gerade das Märchenstück stärker im urgründigen Ausdrucksbereich der Musik als der in die Nachkriegspsychologie verhakte, mit den Mitteln des veristischen Schauermelodrams arbeitende tragische Einakter und sein auf die sportlich-mechanistisch gerichtete Gegenwart bezogenes parodistisches Gegenstück. Das dramaturgisch Beste am ganzen Zyklus ist — wie bei „Jonny" und zwar noch deutlicher, geschickter als dort — das Bemühen, mit den einfachsten Mitteln des Bühnenpraktikers handfestes und doch nicht geistloses Theater zu machen. Es ist Křenek nur soweit gelungen, als sein grübelnder Verstand seiner naiven Spielphantasie nicht im Wege war.

„*Der Diktator*" ist der Typ des modernen Gewaltmenschen, der auf schwächere Gemüter unwiderstehlich wirkt. Als Politiker in seinem Hotel am Genfer See weilend, trifft er dort auf die Gattin des im benachbarten Sanatorium untergebrachten kriegsblinden Offiziers und sucht auch sie seinem Machttrieb zu unterjochen. Schon gelingt es ihm, diese Frau, die ihn aus Rache für ihr zerstörtes Glück erschießen will, zur erotischen Hörigkeit umzustimmen. Da richtet seine eigene Gattin, die der Szene heimlich beiwohnt, aus Eifersucht die Waffe gegen ihn, trifft aber die „andere", die sich als Kugelfang dazwischen wirft. Der Diktator maskiert nun mit eiserner Stirn den Totschlag als Selbstmord der Dame, weicht jedoch entsetzt von hinnen, als er die Erscheinung des Blinden bemerkt, der sich auf den Schuß hin hereintastet und angstvoll nach der Gefährtin ruft.

„*Das geheime Königreich*" ist das Zauberreich der Natur: von Blume, Gras und Baum, widergespiegelt im Auge des Tiers. Der gute, aber schwache König weiß die Macht seines Kronreifs über das Volk nicht zu nützen und übergibt das Symbol beim Ausbruch der Revolution seinem Narren. Die lüsterne, machthungrige Königin entlockt aber diesem den Reif im Spiel, um sich damit den gefangenen Führer der Rebellen zum Manne und Werkzeug ihrer Wünsche zu gewinnen. Im Höhepunkt einer im Wald spielenden Verführungsszene wird sie plötzlich von einer „höheren Macht" in einen Baum verwandelt. Sie bewahrt dort, geläutert, als „Stimme" der Natur den verzweifelten König vor dem Selbstmord und singt ihn in den Traum ewigen Lebens.

„*Schwergewicht*" wuchtet in der Person des Meisterboxers Adam Ochsenschwanz über die Szene, der als Athlet von Presse und Wissenschaft bestaunt, von einem Blaustrumpf angehimmelt und vom Regierungsrat als „Ehre der Nation" gefeiert wird, als Mann aber den simplen Tricks des Liebhabers seiner Frau zum Opfer fällt. Der Tanzmeister Gaston bannt schließlich den „Helden seiner Zeit" auf einen elektrisch angetriebenen Trainierapparat „zu ewigem hilflosen Treten, sinnloser Kraftvergeudung".

Also: Kinodrama, Spiel der „tieferen Bedeutung" und grobschlächtige, bewußt übertreibende Posse. Wer guten Willens ist und Křeneks Selbstanzeige gelesen hat, gewahrt eine gewisse, wenn auch schwach herausgearbeitete *Grundidee:* Entlarvung der brutalen Macht, Hinweis auf ihre Grenzen und auf ein Höheres, Reineres, das da kommen könnte, kommen sollte; jedenfalls ersehnt wird. Hinter jedem der drei Texte lauert ein Fragezeichen. Wer ein scharfes Ohr hat, hört es auch aus den drei Partituren heraus.

*

Křenek, der Szeniker, hat wieder ein bißchen philosophiert; Křenek, der Musiker, hat — nachher! — wieder ein bißchen musiziert. Wir wollen mit diesem Ausdruck die Musik der neuen Einakter keineswegs unterschätzen, nur ihr spezifisches Gewicht kennzeichnen. Es gibt eine Bescheidenheit aus Unvermögen und eine aus Einsicht in den Zwang einer ungeklärten Lage. Die Bescheidenheit Křeneks entspricht offenbar der Situation der Oper in dieser Zeit der Kulturkrise und dem Stand der persönlichen Entwicklung des Komponisten. Vollreife Künstler wie

Berg und Hindemith haben das Problem der neuen Oper wesentlich von der musikalischen Seite her angepackt, Křenek — das,viel versprechende, doch im Widerstreit von Hirn und Herz noch ungeklärte Talent — nimmt die Aufgabe mehr von der Szene her in Angriff. Er sucht die Musik wieder dem Theater dienstbar zu machen, ohne dabei auf relative Selbständigkeit des Klanggeschehens zu verzichten. Unter diesem Gesichtspunkt ist anzuerkennen, daß er in den Einaktern außer der „kurzen" Form und dem knappen Apparat — Stilmomenten, die er mit der allgemeinen Richtung der zeitgenössischen Oper gemein hat — eine bemerkenswerte Einfachheit und Sammlung seiner Tonsprache sowie eine besondere Begabung für das gesungene und gespielte Ensemble bewiesen hat. Melodisch klar profilierte, rhythmisch ebenso klar gegliederte Grundkräfte werden mit auffälliger Betonung der Vertikale zu einem unter allen Umständen lockeren Satz gefügt, der nach dem Muster der alten, rein spielerisch bewegten Musik-Oper in sich abgeschlossene Form-Zellen bildet. Die gesuchte Härte und Mißtönigkeit seiner früheren Klangäußerung hat Křenek hier entsprechend abgeschliffen, stellenweise sogar (wie am Schluß des Märchens) in sanfte „Stimmungs"-Harmonie überführt. Die Verwendung der Koloraturstimme zur dramatischen Charakteristik der Königin — erst als Staccato der Tücke, dann als dem Vogelruf nachgebildetes Melos der Entsühnung — erweist neben anderen Anzeichen die fruchtbare Anwendung der szenischen Idee auf das Musikalische. Die Beweglichkeit und führende Eigenschaft der Singstimmen kann nicht minder als wichtiges, wertvolles Symptom gelten.

Hinter all diesen subjektiv und objektiv fesselnden Stilmomenten tritt freilich das, was man gemeinhin „Erfindung" nennt und wonach man auch die Oper als wesentlich musikalisches Kunstwerk zu beurteilen gewohnt ist, stark zurück. Man darf wohl die innere Kraft der neuen Partituren kaum mehr als fünfzigprozentig, ja (bei „Schwergewicht") kaum mehr als fünfundzwanzigprozentig einschätzen. Der Referent stellt fest, daß sein geübtes Ohr außer ein paar lapidaren Prägungen im „Diktator" (z. B. das puccineske Macht-Thema) und im „Geheimen Königreich" (Revolutionshymne), außer der nicht aus erster Hand stammenden Lyrik der Verwandlung im selben Stück und außer den rhythmischen Frechheiten von „Schwergewicht" nicht viel Nachhaltiges bewahrt hat. Und er fühlt sich zu dem Vorschlag berechtigt, Křenek möge weniger philosophieren und statt dessen seinen unverkennbaren Bühneninstinkt mehr für das Musizieren frei machen. Gewiß braucht Křenek einen Text, der ihm ideell „liegt", der ihn auch szenisch anregt. Vielleicht täte er aber besser, ihn nicht selbst zu schreiben, sondern einem gewiegten Mann von der anderen dramatischen Fakultät in Auftrag zu geben.

„Jonny" war als Stück eine Sensation und als Musik trotz geringerer technischer Qualitäten stärker als die drei Einakter. Křenek, der 28jährige, muß jetzt in Richtung der von ihm eröffneten Stilperspektive den dramatisch und musikalisch vollgültigen Erfolg zwingen!

*

Was die Aufführung mit den verfügbaren Kräften an Wirkung herausholen konnte, hat sie erreicht. Der Spielleiter Paul *Bekker* gab

jedem einzelnen Werk die stilsichere äußere Prägung und (in Rahmen der Bühnenbilder von Gerhard T. Buchholz) ein gutes Maß innerer Spannung. Der Dirigent Joseph *Rosenstock* beschwor vom Pult aus den nun bald in einer vollen, reichen Jahresarbeit erzogenen Ensemble-Geist des Hauses. In den Solopartien traten die Herren *Harbich, Kremer, Laholm, Biehler* und *Hölzlin* sowie die Damen *Reinhard* und *Kruyswyk* als Darsteller und Sänger von besonders gutem Format hervor. Auch kleinere und kleinste Rollen waren ausreichend besetzt und anschaulich eingeordnet. Das Niveau „Provinz" schien im ganzen nach Möglichkeit überschritten, der vom Intendanten auch an dieser Stelle kürzlich statuierte neue Begriff der Wiesbadener Festspiele mindestens als nachschaffende Leistung erfüllt.

Ein neuer Orgelstil

Zu Fidelio Finkes Orgelwerken

Erich Steinhard

Man überlegt, bevor man diesen Titel niederschreibt. Nach wiederholtem Studium der Kompositionen drängt er sich immer stärker auf und man notiert ihn. Was ist neu an der Orgelkunst Fidelio Finkes? Nehmen wir das bedeutendste Stück: Phantasie, Variationen und Fuge über den Choral „Aus tiefster Not schrei ich zu Dir".

Neu ist die Durchdringung mit einem Ausdruck, den wir bislang im Zeitstil als „Neue Musik" zu bezeichnen gewohnt waren und der in der modernen Orgelliteratur, die technisch über Reger nicht hinausgekommen ist, keinen Eingang gefunden hat. Er ist insbesondere in der Harmonik ausgeprägt, die trotz ihrer Abkunft aus dem Kreise des „Neuen" nur im Affekt kraß wirkt, sonst aber als sachlich im Sinn der Textworte bezeichnet werden muß. Die Empfindungsskala stuft sich demgemäß ab vom Furor der Verzweiflung bis zu abgeklärter tröstender Milde. Neu ist diese Ueberdramatik des Orgelstils, deren Ballungen und überscharfe Kontraste wir aus den Klaviergrotesken Finkes (Klavierdramen „Gesichte") kennen (als kurze Episode: sataneske Klänge mit Klangwirkungen des Glissando, schattenhaft-abrupte Gänge). Neu ist die direkte Nachbarschaft von tiefstwühlender Gedanklichkeit, völligster Askese und konzertmäßiger Virtuosität. Neu die Dimension. Entwurf, Aufbau und Weite der Klangspannung verblüffen. Man bewundert die Ausschöpfung des geistig-illustrativen Inhaltes jedes einzelnen Choralwortes und die trotz mikrogenetischer Empfindung ins Allgemeingültige projizierte Darstellung der Komposition, deren Wirkung ans Mystische grenzt.

Trotz des fast rhapsodisch anmutenden ist die Architektonik der Form von Phantasie und Fuge gewahrt. Und es ist ein Geheimnis der Finkeschen Kunst wie er trotz der — man möchte sagen — mit dem Literarischen zusammenhängenden Steigerungen und Uebersteigerungen des Poetisch-Dramatischen immer den Rahmen der Form der absoluten Musik halten konnte.

Denn kompositionstechnisch ist der Bau ganz klar und eindeutig:

Als Eingang ein zehnstimmiger Akkord aus den Tönen des Themas. Es folgt die Komposition der einzelnen Choralzeilen. Sie haben die Funktion — entweder in zartester Lyrik oder virtuos oder in tragischer Tiefe — dramatische Steigerungen zu vermitteln. Sie bewegen sich als kontrapunktisches Stimmgewebe im polyphonen Satz oder brausen akkordisch einher. Dann reiht sich der Choral als ganzes an mit den Variationen. Nach einer Vorbereitung folgt die gewaltige Fuge selbst, gebaut aus dem beiden Fugenthemen und dem Choral, die ausdruckstechnische Verwendung von homophonen und harmonisch reichen Zwischenspielen bietet dabei neue Kontraste. Das Wiedererscheinen des mächtigen Anfangsakkordes signalisiert das Finale.

Die Toccata und die drei Choralvorspiele, die Einzelwürdigungen verdienten, haben als Vorstudien zu diesem prachtvollen Werk zu gelten.

Kurt U t z, der junge Meisterorganist hat mit stupendem Können und einer heute schon ehrfurchtgebietenden Künstlerschaft das riesige Stück bewältigt. Einzig ist seine Registriertechnik, die mit auserlesenem Geschmack der Vielfältigkeit der Farbenideen in der Phantasie wie der starken plastischen Einheit des Fugenkomplexes gerecht wurde.

Abschluß der Musiksaison in Berlin

Alles Interesse einer übersättigten und ermüdeten Zuhörerschaft wurde noch einmal geweckt: es konzentrierte sich auf die Oper, auf die Wiedereröffnung des umgebauten Hauses unter den Linden. Die Teilnahme der Musikfreudigen für diesen Umbau ist begreiflich genug. Denn nicht nur ging es um Bewahrung oder Zerstörung eines Theaters von fast zweihundertjähriger Tradition, sondern es handelte sich vornehmlich um das Schicksal einer Akustik, die ihresgleichen suchte. Es darf mit umso größerer Genugtuung vermerkt werden, daß die akustischen Verhältnisse der Staatsoper unter den Linden unverändert geblieben, ja eher noch verbessert sind. Das Ergebnis des viel befehdeten Umbaus ist also die Gewinnung eines mustergültigen Bühnenapparates bei völliger Erhaltung des alten schönen Zuschauerraumes. Bringt man selbst die unerfreuliche Tatsache einer schlecht proportionierten Außenansicht in Abzug, so ist das Resultat dennoch als positiv zu bezeichnen. Man beging die Einweihung mit festlichem Zeremoniell. Am ersten Abend bot man den vom Ministerium geladenen Gästen eine musikalisch nicht zu Ende studierte Neuaufführung der „Zauberflöte". Ihr Leiter, Erich *Kleiber*, war durch Absagen im Ensemble stark behindert. Wirkliche Feierlichkeit strahlten die „Meistersinger" des zweiten Abends aus. Hier hat der Dirigent Leo *Blech* eine schlechthin vollendete Leistung vollbracht. Wie er, ohne den Glanz des blechgepanzerten C-Dur zu schmälern, die lyrischen und rezitativischen Partien des Werkes mit kammermusikalischer Delikatesse ausdeutete, das eröffnete neue Perspektiven für die interpretative Zukunft des Wagnerschen Musikdramas überhaupt. Die Bühne, ohnehin vortrefflich besetzt, wurde von solcher Meisterschaft mitgerissen. Der schönsingende Sachs des Herrn Schorr bewährte sich ohne aufdringliche Männlichkeit, voller Witz der Beckmesser von Kandl, überraschend gut Jöken als David. Von größter Wichtigkeit für

das Gedeihen der Staatsoper aber kann der neue Tenor, Fritz Wolff werden. Was er bietet, ist noch nicht Vollkommenheit, jedoch in der Anlage bestechend: eine schöne, mehr zur Lyrik tendierende Stimme, eine Geste von schlicher Einfalt, ohne jede Spur von Wagnerkonvention. Man bilde diesen Sänger und man hat endlich wieder einen brauchbaren Tenor. Das szenische Gewand der neuen „Meistersinger" war von Pankok mit reicher Erfindung und originellen Einfällen für die Kostüme entworfen; die Regie, etwas üppig bei der Prügelei, bei Holy ohne Umsturzambitionen gut aufgehoben. Die letzte der Eröffnungsvorstellungen, „Rosenkavalier" fand Richard *Strauss* am Pult. Er beherrschte Orchester und Bühne mit einer Ruhe, die zugleich aus Ueberlegenheit und aus Gleichgültigkeit sich herleitet. Die Szene stammte von Roller, auf ihr bewegte sich, neben den bekannten Figuren der Kemp und der Reinhardt, die bezaubernde Sophie einer jungen Sängerin von unendlichem Reiz: Marion Claire. Im Kampf mit der deutschen Sprache liess sie immerhin eine zierliche Stimme hören.

Was sonst in den Opernhäusern vorging, war von minderer Bedeutung. Es ehrt das Publikum, daß es *Korngolds* „Wunder" glatt abfallen liess. Und es spricht nicht weniger für die Zuhörer, wenn jede Aufführung des unter Walter neueinstudierten „Figaro" ausverkauft ist, obschon die Interpretation keineswegs letzte Wünsche befriedigt. Schlimm war die provinzielle Langeweile, mit der man bei Kroll Auber's „Schwarzen Domino" bedachte. Viel besser eine Darbietung von Puccini's Einaktern unter Zemlinsky. Das *Klemperer*-Ensemble krankt an der Regie; auch der gastierende Rabenalt enttäuschte gründlich.

In den Konzerten war an Neuigkeiten kein Mangel; neue Spieler und neue Musik. Der Pianist L. *Münzer* erwies sich als starke Begabung, der Dirigent *Schwarz* (Wien) an Bruckners V. wenigstens als tüchtiger Musiker. Aus der Ueberfülle herausgehoben zu werden verdient gewiß die herrliche Stimme der *Giannini* wie das technisch und künstlerisch unvergleichliche Spiel Casals. Die heftigste Moderne betreute Kleiber. Er entfesselte mit *Bartoks* Klavierkonzert, das durch sein hämmerndes Ostinato erregend wirkt, lauten Skandal. Kleiber hat für solche Kompositionen die rechten Nerven, auch für eine Sinfonie von Erwin *Schulhoff* (Uraufführung). Diese ist angenehm durch ihre tendenziöse Problemfeindlichkeit; Schulhoff schreibt immer aus einer quasiprimitiven Musizierlust. Alle Wege der musikalischen Zivilisation, die er als ein aufnahmebereiter Künstler gegangen ist, führen ihn stets wieder zum Anfang zurück, nämlich dahin, wo die Musik noch das zu sein scheint, was sie dem voraussetzungslosen Hörer ja auch wirklich ist: ein Vergnügen. Daher fühle ich mich keineswegs verplichtet, ihm seine Betitelung „Sinfonie" zu glauben, nicht der relativen Ausdehnung wegen, „Sinfonietta" wäre ebenso wenig treffend. Aber der Geist, der eine solche Komposition diktiert, ist viel eher der der Suite; eine Reihung wird nämlich auch durch thematische Bezüglichkeit einzelner Sätze noch nicht sinfonisch. Das ist ein Vorzug, damit wir uns recht verstehen, Schulhoffs sensible, niemals unangenehm auftrumpfende Aktivität, in dieser Sinfonie bestens in dem alla marcia-Teil bewiesen, scheint mir ganz eindeutig auf die Bühne, auf den Rahmen des Ballets, hinzuweisen. Es bestehen Aussichten, daß wir in Berlin sein Ballet „Ogelala" zu

hören bekommen, was sehr erwünscht wäre. Einstweilen darf der Autor mit dem Erfolg des von Kleiber natürlich brillant vertretenen Werkes zufrieden sein, ein Erfolg, der sich durchaus nicht nur daraus erklärt, daß Schulhoff diesmal der heitere Satyr nach Bartoks barbarischem Ernst war.

Die Saison stirbt, und sie tut gut daran. Wann endlich wird man einsehen, daß weniger mehr ist? Hanns Gutman.

B. Martinů: Soldat und Tänzerin

Uraufführung am Brünner Tschechischen Nationaltheater

BESPROCHEN VON ERICH STEINHARD

Von den Musikfesten kennt man Martinůs Instrumentalwerke, die auch seinen Namen in Amerika verbreitet haben. Immer wieder ist das Zeitgemäße bei ihm mit Ironie durchsetzt, so in seiner Fußballsymphonie „Halbzeit", in der Symphonie „Lärm", in den Balletten. Diesmal stellt er sich mit einer Buffo-Oper in die Strömung, die von Strawinskys „Mavra" ausgeht. Der exzellente *J. Löwenbach* hat mit Geschick, Verve, Schlagkraft und Geist aus der 2000 Jahre alten Plautinischen Komoedie „Pseudolus" die Lustspielidee in Offenbachscher Manier auf den Zeitgeist der Gegenwart bezogen, verschärft, aktualisiert und mit allen Nuancen des naiven, derben, grotesken und satirischen Humors gewürzt. Das Tempo der Buffa ist da. Es ist besonders im ersten Akt, in dem brillant gesteigerten Aufbau des Finales zu verspüren. Löwenbach hat aber die Harmlosigkeiten der obligaten Rokoko-Buffonerie, mit ihren stehenden Typen, dem geriebenen Diener, dem dummen überlisteten Kuppler etc. gleichzeitig ins Altgriechische und in die moderne Gegenwart travestiert und die halb in der Toga, halb im Frack einherschreitenden Figuren noch durch eine Stehgreifkomoedie erschreckt, in der die Dichter Plautus und Molière leibhaftig aus dem Orchester auf die Bühne steigen, um sich gegenseitig ihre Plagiate vorzuwerfen (ein ganz lustiger Einfall des Opernlibrettisten); auch an die Reinhardtschen Effekte des aus dem Zuschauerraum Entrüstung schreienden Kritikers und des sich plötzlich an der Handlung beteiligenden Regisseurs und Souffleurs hat er nicht vergessen — selbst der Mond kriecht bleich vom Himmel auf die Szene und beginnt über das Stück weidlich zu schimpfen. Der Mittelakt spielt in der Bar und gibt Anlaß zu Revue und Tanz, der Schlußakt vor einem römischen Publikum auf dem Theater — und all das, nur um zu zeigen, mit welcher Schlauheit der Diener Pseudolus dem Senator Bambula die Tänzerin Fenicia wegschnappte, um sie seinem Herrn Kalidor zuzuführen.

Die Musik? Man kann sich kurz fassen. Mit der modernen Buffa hat Martinů scheinbar den Stil Pergoleses identifiziert oder den Mozarts im „Figaro", den Rossinischen im „Barbier" oder den musikalischen Humor Smetanas. Im Bar-Akt läßt er aber Blackbottons von einer Niggerbande tanzen und auf Bigotphons blasen. Getanzt wird von Girls, von Sonne, Mond, Sternen, Straßenkandelabern, schließlich von Messer, Gabeln und dem gesamten Küchengerät. An der technischen Sauberkeit der Ouverture

ist nicht zu zweifeln. Der Klangreichtum der Musik, ihre Beschwingtheit, ihre Virtuosität, ihre Eleganz, die Formklarheit der geschlossenen Nummern ist zu rühmen. Aber sie ist nicht ganz echt. Sie ist entweder rokokohaft oder amerikanisiert, entweder tonal oder dadaistisch oder beides zugleich. Die Oper hatte Erfolg. Die Leitung Fr. *Neumanns*, die Regie Ota *Ziteks* hatte bedeutende Verdienste an der Wirkung des amüsanten Werkes, das auch in anderen Städten durch seinen Humor das Publikum gewinnen wird.

BÜCHER

ERHART ERMATINGER: BILDHAFTE MUSIK. Entwurf einer Lehre von der musikalischen Darstellungskunst. *Verlag J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen.*

In dieser Schrift wird der Versuch unternommen, das Problem der musikalischen Darstellung aus dem Rahmen der heutigen, im wesentlichen immer wieder nur klangtechnische oder hörpsychologische Momente berührenden Erörterung herauszunehmen und es grundsätzlich in den weiteren und allgemeineren eines weltanschaulich bedingten Problems zu stellen. In diesem Sinne mag sie auch als Beitrag zu den gegenwärtigen Bestrebungen, die musikalische Erziehung zu vertiefen, betrachtet werden.

RICHARD H. STEIN: TSCHAIKOWSKIJ (Band 27 der Klassiker der Musik). *Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.*

Tschaikowskijs Leben und Schaffen zeigt sich uns in vorilegendem Werk von einer neuen Seite. Erst aus dieser Darstellung tritt uns der Mensch als ein mit Unbegreiflichkeiten erfülltes Wesen entgegen. Zeitlebens ein Kind, vor jeder Gefahr zusammenschreckend, nach jeder Premiere seiner Opern oder jeder Erstaufführung seiner Orchesterwerke die Flucht ins Ausland ergreifend, war ihm alles Erleben ein Erleiden. Die Tschaikowskij-Literatur ist der beiden einzigen bisherigen, unzulänglichen Lebensbilder seit Jahren beraubt; sie werden nicht wieder aufgelegt und sind heute nicht mehr aufzutreiben. Ihre Stelle einzunehmen ist dieses neue Werk berufen, das nicht nur tief hineinleuchtet in die Seele dieser strotzenden Musikernatur, sondern in einer der Biographie vorangestellten Geschichte der russischen Musik auch die Entwicklung zeigt, deren Zentralpunkt die geniehafte Erscheinung Tschaikowskijs bildet. Sein Biograph hat trotz der bolschewistischen Zerstörungen das Gesamtwerk studieren können und bietet eine auf klarste Disposition gestützte und mit kritischem Geist gewürzte Durchdringung des gesamten, nun überhaupt erst überschaubaren ungeheuren Arbeitsgebietes.

ROBERT HAAS: DIE ESTENSISCHEN MUSIKALIEN. *Verlag Gustav Bosse, Regensburg.* Robert Haas, der bekannte, aus Prag stammende Musikforscher, hat hier wieder ein wichtiges Buch vorgelegt. Auf seinerzeitigen Antrag von *Heinrich Rietsch* hat ihm die *„Deutsche Gesellschaft für Wissenschaft und Künste" in Prag* zur Herausgabe dieses umfangreichen thematischen Katalogs verholfen, der den Einblick in die vielfach seltenen Schätze der großen Wiener Musikalienbibliothek ermöglicht: in Manuskripte und Unikate. Das Werk ist mit einer bei Haas selbstverständlichen Akribie verfaßt und enthält im Anhang außer einem Namensverzeichnis die Widmungspersönlichkeiten und die Arienanfänge der Kompositionen.

FRITZ BÖHME: TANZKUNST. *C. Dünnhaupt Verlag, Dessau.*

Der bekannte Tanztheoretiker und Tanzschriftsteller Fritz Böhme gibt in seiner Schrift „Tanzkunst" eine historisch-kunstwissenschaftliche Begründung der Prinzipienlehre dieser Kunst. In einer Reihe von lehrreichen und interssanten Kapiteln spricht er über die augenblickliche Situation, die die Tanzkunst in den Vordergrund des Interesses und den Brennpunkt des Kulturlebens gestellt hat, und rollt in großen Zügen die Entwicklungen und Wandlungen dieser Kunst in einigen Abschnitten über Magie und Ekstase, Volkstanz, Ballett und neuen Tanz auf. Das Buch enthält in einer Reihe von Kapiteln Betrachtungen über Nachbargebiete und bespricht die Probleme des Tanzdramas, der Pantomime, der Gymnastik, des Varietés, der Bewegungschöre und des Tanztheaters.

SIEGFRIED OCHS: ÜBER DIE ART, MUSIK ZU HÖREN. *Werkverlag, Berlin.*

Die Schrift erscheint im 6.—8. Tausend. O. hat es verstanden, auf wenigen Sei-

ten den Weg zu weisen, wie der Laie zur Musik gelangen kann. Diese kleine wohlfeile Schrift ist zugleich eine Einführung in die Musiktheorie und wird allen, denen die Musik am Herzen liegt, willkommen sein.

HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. Herausgegeben von Unv.-Prof. Dr. Ernst *Bücken*, Köln, unter Mitwirkung von Privatdoz. Dr. *Besseler*, Freiburg, Prof. Dr. W. *Fischer*, Wien, Privatdoz. Dr. R. *Haas*, Wien, Prof. Dr. Th. *Kroyer*, Leipzig, Prof. Dr. H. *Mersmann*, Berlin, Prof. Dr. W. *Sachs*, Berlin, Dr. W. *Heinitz*, Hamburg, Dr. R. *Lachmann*, Kiel, und anderen Musikgelehrten. In Lieferungen zu je 2.30 M, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H. Wildpark — Potsdam.

Das Handbuch der Musikwissenschaft kennzeichnet sich immer mehr als die bedeutsamste Erscheinung auf dem Gebiete der Musikwissenschaft. Die geradezu unübertreffliche Fülle des äußerst geschickt ausgewählten Illustrationsmaterials und die reiche Beigabe gut gestochener instruktiver Notenbeispiele überbietet alles, was man von vornherein erwarten durfte. Das Wertvollste aber ist, daß der Text nicht eine Reihenfolge von Monographien über einzelne Künstler bietet, sondern daß der Geist der Zeit in ein Gefäß gegossen erscheint, aus dem dann die Quellen zum Verständnis aller Erscheinungen so klar fließen, daß auch der Nichtfachmann sich mühelos in die vielseitigen Probleme vertiefen kann. Damit erhebt sich das Werk zu einer besonderen kulturgeschichtlichen Bedeutung, so daß es nicht nur dem Wissenschaftler, sondern auch dem gebildeten Laien unentbehrlich ist. In der „Musik des Rokokos und der Klassik" ist das Lieferungswerk bis zu Ph. E. Bach, Gluck und Haydn fortgeschritten, „Die moderne Musik" hält beim Impressionismus und seiner Nachfolge. (Lief. 9 und 10.)

RIEMANN: MUSIKLEXIKON, 11. Auflage bearbeitet von A. Einstein, Lieferung 5/6. *Max Hesses Verlag, Berlin.*

Soeben ist Lieferung 5/6 der 11. Auflage von Riemanns Musiklexikon zur Ausgabe gelangt (Brunelli—Cramer). Ein Vergleich mit der 10. Auflage lehrt zunächst die enorme Vermehrung der Artikel; während sich der Artikel Cramer in der 10. Auflage auf Seite 250 befand, befindet er sich in der 11. auf Seite 352. Kaum ein einziger Artikel ist ganz unverändert geblieben; eine teilweise oder völlige Umarbeitung haben vor allem die Artikel Buxtehude, Cavalli, Carissimi, chinesische und japanische Musik, Chanson u. a. erfahren. Man wird auf Schritt und Tritt die Sorgfalt des Herausgebers, Dr. Alfred Einstein, bemerken. Riemanns Musiklexikon verspricht in der neuen Auflage seinen Weltruf wenn möglich noch zu befestigen.

JOSEF HUTTER: FERDINAND VACH UND DIE SÄNGERVEREINIGUNG DER MÄHRISCHEN LEHRER. Kritische Studien. (Tschechisch.) *Verlag E. Rosendorf, Prag.*

Eine Schrift, die unbedingt notwendig war. Es wird nicht bald einen so virtuos singenden, intensiv gestaltenden Chor geben, der sein Riesenrepertoir, das vom einfachen Volkslied bis zum höchsten Kunstwerk reicht, restlos auswendig singt und geistig und musikalisch auszuschöpfen vermag. Die Studie ist mit Verve geschrieben und unterrichtet über die moralischen, historischen und materiellen Grundlagen der Vereinigung, die große Europafahrten unternommen hat und nun vor einer Orientreise steht.

DER MUSIKUNTERRICHT IN DER SCHULE. Von Dr. Rich. Greß und Rektor W. Witzke. *(Der Bücherschatz des Lehrers, Bd. XXVI.)* A. W. Zickfeldt, Osterwieck a. Harz.

Die hohen Ziele, die dem neuzeitlichen Musikunterricht gestellt sind, geben ihm auch eine andere Stellung im Gesamtlehrplan. Er ist nicht mehr ein technisches, sondern ein künstlerisches Fach. Die hohe Bedeutung des Musikunterrichts beruht auch auf der wechselseitigen Beziehung mit fast allen Fächern. Besonders steht er in enger Fühlung mit den Unterrichtsgebieten, die es gleich ihm mit dem Seelischen, Ethischen und der Charakter-Bildung zu tun haben. Der Schulmusikunterricht hat auch die Grundlage zu bieten für eine Erneuerung der Hausmusik. Das geschieht durch sorgfältige Auswahl des Liedguts und durch gründliche Pflege der Instrumentalmusik. Es muß ein Nachwuchs herangezogen werden, dessen musikalischer Geschmack so geläutert ist, daß er keinen Gefallen an Schlagern, Gassenhauern und Salonmusik findet, sondern das echte Volks- und Kunstlied und klassische Kammermusik im Hause zu pflegen imstande ist.

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN SÄNGERBUNDES 1928. *Verlag W. Limpert, Dresden.* Dem Kalender, der reichhaltiges statistisches Material und bemerkenswerte Aufsätze über die Aufgaben der Sängerschaft bringt, wäre heuer anläßlich des großen Sängerbundesfestes recht große Verbreitung zu wünschen.

WILLY BARDAS: ZUR PSYCHOLOGIE DER KLAVIERTECHNIK. *Werkverlag, Berlin.*

Einer, der als Künstler wie als Lehrer die technischen Probleme alles Musizierens erfahren hat, sie aber bewußt und daher überwindbar zu machen verstand, hat hier seine Erfahrungen niedergelegt. Psychologen wie Musiker jeglichen Faches, aber auch Musikdilettanten wird diese Schrift angehen, unter den Musikern besonders die Pädagogen, aber keineswegs nur die Lehrer des Klavierspiels. Artur Schnabel hat mit einem Geleitwort die Arbeit seines Schülers anempfohlen.

ERWIN WALKER: DIE ENTWICKLUNG DES MUSIKALISCHEN ERLEBENS. *Verlag Vandenhoeck u. Ruprecht, Göttingen.*

An der Hand einer großen Zahl zweckmäßig ausgearbeiteter Methoden untersucht der Verf. 380 Kinder und Jugendliche aller Altersstufen und verschiedener musikalischer Begabung bezüglich ihrer musikalischen Erlebnisweise und -tiefe. Dabei ergibt sich ein außerordentlicher Reichtum an Erlebnisformen, die teils alters-, teils charakterbedingt sind. Die Untersuchung kann den Anspruch erheben, das weitschichtige Gebiet erstmals allseitig und abgerundet dargestellt und eine Fülle neuer Befunde gewonnen zu haben.

TAGEBUCH

Von Erich Steinhard

WALTER GIESEKING. Spät ist dieser Große unter den Klavierspielern zu uns gekommen. Jahrelange Bitten unsererseits (beim Kammermusikverein) haben endlich Erfüllung gebracht. Er spielte Bach, Schumann, Debussy, Ravel, Scriabin. Ein Genie. Jede Kritik wäre Sünde.

IRMA WEILE. Eine weit über dem Durchschnitt stehende Mezzosopranistin, die man bereits früher, gelegentlich eines Abends auf der Deutschen Gesandtschaft, gehört hat. Wieder fällt der Umfang der Stimme auf, die klare Höhe, die Kultiviertheit des Vortrages. Die Liedauswahl kann nicht genug gerühmt werden. Sie brachte Gesänge aus dem 13., 17., 18. Jahrhundert nebst slowakischen Volksliedbearbeitungen. Am Flügel: E. Kalix.

ELSE BRÖMSE-SCHÜNEMANN sang Schumann, Wolf, Graener. Solche Interpretation kommt aus großer Seele. Man hört seit Jahren mit Ergriffenheit ihr Musizieren, das geistig ist, im wahrsten Sinne. Franz Langer begleitete mit all der Musikalität, die wir an ihm lieben.

EUGEN KALIX. Er verfügt über einen beträchtlichen Kreis von Zuhörern, der ihn verwöhnt. Er soll ihn nicht verleiten, dem reinen Virtuosentum zu verfallen, zu dem er bestimmt hinneigt. Bach und Brahms können nur aus der Tiefe des Gefühls erfaßt werden. Niemals aus dem Handgelenk.

HERMANN SCHMEIDEL. Im letzten Heft habe ich es unter dem Titel „*J. S. Bach: H-Moll-Messe*" vermieden, über den Dirigenten zu schreiben. Anläßlich des Chorkonzertes des „*Deutschen Männergesangsvereines*" muß ich doch sagen, daß *Schmeidels* Dirigierkunst unter dem wahrscheinlichen Probenmangel seiner Chorvereine wohl leiden mag. Es ist schade um den Männerchor. Die Frauenstimmen sind so wie so unter aller Kritik. Erich *Wachtel* hat am selben Abend Begabung gezeigt.

IN MEMORIAM HEINRICH RIETSCH. Ein letztes Abchiednehmen von diesem edlen früh Verstorbenen. Man musizierte in zwei Konzerten aus seinen Liedern, Chören, aus seiner Klavier- und Kammermusik. Das Leipziger Gewandthausquartett, Margarete Siems, Arthur Chitz, Emma Saxl, Franz Langer, Eugen Kalix, der Volksgesangverein, die Universitätssängerschaft gaben seiner Kunst das Geleite.

FRIEDERIKE SCHWARZ. Immer ein Vergnügen, diese blutjunge Pianistin zu hören. Entschieden schon heute eine Persönlichkeit von Profil, die es nur ja vermeiden sollte, bekannte Programme zu spielen. Gerade *sie* könnte bei ihrem Instinkt für die Zeit, für neue und alte verschollene Literatur eintreten.

DER QUERSCHNITT

DIE ANTIKE WIRD WIEDER MODERN. *Strawinsky* komponierte jüngst den „Oedipus", *Honegger* die „Antigone" des Sophokles; *R. Strauß* nach der „Elektra", „Ariadne" die „Aeg. Helena", *Braunfels* die „Vögel" des Aristophanes, *Wellesz* die „Alkestis" des Euripides, *Milhaud* die Orestie, *Křenek* „Orpheus und Eurydike".

„JONNY" IN FRANKREICH. Die *Société Universelle du Théâtre* in Paris (Präsident Firmin Gemier), hat Ernst *Křeneks* Oper *„Jonny spielt auf"* für Frankreich erworben. Die Premiere findet anfangs Juni *im Rahmen der Internationalen Festspiele anschließend an Bruno Walters Mozartzyklus* im Theatre des Champs Elysées, Paris, in französischer Sprache statt. Nach Paris folgen Aufführungen in *Lyon, Marseille, Genf, Nizza, Monte Carlo, Algier* und zahlreichen anderen Städten.

HINDEMITH: „DAS SELTSAME HAUS" (für mechanische Orgel), Uraufführung in Hannover.

FRANZ SCHUBERT. Die von Fritz Busch und R. Lauckner neu bearbeiteten Opern *„Der treue Soldat"* (Der vierjährige Posten) und *„Die Weiberverschwörung"* (Der häusliche Krieg) von *Franz Schubert* werden an zahlreichen Bühnen zur Aufführung gelangen.

DIE JUILLARD-STIFTUNG. 15 Stipendien für amerikanische Musikstudierende zum Opernstudium an der Dresdener Staatsoper.

DASS DIE MUSIK GEWISSE PFLANZEN UNGÜNSTIG BEEINFLUSST, hat der französische Naturforscher und Botaniker Dr. A. Roubier herausgefunden. In einem Ballsaal machte er die Entdeckung, daß es Blumen gibt, die unter dem Einfluß der Musik verkümmern. Zu den Blumen, die eine besondere Abneigung gegen starke Schallwellen haben, sollen in erster Linie Veilchen und Zyklamen gehören. *(Schw. mus. Blätter.)*

ORGELRAT FÜR DEUTSCHLAND. Ein Orgelrat wurde für Deutschland gegründet, dessen Vorsitz Professor Dr. *Straube* hat. Es sind folgende Abteilungen geplant: Orgelkompositionen und Orgelspiel: Günter Ramin; Historische Abteilung: Willibald Gurlitt; Liturgik: Christian Mahrenholz; Orgelbau: Wolfgang Reimann; Technische und experimentelle Unterabteilungen: Johann Biele und Hans Jahnn.

HERMANN SCHERCHEN dirigierte in London folgende Werke, deren Aufführung durch Radio übertragen wurde: Händel — Ouvertüre Agrippina; Bach — II. Brandenburgisches Konzert; Hindemith — Konzert für Orchester; Delius — Cellokonzert; Beethoven — VII. Symphonie.

DAS KARLSBADER MANZER-QUARTETT (Streichquartett) hat eine großangelegte Konzerttourné durch Italien mit großem Erfolge absolviert. Es konzertierte in Lovere, Mailand, Genua, Allessandria, Pinerolo, Pisa, Florenz, Feramo (3 Konzerte). Bagnacavallo, Imola, Mantua und Legnano. Das Streichquartett besteht aus den Herren Franz Strobl, Ernst Schneider, Generalmusikdirektor Manzer und Franz Noli.

ANTON NOWAKOWSKI, der rühmlichst bekannte Organist, der jahrelang als Orgellehrer an der Deutschen Musikakademie in Prag gewirkt hat und durch seine Kirchenkonzerte in der Abtei Emaus großen Ruf erwarb, hat in seinem nunmehrigen Wirkungskreis in Essen (Folkwangschule) mit Fidelio *Finkes* Choralvorspielen einen bedeutenden Erfolg davongetragen.

II. DEUTSCHER TÄNZERKONGRESS — ESSEN 1928. Die Stadt Essen hat nach dem erfolgreichen I. Tänzerkongreß 1927 in Magdeburg die Tänzerschaft eingeladen, ihren diesjährigen Kongreß in Essen abzuhalten (22.—26. Juni). Im Kongreßprogramm: Tanztheater und Theatertanz — Tanzschrift und Choreologie — Tanzpädagogik — Laientanz.

Redaktionsschluss 20. Mai

Nächstes Heft Ende Juni

DAS PRAGER KLAVIERHAUS KLEIN

hat seit dem 1. Januar 1928 die Generalvertretung der ersten Klaviermarke der Welt *Steinway and sons New York, London, Hamburg* übernommen.

34790

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
*Prof. **K. Wallerstein**
Prag V., Josefovská 6/III,
Telephon 35870.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
PRAG-WEINBERGE,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hoowerova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola,** sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel.**
PRAG I., Jáchymova 4.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.,
Klavier, Gitarre, Violine
Mandoline.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition.
PRAG I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičkova 15/III.
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler.
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korrepetition
PRAG, Pařížská 19.

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Melanie Bauer
Konzert-Violinistin, Unterricht, Violine, Klavier.
PRAG VII., Na výšinách 18.

Erich Wachtel
absolv. Musikakademiker, Zemlinsky- u. Finke-Schüler.
Theorie, Kompos. Korrepet.
PRAG II., Revoluční 24.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
PRAG VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 39.

*Prof. **Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition und Klavierspiel
Prag, Pařížská 19.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Malá Šternberkova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
PRAG VII., Malířská 386.
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
SMICHOV, Dvořákova 1274.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch. Klavier.
PRAG VII., Letohradská 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht.
PRAG VII., Letohradská 1212.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
PRAG I., Kaprová 6/III.

***Kurt Utz**
Orgelvirtuose
PRAG XII., Jugoslávská 10/II.
Orgel, Theorie, Komposition.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
PRAG VII., Skuherského 23/I.

In dieser Rubrik können Inserate beliebiger Grösse, mit beliebigem Text, eventuell auch in anderem Format, mit oder ohne Cliché eingeschaltet werden.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hoowerova 10.

mit * Bezeichneten gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an

DER AUFTAKT
MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
VIII. JAHRGANG 1928 HEFT 7

Organische Musik

VON W. HARBURGER

Die Parallele: Kunstwerk — Organismus ist nicht neu. Aber was man bisher darüber zu sagen wußte: daß Kunstwerke eine organische Entwicklung hätten, daß sie „gewachsen" seien und daß sie ein harmonisches Zusammenwirken aller ihrer Teile aufwiesen: all das hatte keinen konkreteren Sinn und war mehr der Ausdruck einer gefühlsmäßigen Ahnung und einer instinktiven Abwehr mechanistischer Erklärungsversuche, sowie einer allzu materialistischen Auffassung, als wäre die Wirkung eines Kunstwerks, eines Musikstücks z. B., die Summe aller Teilgefühle, die mit seinen Bestandteilen verbunden zu denken sind. Wenn ich hier den Versuch mache, die organische Betrachtungsweise auf die Spitze zu treiben und allen Ernstes vorschlage, musikalische Werke als Lebewesen anzusehen, die nach Analogie naturwissenschaftlicher Methoden zu untersuchen sind, so muß ich vorausschicken, daß das gewissermaßen ein Versuchsballon sein soll, durch reine Spekulation einen Ueberblick über ein noch dunkles Gebiet zu gewinnen und zu probieren, ob man mit diesem Gedankenexperiment brauchbare Aufschlüsse erhält.

In einem Musikstück ist das Ganze etwas anderes als die Summe seiner Teile, ein Akkord mehr als die Summe seiner Töne; das Ganze ist also nicht das Resultat aller Einzelwirkungen, sondern umgekehrt ist es ihr Urgrund und alle seine Teile sind aus ihm herausgewachsen. Wenn wir eine Melodie hören, so fassen wir wohl die ersten paar Töne und Takte nacheinander auf; dann kommt aber der Moment, wo wir sie blitzartig verstehen, und wir sind dann auch meist imstande, diese Melodie richtig zu Ende zu denken. Umgekehrt erfindet auch ein Komponist die Melodie aus diesem blitzartigen Bewußtwerden, und ihre Einzel-Bestandteile entfalten sich erst nachher aus diesem Ganzen und legen sich in der Zeit auseinander. Dadurch lassen sich die Grundtatsachen unserer Harmonielehre ableiten, wie Dreiklänge, Tonleitern, Kadenzen usw., ebenso die ganze Logik unserer abendländischen (Dur und moll) Tonalität; letztere allerdings als ein Spezialfall unter vielen anderen, anders gearteten Tonalitäten.

Auch die ursprüngliche Zelle, aus der sich ein Embryo entwickelt, ist so ein Ganzes im Sinne des obigen Grundsatzes, es liegt in ihr, in einer sehr dunklen Weise, fast alles beschlossen, was das spätere fertige Lebewesen an Eigentümlichkeit aufweist; zwar nicht in einem mechanisch vorbestimmten Sinn (es gibt Experimente über teilweise Zerstörung der Frucht in frühen Entwicklungsstadien, die das „Ganze" als so lebendig in seinen Teilen erweisen, daß diese sogar ihren Entwicklungs-

gang umstellen), aber doch in einer Weise, die fast an einen zweckmäßigen oder künstlerischen Plan denken lassen könnte.

Freilich lehnt J. Kant, der in der Kritik der Urteilskraft die Dinge der Kunst und der organisierenden Lebenskräfte in eine bezeichnende Nähe zueinander gerückt hat, die Analogie der Kunst für Lebendiges als zu wenig ab. Seine Aesthetik (Kritik der Urteilskraft) beschäftigt sich auch vornehmlich mit dem ästhetischen Urteil (ob und wieso etwas schön sei), und nur in ganz geringem Grade mit dem Kunstwerk und dessen Entstehung. Dabei finden sich aber einige wichtige Sätze und Erkenntnisse. Vor allem die Definition des Genies „als der angebornen Gemütsanlage, durch welche die Natur der Kunst die (unnachahmbare und unerlernbare und dem Genie selbst unbewußte) Regel gibt", so daß „sie (die Kunst) uns doch als Natur aussieht". Hierunter ist freilich keine naturalistische Nachahmung gemeint (diese wird vielmehr energisch abgelehnt), sondern meiner Meinung nach bezieht sich das darauf, was wir jetzt als ein „natürlich Gewachsensein" bezeichnen, auf das Organische. Damit sind wir wieder bei jenen geheimnisvollen Kräften angelangt, die, in einem blinden Trieb und nach einem unbewußten Plan, bald ein befruchtetes Ei mit Lichtgeschwindigkeit sozusagen die ganze Entwicklungsreihe vom Urtier bis zum neugebornen Menschensäugling durcheilen lassen, bald aus dem musikalischen undefinierbaren Plasma eine Symphonie, eine Fuge oder ein Lied organisieren. Denn daß hier das Ganze nicht das arithmetische und mechanische Resultat seiner Teile ist, das ist auch in der Kantischen Urteilskraft deutlich ausgesprochen.

Es scheint mir, als ob es der Geist des Lebens ist, der überall da wirkt, wo sich etwas organisiert. Ob das nun eine materielle Substanz ist, wie eine tierische Eizelle; oder etwas Immaterielles, wie das Plasma eines Musikstücks, das sich in durchaus analogem Entwicklungsgang, auf dem Umweg über ein menschliches Zeugungsvermögen (wie in einer Art Generationswechsel) zu einem eigentümlichen Lebewesen sozusagen materialisiert. Und dieser Geist des Lebens lebt in jedem einzelnen unentwickelten Keim triebhaft als die Idee des Ganzen, des erwachsenen Individuums sowohl wie der ganzen Gattung, wie überhaupt des ganzen Lebensbaums, vom kleinsten Infusorium bis hinauf zum Menschen. Schon im unbefruchteten, sich durch Jungfernzeugung fortpflanzenden Ei bildet sich durch Zellteilung ein Oben und Unten (der animalen und vegetativen Region entsprechend), ein Rechts und Links, später bildet sich daraus die Symmetrie der Körperhälften, der Gegensatz von Sinnesorganen und Verdauungsorganen heraus, und in dem ganzen komplizierten Ineinanderwirken von Zellteilungen, Faltungen, Einstülpungen, durch die funktionellen Differenzierungen wächst das gegliederte Individuum fast automatisch heran.

Auch in der Musik ist zuerst das Ganze, allerdings noch völlig unbewußt und unentwickelt und ohne daß man es irgendwie sehen kann. Aber wie in dem fertigen Tier nichts mehr von der ursprünglichen Zelle zu sehen ist, und in der ursprünglichen Zelle nichts von dem fertigen Tier, so sind doch noch Spuren jener frühesten Entwicklungsstadien erhalten in den geometrischen Achsen, die den Körper in ein Rechts

und Links, in ein Oben und Unten zerlegen. Und wie die Symmetriehälften des Körpers auf die ersten Zellteilungen zurückgehen, wie die erste Furchung des Eies dem werdenden Organismus seine symmetrische Anlage mitgibt, so ist in einem Tonstück von ganz regulärer Form der Wiederholungsstrich in der Mitte das Erste, was Gestalt annimmt. Es ist also das Schema: Tonika—Dominant :||: Dominant—Tonika bezw. eine verwandte Form als die Entwicklungs-Urform anzusehen, die jedes Tonstück auf seinem Werdegang zu durchlaufen hat. Und gewisse einfachste musikalische Sätzchen, wie die sogenannte Kadenz, oder auch manche Schnaderhüpfl, die ohne besondere Melodik nur aus Tonika und Dominant bestehen, kann man als Verwandte jenes Entwicklungsstadiums, der Ur-Larve sozusagen aller musikalischen Organismen betrachten. Wie im Bereich der tierischen Lebewesen Verwandte früher Entwicklungsstufen, der sog. Becherlarve (Gastrula), freilebend vorkommen in der Gestalt gewisser niederster Pflanzentiere (Gasträaden). Denn die Entwicklungsgeschichte des einzelnen Lebewesens ist in abgekürzter und vereinfachter Form die Entwicklungsgeschichte des gesamten Lebensraums.

Auch dieser wichtigste Satz der Biologie hat seine Bedeutung in der Musik. Jedes einzelne Tonstück durchläuft die Entwicklungsstadien der betreffenden musikalischen Form. Das zeigt sich gerade dann, wenn die Formgebung scheinbar mechanisch, schematisch gehandhabt wurde. Allerdings rede ich hier nicht vom 19. Jahrhundert, in dem (von den Romantikern ungefähr an) die Form als architektonisch, als ein Rezept zur Aneinanderreihung von Melodien, Tonphrasen usw. mißverstanden wurde. Die ältere Formtradition der Wiener und der Altklassiker hatte aber an Stelle dieses Aneinanderreihungsprinzips und der motivischen und thematischen Verkettung und Verschweißung das alte, echt organische Teilungsprinzip aus dem Ganzen heraus (analog dem Prinzip der Zellteilung, ohne welche kein organisches Gebilde zustande kommt), und sie gingen nicht von einem Speziellen (Thema, Melodie z. B.) zum nächsten Speziellen (zweites Thema etwa), sondern sie entwickelten im Sinne der wahren Lebenszeugung, vom Allgemeinsten in das Spezielle: Wiederholungsstrich (Zäsur) in der Mitte; erster Teil von Tonika nach Dominant, zweiter umgekehrt; im ersten Teil entwickelt man die Tonikapartie zu einem mehr oder weniger regulären Thema, die Dominantpartie entfaltet sich zum Komplex des zweiten Themas; der Dominantteil nach dem Wiederholungsstrich wandelt sich im Lauf der Geschichte zur oft genug nur aus leeren Passagen bestehenden Durchführung um; der in der älteren Form oft rudimentäre Tonikateil wird zur regelrechten Reprise, die die Symmetrie des ersten Teils beschließt. Das ist die schon etwas reicher gestaltete Form der Wiener Sonate, die gewisse Knospungsstellen der älteren Form zur Entfaltung hat kommen lassen, während die letztere ohne Durchführung und zweites Thema die musikalische Substanz streng symmetrisch im Sinne des Schemas: Tonika-Dominant :||: Dominant-Tonika entfaltet. Aber im Keim sind die Ansätze zu diesen speziellen musikalischen Organen (wie Durchführung und zweites Thema etwa) schon vorhanden, und zwar liegt dies so auf der Hand, daß die Entwicklung der Sonatenform fast allgemein in Bildern wie „Keimzelle", „embryonale Form" etc. besprochen wird. Die Analogie

geht jedoch weiter als diese oft oberflächliche und mechanistisch mißverstandenen Redewendungen: wie bei der Becherlarve (Gastrula) durch Einstülpung sich ein äußeres und ein inneres Keimblatt gebildet hat, das Haut-Sinnes-Blatt und das sog. Magenblatt, so entwickelt sich der Organkomplex des zweiten Themas aus dem Dominantblatt der zweiteiligen musikalischen Urlarve und gliedert sich im Laufe der geschichtlichen Entwicklung immer mehr zu deutlichen Organen, d. h. zu eigentlichen Themen. Und aus dem Dominantblatt nach der Wiederholungszäsur bildet sich gleichsam als drittes, mittleres Keimblatt durch nochmalige Faltung der Organkomplex der späteren Durchführung heraus. Auch diese Entwicklungsstadien haben sich in musikalischen Organismen der verschiedenen Stilperioden konserviert.

Indem man nun in den Zeiten der musikalischen Hochtraditionen die jungen Komponisten anlernte, nach einem dieser sich organisch auseinander entwickelnden Schemata zu arbeiten, ja sie direkt darauf dressierte, bis sie ihnen in Fleisch und Blut übergegangen waren, gab man ihnen die Kunstgriffe an die Hand, die natürliche Entwicklung eines heranreifenden Tonstücks zu erleichtern und zu beschleunigen. Das Schema war also nicht das Prokrustesbett der architektonisch mißverstandenen Form, auch nicht das Aneinanderreihungs- und Mischungsrezept der sozusagen chemischen Form und nicht die irrational verfließende, nur mit dem Fingerspitzengefühl ertastbare Folgerichtigkeit der psychologischen Form, sondern von allem etwas und alles zusammen und auch wieder nichts: nämlich die vitale Form, die sich all der scheinbaren Mechanismen bedient und den musikalischen Organismen immanent ist, die sich durch eine Art natürliche Auslese aus allen möglichen Organisationstendenzen herausgebildet hat, und nach der die musikalischen Organismen, soweit sie gerade dieser Wesensreihe der Sonatensätze angehören, ungestört und ungehemmt von selber wachsen. Und indem der angehende Komponist gelehrt wurde, diese organischen Schemata, diese aufeinanderfolgenden Entwicklungsstadien (Larvenformen) der musikalischen Lebewesen erst bewußt und dann unbewußt anzuwenden, handelte er im Sinne der musikalischen Urtriebkraft, der Lebenskraft, die auf dem Umwege über seine geistigen Fähigkeiten Wesen in die Welt setzt, auf dem in ihrem Schöpfungsplan vorgesehenen normalen Wege der Entwicklung von einem nebelhaften, undifferenzierten Urganzen über die primitivsten Entwicklungsstufen zu immer spezielleren und individuelleren Organismen, dabei in einer geheimnisvollen Weise den Entwicklungsplan des ganzen Baumes der Musik widerspiegelnd. Bis, bei voller Meisterschaft, der ideale Ablauf des Schaffensprozesses erreicht ist, daß jemand ein Musikstück in einem Zuge herunterschreibt, und erst nachher erkennt, daß es eine reguläre Sonate oder eine strenge Fuge, oder eine Variationenfolge ist. Und bis sich im naiven Genie, in völliger Glätte und Reibungslosigkeit (Mozart!) die organisierende Formkraft manifestiert, wie sie sich jede Sekunde tausendfach manifestiert, wenn ein Lebewesen Gestalt wird, sei es eine unscheinbare Alge oder ein Mensch.

„Neue Sachlichkeit“

VON FIDELIO F. FINKE, PRAG

Eine Temperamentsangelegenheit

In Deutschland trägt man jetzt allenthalben „Neue Sachlichkeit“. Sie gilt für sehr schick und hochmodern, der Arme, der nicht rechtzeitig das neue Mäntelchen um seine Blößen hängt, wird scheel angesehen und gerät in Gefahr, als „Romantiker“ bezeichnet zu werden. „Romantiker“, das ist bekanntlich das ärgste Schimpfwort, das die Allzeitmodischen heute bereit haben für den, der sich den Forderungen ihres Tages entzieht. Unter „Romantiker“ versteht man natürlich nicht Musiker aus grauer Vorzeit, wie etwa — Schumann, Chopin usw. — (lächerliche Vorstellung!) sondern eben einen jeden, der nicht der Neuen Sachlichkeit huldigt. Also einen, der noch so vorsintflutliche Vorstellungen hegt wie die, daß Musik, Gefühlswerte wiedergeben könne oder gar solle, daß sie sinnlichster, daher unmittelbarster künstlerischer Ausdruck sein könne, oder gar, daß man auf einem Fortepiano forte und piano spielen könne, daß eine Orgel mehr als zwei Register haben dürfe, daß ein Musikstück nicht unbedingt von der ersten bis zur letzten Note in der gleichen Tonstärke und von der gleichen Klangfarbe bleiben müsse, voll erhabener Erregungslosigkeit, ängstlich jeden Anschein der Beseeltheit meidend.

Der ideale Interpret dieser Kunst ist die Maschine; nicht eine, die noch zu erfinden wäre, sondern eine jede der schon existierenden (einschließlich des Leierkastens), denen die Unverständigen Nuancenlosigkeit vorwerfen! Der beseelte Mensch als Interpret bedeutet immer eine Gefährdung der Neuen Sachlichkeit.

Wir wollen hoffen, daß Goethe nicht an seine Kunst dachte, als er schrieb: „Ein Gott gab mir zu sagen, was ich leide.“ (Zu sagen haben braucht man heute überhaupt nichts, und leiden können meinetwegen die Zeitgenossen einer Neuen Sachlichkeit.)

Von Beethoven und Schönberg, Mozart und Debussy — ganz zu schweigen von Wagner — weiß man seit den letzten Offenbarungen aus neu-sachlichem Prophetenmunde, daß sie Verirrungen — Gott sei Lob und Dank längst überwundene! — waren, denn ihnen fehlt die Neue Sachlichkeit, Bach? — Ja, der Mann hatte unleugbar Talent! Das ist unverkennbar, wenn man seiner Kunst ausgiebig nachhilft durch einen Vortrag nach den Grundsätzen der Neuen Sachlichkeit. Was einzig und allein die Musik ausmacht, die Linie, die Linie, sie tritt in kühler Sachlichkeit nur dann hervor und alles andere nieder. Schade nur, daß Bach so oft die Haltung verlor: In seinen Toccaten, in seiner Chromatischen Fantasie zumal! Schweigen wir schonend von den vielen andern Zeugenschaften seiner Schwachheit.

*

Neue Sachlichkeit, sie kennt kein Erbarmen, zuckt nicht mit der Wimper! Und wenn die gleiche Sechszehntel-Figur auch schon eine halbe Stunde lang dahintriolt, warum sollte sie nicht noch eine halbe triolen

dürfen?! Hauptsache: nur keine Erregung! Ruhe, Gleichmut, Sachlichkeit! Sachlichkeit!

*

Die Musik der Neuen Sachlichkeit ist ein Symbol der Ewigkeit: Sie fängt nicht an, sie hört nicht auf, sie dauert!

Alexander Waulin

VON IGOR GLEBOFF, LENINGRAD

Schon im Jahre 1919 erweckte Alexander Waulin als Komponist meine Aufmerksamkeit. Obgleich in seinen schöpferischen Experimenten jegliche fest angeeigneten Gewohnheiten und jede technische Methode fehlte, freuten mich schon damals der forschende Gedanke und das bewundernswerte eindringliche Suchen einer expressiven Linie und der Grundsätze der Bewegung, außerhalb der üblichen Schul-Routine. In Waulins Beurteilung einzelner musikalischer Erscheinungen beobachtete ich ebenfalls rein schöpferische Eigenschaften. Seine Urteile zeugen von einer Kunst, das Wesentliche und Lebensfähigste eines jeden Werkes aufzudecken, Totes und Ueberflüssiges beiseite zu schieben. Diese Schärfe des musikalischen Blickes unterstützte das Wachstum des schöpferischen Talentes Waulins, indem es ihn zur Selbstkritik zwang und seine künstlerische Begabung der Auslese unterordnete, eine kostbare Eigenschaft! Ich konnte eine zeitlang die Entwickelung der schöpferischen Begabung Waulins nicht verfolgen und in meinen Beobachtungen bildete sich eine Lücke. Uebrigens war ich überzeugt, daß er es nicht leicht haben werde, sich durchzuschlagen. Jegliche Scholastik ist ihm fremd. Die mechanische Aneignung der Kompositionstechnik interessierte ihn nicht. Er bedurfte der Erlangung einer ihm persönlich eigenen, tief organischen Meisterschaft, d. h., jener Begabung, die am schwersten zu erwerben ist. Ich wußte, aber, daß er arbeiten werde, wie der Bauer auf seinem unbearbeiteten Felde, und daß er das Seine erreichen werde.

Augenblicklich habe ich vor mir drei gediegene Werke Waulins — aus den Jahren 1923—1926: das zweite Herbst Quartett (1924) in drei Teilen, ein „Pastoral-Trio" für Flöte, Viola und Bass-Klarinet (1925) auch in drei Teilen, und eine breit entwickelte, „Klaviersonate" (1926), in der wir die Idee Liszt's einer einteiligen zusammenhängenden synthetischen Sonate neu umgeformt vorfinden. Im Mittelpunkte der Sonate Waulins stehen vortrefflich durchgearbeitete Variationen auf ein schönes singendes Thema. Ausführlich kann ich hier diese Dinge nicht analysieren. Ich will mich hier nur mit meiner Folgerung begnügen.

Der kühne und selbstvertrauende Jüngling ist zu einem überzeugten, auf seinen Grundsätzen fest stehenden jungen, aber reifen Musiker herangewachsen. Das ist für mich über jeden Zweifel erhaben. Doch brachte die Reife Beruhigung, Versöhnung und sorgenloses Schaffen auf der Linie des geringsten Widerstandes, d. h. nach festen Schemen, mit sich? Nicht im geringsten. Eine jede Seite seiner Quartett- oder Triospartitur

spricht von ungestilltem Suchen, vom Kampfe, von Hartnäckigkeit, von glücklichen Einfällen. Ich würde sagen, in der Musik Waulins hat der Prozess der Formung die Ueberhand über die erstarrten Formen. Mit einem Worte, diese Musik wird von einem mutigen Gedanken und dem Grundsatze der Improvisation geleitet. Alles in ihr ist in Bewegung, alles im Werden, alles wird erwogen und geprüft und nichts scheint endgiltig eingeprägt und festgesetzt für Jahrzehnte. Der forschende Verstand Waulins macht aus keinem gegebenen Moment einen „usus" weder im Sinne fest eingeprägter technischer Methoden, noch im Sinne einer aufdringlich durchgeführten Idee. Daher ist der erster Eindruck von seiner Musik ein rhapsodienhafter, ein Eindruck nervöser Hast. Aber das ist nur der erste Eindruck. Nach ernster Beobachtung zeigt sich ein anderes Bild. Waulin liebt die Instrumental-gespannten Linien, er liebt eine geschlängelte Zeichnung, er löst gerne die Linien im Feuerwerke von Kadenzen auf, in eigensinnige Figurationen. Diese Eigenschaft könnte irreführen, wenn sie als äußere Methode betrachtet würde und wenn das gesetzmäßige und organische Wachsen einer jeden dieser Linien, ihr Leben außer Acht bliebe. In solchem Falle wird diese Eigenschaft nur zum Mittel des Ausdruckes der schöpferischen Idee der Verwandlung, der Kunst der musikalischen Metamorphosen, in denen expressionistische und impressionistische Losungen launenhaft verbunden sind. Bei Waulin ist die fördernde Kraft das „Melos", aber nicht das Melos, als abstrakte Melodie, sondern in der Form von konkreten Laut-Linien, die der Idee der Verwandlung und des Ueberganges von der einen Form zur andern unterworfen sind. Ihre Greifbarkeit und Lebenskraft liegt in ihrer Unzertrennlichkeit vom Klange, vom gegebenen Klange auf dem gegebenen Instrumente, in ihrer sozusagen unbedingten Materialität, in dem Sinne, in welchem eine jede Linie der darstellenden Künste materiell ist. Daher die starke und saftige Plastik der Musik Waulins und daher — im Gegensatz zur nervösen Heftigkeit und Unbeharrlichkeit einzelner Momente, im Gegensatz zur Beweglichkeit der Linien und der immerwährenden Improvisationsüberraschung — entsteht eine feste rein greifbare „Cezannische" Empfindung der Form, die eine starke und solide „sachliche" Faktur vorausbedingt und von ihr vorausbedungen wird. In dem Schaffen eines jeden wirklichen Komponisten leben paradoxe Tendenzen und aus ihren Widersprüchen entsteht die ewig wechselnde Natur der Musik. Der Lebensgrundsatz des gegenseitigen Durchdringens der Widersprüche findet bei Waulin Ausdruck in der Verbindung der fortwährenden Verwandlung der melodischen Linien (und nicht nur der Linien, sondern auch der von ihnen gebildeten Komplexe) mit der erwähnten rein greifbaren „cezannischen" rein materiellen Empfindung der Form. Wenn das Letzte überwiegt, dann dominieren in der Musik mehr verallgemeinerte und verlängerte Linien, und dicke Schichten und Komplexe von Klängen. (So z. B. ist die Klaviersonate.) Wenn eine unbeständige und launenhafte Zeichnung vorherrscht, so verwandelt sich das ganze Schallgewebe in ein filmähnliches Gebäude und dann werden die imitations-kanonischen Prinzipien der Formbildung, inbegriffen die Fuge, zum grundsätzlichen befestigenden und verbindenden Motor. Dieselben waren für Waulin immer von einer starken Anziehungskraft, und

das ist begreiflich denn in ihnen findet er die verbindenden Faktoren. Ein zweites Mittel der Verbindung ist die Ausnutzung des Grundsatzes der Identität mittels Ausfüllung des Gewebes durch verwandte melodische Elemente. In den russischen Kultgesängen und Volksliedern führen solche identische melodische Bildungen den Namen „popévka". Sie zementieren das ganze Gewebe und bilden einen befestigenden Bestand. In dieser Hinsicht finde ich besonders charakteristisch den ersten Teil des Quartetts von Waulin. Diese verwandten melodischen Bildungen bilden die lebenden Zellen des Schallgewebes: sie atmen, indem sie sich verlängern und verkürzen, sich füllen und auflösen. Sie sind der Stimulus der Bewegung und der Verbindung. Ihr Vorhandensein erklärt vieles, auf den ersten Blick unbegreifliches in den Formen der russischen Musik, besonders gegenwärtig bei Strawinskij („Sacre du Printemps", „Le Renard", „La Noce"). Die Anwesenheit eines solchen Prinzips der Formbildung in der Musik Waulins zeigt, einerseits, daß der Melos in ihr die leitende und lebensfähige Kraft ist, und anderseits, daß die Schaffenskraft Waulins organisch mit der avantgardistischen Gegenwart verbunden ist.

Ich wollte in meinem „Essay" nur auf das Charakteristische in der Musik Waulins als künstlerische Erscheinung, verweisen, auf das, was sofort ins Auge fällt und dem Ohre sich offenbart und durch eine detaillierte Analyse bestätigt wird. Aber eine Analyse von einer für die musikalische Kritik neuen Art. Diese Analyse basiert nicht auf der passiven halbmechanischen Vergleichung der neuen Werke mit den üblichen Formen, Schemen und Methoden der Komposition und auf der Unterordnung der neuen Erfahrung unter die alten Bedingungen. Nein, die zeitgemäße Analyse braucht vor allem eine sorgfältige aktuelle Beobachtung und auf dieser Grundlage das Herausarbeiten der dem gegebenen Werke eigenen Grundsätze der Formbildung, und die Herstellung der Verbindung dieser Prinzipien nicht mit den erstarrten Schemen und Rezepten des Werkes, sondern mit den Gesetzen der Bewegung und der Verwandlung des Materials, die organisch der Musik, als einer Art der Verwandlung der Energie, eigen sind.

J. S. Bach: „Musikalisches Opfer"

VON Dr. MAX UNGER

Dieses Alterswerk S. Bachs gehört zeitlich und formstilistisch ganz in die Nähe der „Kunst der Fuge". Es ist beiden Werken gemeinsam, daß sie aus einem einfachen Thema nach einem bestimmten Anlageplan zu einem vielgliedrigen, aus Fugen und kanonischen Formen bestehenden Ganzen rein instrumentaler Bestimmung herauswachsen. In Philipp Spittas Urteil, das Musikalische Opfer sei die „Vorhalle", wodurch Bach zur Kunst der Fuge gelangt, wodurch sein Wille zum größeren Werke erstarkt sei, ist der wesentlichste Unterschied zwischen den beiden Schöpfungen ausgedrückt. Wenn man nicht gleich noch die Tatsache dazu nehmen will, daß das geradezu asketisch schlichte Thema der späteren dem Kopfe Bachs selbst, das der früheren aber einem anderen entsprun-

gen ist. Denn es ist bekanntlich das hauptsächlich aus einem aufwärts gerichteten gebrochenen C moll-Akkord und einer chromatisch sinkenden Melodielinie gebildete gleiche Thema, das Friedrich der Große dem Tondichter zu Beginn des Jahres 1747 bei seinem Besuche in Potsdam zur Durchführung am Silbermannflügel gab. Bald darauf hat Bach das „Königsthema" zum Leitgedanken jenes großen fünfgliedrig symmetrischen Werkes gemacht und mit dem Titel „Musikalisches Opfer Sr. Königlichen Majestät in Preußen . . ." und mit Widmung an diese gesandt. Das ganze Werk besteht der Reihe nach aus einer dreistimmigen Fuge, einer Gruppe von fünf Kanons, einer Sonate (Trio für Flöte, Geige und Continuo), einer zweiten Kanongruppe und einer sechsstimmigen Schlußfuge. Die instrumentale Ausführung hat Bach nur gelegentlich angedeutet, und schon dies könnte in dem Sinne aufgefaßt werden, daß ihm die Absicht einer konzertmäßigen Gesamtaufführung fern lag. Auch mit anderen Gründen könnte man diese Meinung stützen: Daß einer der Kanons nur neun (ohne Wiederholung gar nur fünf) Takte lang ist; daß ferner der Tondichter dem Hörer sonst ein anderthalbstündiges Werk zumuten würde, dessen viele Einzelsätze alle in der gleichen Tonart stehen, will nicht von einer Aufführungsabsicht überzeugen. Damit soll nicht gesagt sein, es handle sich nicht um ein vollgiltiges Werk Bachschen Genies. Das ist denn kaum je zu verkennen und teilt sich dem Hörer denkbar vielseitig mit, in allen seinen Schattierungen vom bloß Spielerischen bis zum ergreifenden Ausdruck etwa des Andante-Satzes des Sonatenteiles. So ist die Schöpfung zwar kein bloßes Kunststück, sondern ein vollwertiges Kunstwerk, aber kaum ein Konzertstück zu nennen, und es muß sehr bezweifelt werden, ob sie sich je, wenn erst der „Reiz der Neuheit" verflogen ist, Bürgerrecht in den Kammermusiksälen erwerben wird. Der Fall liegt hier gleich oder ähnlich wie mit der Kunst der Fuge.

Wenn es aus dem bisher Gesagten nicht schon genügend hervorgegangen sein sollte, so sei hier doch noch folgendes besonders betont. Das Musikalische Opfer erreicht bei aller Bachschen Größe der Anlage, der technischen Arbeit und des Ausdrucksgehaltes das große Format zumal der unvollendeten letzten Fuge des späteren Werkes nicht. Aus diesem und aus anderen Gründen war es gar keine Frage, daß das Werk zu Aufführungszwecken rein kammermusikalisch zu bearbeiten war. Anläßlich der ersten Gesamtaufführung des Werkes in Hans Davids konzertmäßiger Herrichtung hat es nun die größte Aufmerksamkeit der Teilnehmer der Bachfeier der Stadt Leipzig erregt. Der Bearbeiter hat die einzelnen Sätze je nach ihrer anzunehmenden inneren Bestimmung, soweit es überhaupt nötig war, für Soloinstrumente (Streicher, Holzbläser und Cembalo) umgeschrieben — von dem dreistimmigen Eröffnungs-Ricercar für Cembalo allein bis zu der sechsstimmigen Schlußfuge, worin er sich nur in den tiefen Stimmen ein paar Verdoppelungen gestattete. Die Reihenfolge der einzelnen Nummern hat er nur dort geändert, wo sie Bach selbst offenbar drucktechnischer Vorteile halber umgestellt hatte.

Der Aufführung, um die sich zehn Herren des Gewandhausorchesters und Günther Ramin am Neupert-Cembalo sehr verdient machten, wurde

von einer Bachgemeinde, deren große Anzahl der Kammermusiksaal des Gewandhauses kaum aufzunehmen vermochte, mit aller Andacht gelauscht. Sie wird manchen angeregt haben, sich mit dem Werke noch näher zu beschäftigen.

Zu Beginn dieser Morgenstunden hatte sich Konzertmeister Wollgandt, der sein Pult wegen 25jähriger Zugehörigkeit zum Gewandhausorchester mit Lorbeer geschmückt sah, mit Ramin zum stilvollen Spiel in einer Sonate zusammengefunden und der Cembalist allein eine Partita aus dem ersten Teil der Klavierübung vermittelt.

Den Abschluß der ganzen Feier bildete eine von Dr. Carl Straube geleitete Abendaufführung der Hohen Messe in der Thomaskirche, die von guter, aber doch nicht so völlig ausgeglichener Wirkung war, wie sie die unvergleichliche Wiedergabe des Werkes beim Leipziger Bachfest 1923 sicherte. Gesangssolisten waren die Damen Peiseler-Schmutzler und Neiendorff und die Herren Kohmann und Laßner; die vielen Solisten des Orchesters zeichneten sich aber besonders aus.

Richard Strauß: Die ägyptische Helena
Uraufführung in der Dresdener Staatsoper

BESPROCHEN VON Dr. ERICH STEINHARD

. . . „Nehmen Sie Alles so, wie wenn es sich vor zwei oder drei Jahren irgendwo zwischen Moskau und New York zugetragen hätte", sagt der Librettist H. v. Hofmannsthal gelegentlich eines Exkurses über sein Opernbuch, das die weit über tausend Jahre alte „Helenatragödie" als Kern trägt. Er verlangt viel vom Zuhörer. Dieser möge das bald nach dem trojanischen Krieg spielende Drama, das altklassische Milieu und die dazugehörigen Figuren als Gegenwartsstück erfassen. Auch ohne diese Komplizierung ist die Oper dermaßen hintergründig vertieft, daß der normale Zuschauer ohne genauestes Studium des literarisch hochkultivierten Textes sich maßlos langweilen muß. Diese schönste Frau der alten Welt ist über hundertmal Mittelpunkt der Opernkomposition gewesen und Komponisten aller großen Musiknationen haben der Helena ihre Bewunderung gezollt. Aber das ägyptische Geschick der Helena, das in einer weniger bekannten Fassung von Euripides besungen wurde, ist nun zum erstenmal auf die musikalische Szene gebracht worden.

Mit Symbolik belastet und mit einer Phantastik, die barock genannt werden muß.

„ . . . Nehmen Sie Alles so, wie . . ." Menelas haßt Helena, um derentwillen zehn Jahre Weltkrieg war, Helena, die nicht nur Paris, sondern allen ihren elf Schwägern angehört hatte. Menelas ist im Begriff sie auf einer Seefahrt zu töten, als eine Wundermuschel (ein antikes Radio) der Zauberin Aithra von dem Mordplan Kunde gibt. Ein von der Zauberin inszenierter Seesturm treibt das Boot an die ägyptische Insel, auf der Aithra haust. Hier nun, im Kreise ihrer Macht, wird Menelas durch Spuk und Vergessenheitstränke betäubt und Aithra verkündet ihm, daß die wirkliche Helena weithin entführt wurde und un-

berührt ein Leben in holder Schönheit dahingelebt habe — während um ein Phantom, nicht um Helena, der trojanische Krieg geführt worden sei. Und sie enthüllt vor dem armen Menelas, Helena, die in glanzvoller Pracht daliegt, und von deren Anmut geblendet er sich nun neigt. — Ein paralleler zweiter Akt: Diesmal erkennt Menelas nach gutgemixten Erinnerungstränken und nach neuerlichen Gespensterschlachten und weiteren, diesmal afrikanischen Liebesabenteuern der Helena, endgiltig seine Frau; nach der Ankunft des Kindes Hermione und der drei das Opernende signalisierenden Schimmel schließt mit wundervoller Freude und sehr viel Prunk die Operndichtung — deren Erotik und barocke Sinnlichkeit vielleicht . . . vor zwei oder drei Jahren irgendwo zwischen Moskau und New York — ich glaube in Wien — zu ertragen war und dort immer wieder zu ertragen sein wird.

*

Die Oper selbst? Sympathisch auf jeden Fall wie Strauß unbekümmert um Hofmannsthalsche Schwierigkeiten schwelgerisch drauflosmusiziert.*) So schwelgerisch, daß die Linie Lyrik und Drama unversehens fast gemeinsam verläuft und oft so nivelliert wird, daß Kontraste kaum bemerkbar werden. In der Art der melodischen Struktur begibt sich Strauß oft in die Nähe des französischen „drama lyrique". Meyerbeer, aber auch Verdi, Mendelssohn sind nun Straußens Nachbarn geworden. Eine großartige Musik, tatsächlich. Aber so großartig, daß auch die Grenzen zwischen europäischer und orientalischer Musik (die im 2. Akt als Gegensatz benötigt wird) schwinden. Daß selbst Naturgewalten (wie Seestürme) sich kultiviert benehmen. Daß geradezu Orkane also, wohlklingend, der Strauß'schen Musikmacht sich beugen: und straußisch gepflegt schillern. Wie schön fließen da die Liebeskantilenen. Fabelhaft sind diese Frauengesänge! In riesengroßen Linien, die in wunderbarer Gemessenheit der menschlichen Stimme angepaßt sind — gliedern sie, wohlproportioniert, das Gesamtgefüge und temperieren, begleitet von einem virtuosen streckenweis unauffälligen kolorierenden Orchester, den Gefühlsgehalt der Oper, der überströmend kraftvoll klingt, ohne es zu sein. Sie bestimmen den Stil dieser Gesangsoper katexochen. *Die erste deutsche Belcanto-Oper* des 20. Jahrhunderts: Eine Oper, in der Musik an sich getrieben wird, eine Musik, die nicht charakteristisch sein will im *dramatischen* Sinn, sondern eine Musik, die um ihrer selbst willen musiziert, formvollendet ist, blendet — und einen einzigen Zweck hat: „Schön" zu sein wie die neapolitanischen Opern des achtzehnten Jahrhunderts. Im Formalen, Klangtechnischen, Baukünstlerischen hat Strauß heute keinen Rivalen.

Fremd ist uns diese Oper. Wir lieben problematische Musik und musikalische Probleme. Wir leben eben im zwanzigsten Saeculum. Man kann aber von einem 64jährigen, der selbst Operngeschichte gemacht hat nicht Unmögliches ersehnen. Auch wir wollen dieses Werk retrospektiv, mit historischen Augen beurteilen und vor der Meisterschaft des Großen verstummen.

---

*) Der trefflich ausgestattete Kl. A. ist im Verlage Fürstner, Berlin, erschienen.

Generalprobe und Aufführung waren der Tradition der Dresdener Staatsoper entsprechend glanzvoll. Und damit ist gesagt, daß Fritz *Busch*, der musikalische Leiter, mit dem herrlichen Orchester und Otto *Erhardt* als Regisseur ihre starke Persönlichkeit für das Werk eingesetzt haben, daß Theodor *Fanto* operngemäß, effektreich-grelle Dekorationen dem Sinn des Werkes angepaßt hat. Vor Allem haben erstrangige Gesangskräfte, die wunderbare Elisabeth *Rethberg* (die aus Amerika zur Uraufführung geholt wurde), und die stimmlich zumindest ebenbürtige Maria *Rajdl* (Aithra) ihre seltene Gesangskultur aufleuchten lassen. Curt *Taucher* war schauspielerisch vielleicht zu weich. Der äußere Erfolg beträchtlich, wenn auch nicht so blendend wie der täuschende Glanz der Oper.

Raritätenkabinet

Der musikalische Snob

VON JOH. HATZFELD

Das Wort Snobismus übersetzt E. Engel in seinem Fremdwörterbuch, dem Wegweiser der Entwelschung, mit: Vornehmtuerei, Gespreitz, Protzendummheit, Geckerei, Aestheterei u. a. — Snob hieß in England ursprünglich Dummkopf, Philister. Seit Thakkerays „Buch der Snobs" und seiner Erklärung: „Wer Niedriges niedrig bewundert", bedeutet es: Vornehmtuer, Dabeiseinmüsser, Fatzke, Modeaffe, Gigerl u. a.

Es gehört zur Eigenart der Musik, daß es sehr viel schwerer hält, in ihr die Geister zu scheiden als in jeder andern Kunst. Das hat zur Folge, daß sich nirgendwo so wie bei ihr der Snob in allen seinen Abarten breit machen und in Geltung setzen darf.

Man unterschätze beileibe den Snob nicht, weder nach der Plus- noch auch nach der Minusseite. Er übt seine Funktion in dem Kosmos der Kunst genau so gut wie in dem Unübersehbaren alles dessen, was irgendwie Menschen berührt, übt sie so gut wie irgendein anderer Faktor die seine. Er ist in seiner Art so unentbehrlich wie gewisse Bakterien.

Es gibt nun Zeiten, in denen der Snob gedeiht wie der Schwammerling in einem feuchtwarmen Sommer. Dann kann es wohl eine Weile scheinen, er habe das Feld unbeschränkt nach Zeit und Raum. Sein Zepter ist dann keineswegs ein Zeichen milder Herrschaft. Wird er aber auch immer wieder einmal abgetan, so stirbt er doch so wenig wie Prinz Karneval, dessen Verwandtschaft mit sich er freilich nicht anerkennen will. Er lebt und wird leben, solange es Menschen gibt, die in ständigen Aengsten leben, das gerade Neueste und, wie sie gerne sagen, zukunftsträchtige etwa einmal nicht zu kennen und zu bevatern.

Der Snob lebt von der Uebertreibung. (Er selber braucht ja nun nie dieses Wort; er zieht „Uebersteigerung", „Aufsteilung" oder „Ueberspitzung" oder was sonst gerade Mode ist, vor.) Genauer gesagt: Er lebt von dem gesunden Kerne dessen, was er übertreibt und lebt solange davon, bis er ihn ausgehöhlt oder breitgetreten hat. Diese Uebertreibung ist psychologisch bald erklärt. Der Snob übertreibt, um sich Mut zu

machen — wie der Junge der im Dunkeln pfeift —, denn er ist seiner Sache innerlich gar nicht so sicher. Und je weniger er das ist, um so stärker ist sein Bedürfnis, es zu scheinen. Das bringt es dann mit sich, daß ein Snob mehr Spektakel macht als hundert nüchterne Leute.

Es ist indes nicht die Regel, daß der Snob sich immer an das Neueste hängt. Er gräbt zuweilen auch etwas Altes aus oder läßt es ausgraben und macht darüber — ob mit Recht oder Unrecht, ist er der letzte, beurteilen zu können — verzückte Gesichter.

Am liebsten aber hat er es doch, wenn irgendwo etwas ganz aus der Maßen „Modernes" auftaucht. Ob nun aber neu oder alt, es wird alles mit Grundsatztreue auf die Spitze getrieben. Und da beginnt dann das, was man passend als die reinigende und klärende Funktion des Snobs bezeichnen könnte. Ist ein Neuer wirklich ein Echter, so wird ihn das Hussa und Ho der peitscheschwingenden Snobmännlein und -weiblein wenig scheren. Er wird dann weniger schnell oben auf sein, wird aber dafür auch seinen Weg nicht verfehlen. Ist er aber aus Unechtheit neu und absonderlich, dann wird er immer der Psychose der schwärmenden Korybanten erliegen und auf das Absonderliche das Absonderlichste folgen lassen und so lange diligentiam prästieren, bis auch dem Harmlosesten unter den Harmlosen klar ist, daß hier ein Fall vorliegt, der nicht in die Sparte der Kunst, sondern in die Sportrundschau gehört. Atemlos findet sich das Opfer plötzlich allein auf weiter Flur, und das Geschrei des Gefolges hallt weit am Horizont hinter einem andern drein.

Das alles muß man im Auge behalten, wenn man die vielfach verschlungenen Wege des musikalischen Snobs einmal nachzugehen gedenkt. („Musik im Leben" II.)

Musik in Paris

VON ANDRÉ COEUROY, PARIS

Franz Schalk und Bruno Walter haben in Paris wahre Triumphe gefeiert, jener in der Académie Nationale de Musique (Grand Opéra), dieser im Théâtre des Champs-Elysées. Um die Wahrheit zu sagen, war die Aufgabe des Direktors der Wiener Oper wesentlich leichter, denn er hatte sein Ensemble mitgebracht, wogegen Bruno Walter gezwungen war, sehr disparate Elemente in einigen flüchtigen Proben zusammenzuschmieden. Und man darf nun wohl behaupten, daß die Pariser, die schon die Disziplin und Sicherheit des Wiener Ensembles nach Gebühr bewundert hatten, erst recht die *schöpferische Persönlichkeit* des hervorragenden befeuernden Orchesterchefs, wie ihn Bruno Walter darstellt, schätzen lernten: ihm war ein so ungewöhnlich schmeichelhafter Ruf vorausgegangen, daß es den Anschein hatte, er werde ihn nur schwer aufrechterhalten können, doch als er schied, war die Bewunderung der Musikfreunde für ihn nur umso größer.

Damit soll nicht gesagt sein, daß die beiden „Zyklen" in allen Punkten vollendet waren; das Programm der Wiener war ja genügend uneinheitlich, denn es brachte neben *Fidelio*, von Mozart *Don Juan* und *Die Entführung aus dem Serail*, von Pergolese *La Servante Maitresse*.

von Wagner *Tristan* und *Walküre*, von Strauß *Rosenkavalier* und von Puccini *Tosca*.

Wenn *Fidelio* durch eine tadellose, glanzvolle Aufführung, von der sich die Pariser niemals vorher etwas träumen ließen (und durch die mehr als ein Gegner des Beethoven'schen Dramas mit diesem ausgesöhnt wurde) eine unauslöschliche Erinnerung zurückließ, dann mußte die Wiedergabe der *Tosca* selbst auf den heißesten Enthusiasmus wie ein eiskaltes Sturzbad wirken. Die Sängerin, die in diesem abstoßenden Stück einen persönlichen Erfolg erntete, hatte sich völlig emanzipiert; denn was man von den Wienern erwartete, war ganz gewiß die Unterordnung aller unter das Ganze, jenes Zurücktreten der Stars vor dem Werke, das *Fidelio*, *Tristan* und den *Rosenkavalier* zu wahrhaft außerordentlichen Abenden gestaltete, keineswegs aber die beharrliche Aufdringlichkeit einer amerikanisierten Vedette, die persönlichen Ehrgeiz über den guten Geschmack stellt. Die gesprochene und geschriebene Kritik hat ihr denn auch diese Ungeschicklichkeit genügend vorgehalten und ihr, wie wir wenigstens hoffen, die Lust benommen, jemals wieder in Paris so vorzugehen.

Das will besagen, daß der von der Jeritza eskomptierte und von ihr mit so viel Lebhaftigkeit gesuchte Erfolg schließlich jenen zufiel, die keineswegs die Absicht hatten, ihn für sich allein zu usurpieren: und zwar in allererster Reihe der Lotte Lehmann, die ebenso als Leonore wie als Sieglinde oder Marschallin die alten Abonnenten der Oper durch die Reinheit ihrer Stimme, die Vornehmheit ihres Gesangs und die Intelligenz ihrer Rollengestaltung in Staunen versetzte. Durch fast die gleichen Mittel kam auch Elisabeth Schumann von einem zum andern Mal, als Marcelline, Blondine, Sophie und Zerline, zur Geltung, immer bestrickend und immer musikalisch. Die wahren Mozartianer, deren es nicht mehr allzuviele gibt, haben in der Interpretation der Damen Born (Gräfin) und Nemeth (Constanze) die guten Traditionen wiedergefunden. Wenn auch Frl. Wildbrunn als Brünhilde etwas indisponiert war, so hat sie doch wenigstens der Silhouette der Isolde ein ungewohntes Relief zu geben vermocht. Weniger brillant war der Eindruck, den die männlichen Mitglieder des Ensembles hinterließen, und nur die beiden Tenöre Tauber und Graarud wurden ihrer Partnerinnen würdig befunden. Doch dessenungeachtet: die Lehre der Wiener bleibt fruchtbringend, denn sie ist die Lehre von der Disziplin, der Inbrunst und der Hingebung an die Kunst, die so oft dem Gesichtskreis entschwand, daß ihr Erscheinen mitten unter so viel Glanz die heilsamste Warnung bildet. Hier wirkte *Fidelio* mit seinen ergreifenden, wunderbar geeinten Chören und seinem fast nüchternen, so rechtschaffenen Orchester gleichsam als Symbol. Schalk selbst hielt sich dem Gesamteindruck zuliebe zurück, angesichts dieses „eingestaltigen Lebens" eines Opernensembles, das einen Jules Romains seiner Ruhe beraubt hatte.

* * *

Der Erfolg Bruno Walters offenbarte dessen völlig entgegengesetzten Charakter. Dieser Dirigent verfügte über kein einheitliches Ensemble, aber sein Programm war ein „Mozartzyklus", dessen Schönheit von Vorstellung zu Vorstellung wuchs, zunächst mit *Don Juan*, dann mit *Cosi*

fan tutte, *Zauberflöte* und *Entführung aus dem Serail*. Die Gesangskräfte waren Stars aller Nationen: Deutsche wie Frida Leider oder Lotte Schoene, Franzosen wie Ritter-Ciampi und Renée Destanges, Italiener wie Stabile, Russen wie Kipnis, Belgier wie René Haison. Durch die Macht, die von seiner Persönlichkeit ausstrahlt, ohne exzessive Gesten, ohne romantische Erregung, doch mit lächelnder Präzision und einer mitfortreißenden Ueberzeugung hat Bruno Walter das Wunder vollbracht, mit so verschiedenartigen Elementen Mozart-Aufführungen zu ermöglichen, die sich den vollendetsten, welche wir jemals im Münchener Prinzregententheater erlebten, an die Seite stellen können. Die ganze Musik flutet in den Dirigenten zurück, der sie wieder nach seinem Willen, dem Willen des Musikers, ausströmen läßt. Bruno Walter ist Ungezwungenheit und Scharfsinn, Geschmack und Geist, ist der Haß gegen alle trockene und schwere Pedanterie, ist die Liebe für jede Subtilität und Verfeinerung. *Cosi fan tutte* war eine Ueberraschung und *Die Zauberflöte* für die Mehrzahl der Zuhörer eine wahre Offenbarung: diese Feerie, die mit allen Gattungen, von der Revue bis zum Schauspiel, verwandt ist, mit der Laterna Magica, ebenso gut wie mit der Gauklerbühne und dem Diorama, hat eine Geschmackslektion erteilt, der sich die junge Musik nicht verschließen kann und von der man nun in mehr als einem Falle die Rückkehr zu Bach oder Haendel, zu Mozart und der Opera buffa erhoffen darf.

Indes hat der durchschlagende Erfolg Bruno Walters noch tiefere Gründe als die magnetischen persönlichen Qualitäten des Orchesterchefs: entscheident dafür ist die Uebereinstimmung, die sich endlich zwischen der Mozart'schen Musik und der zeitgenössischen französischen Empfänglichkeit ergeben hat. Trotzdem gewisse Kunstformen den Anschein von Brutalität erwecken könnten, neigt der französische Geschmack doch mehr denn je zu den Reizen des Halbschattens und der gedämpften Melodie. Durch Enthüllung der gleichen Züge in deutschen Werken, die er mit einwandfreier Klarheit und unendlicher Grazie vornahm, hat Bruno Walter mehr denn irgendjemand zur intellektuellen Annäherung der beiden Völker beigetragen.

Aus dem Französischen von Dr. Viktor Joss.

Alcina von Händel

URAUFFÜHRUNG IM LEIPZIGER STADTTHEATER

Mit „*Alcina*" kommt zum dritten Male in diesen Jahren der Händel-Renaissance eine *Zauberoper* des Tondichters auf die Bretter. Wie zu zwei andern so ist der Stoff zu diesem neu hervorgeholten Bühnenwerke aus Ariosts Rasendem Roland geschöpft. Ueberraschend seine zufällige Verwandtschaft mit ein paar neueren Opern, besonders dem Tannhäuser und Don Juans letztem Abenteuer von Anthes-Graener. Es sin aber im Grunde nur Gestalten und Begebenheiten der ewigen Weltliteratur, die darin wiederkehren. In der Inselbeherrscherin Alcina begegnet man zudem einer weiteren Nachfahrin der Ewigkeitsdichtung:

einer in Karolingische Sagenzeit versetzten gelehrigen Schülerin der Circe. Alle, die ihr unwillkommen oder von ihr abgetan sind, werden in Tiere oder Pflanzen verwandelt. Durch ihre Zauberkünste kettet sie aber auch Ruggiero an sich, einen jungen Helden, der darüber seine Braut Bradamante vergißt. Von einem Getreuen, namens Meliso, geleitet und als ihr Bruder Ricciardo verkleidet, dringt Bradamante ins Zauberreich Alcinas vor. Ein Ring befreit den Verlobten von den Liebesbanden; mit einem ihm auch überreichten Gorgonenschilde schlägt er Alcinas Zauberwesen und Krieger aus dem Felde und macht endlich noch ganze Arbeit, indem er die Urne, die der Magie ganze Kraft verschließt, zerschmettert und den Verzauberten Erlösung bringt. Daß die Linie nicht ganz so gerade verläuft wie diese Skizze der Haupthandlung, dafür sorgt hauptsächlich Morgana, die kokette Schwester Alcinas und Verlobte des Feldhauptmanns Orontes, die für Bradamante-Ricciardo Feuer fängt.

Es besteht nun kein Zweifel: Diese Geschehnisse, die der Venezianer Antonio Marchi eigentlich für einen Italiener gegen 1725 zurechtgemacht hatte, würden uns in solcher Form heute nichts mehr angehen. Sie zu sehen und zu denken, muß man sich „historisch" einstellen. Wie jung und überzeitlich dagegen Händels herrliche Musik! Obwohl die 1835 zuerst aufgeführte Alcina zu seinen späteren Werken gehört, reicht doch keine seiner bisher neu aufgenommenen Opern, soweit wir überhaupt Zeuge ihrer Wiedergaben sein konnten, in Melodienreichtum und Vielgestaltigkeit an sie heran. Geradezu verschwenderisch ist die Titelrolle mit Arien bedacht, die sie in vielfältigen Empfindungsstrahlungen mehr als Liebende denn als hinterhältige Magierin beleuchten; so daß sie fast das Mitgefühl des Zuhörers erhält. Ferner ist musikalisch wundervoll die getreue Bradamante, treffend der wankelmütige Ruggiero gezeichnet — ja es giebt kaum eine Arie, die gleichgiltig ließe, auch nicht die teilweise durch den Stich ins Uebermütige charakterisierten der Morgana und ihres Verlobten. Ungewöhnlich groß ist auch die Zahl reizvoller Tänze, prachtvoll die verschiedenen Chöre. Die Gesänge der Entzauberten gegen den Schluß setzen fast so ergreifend wie Beethovensche Gefangenenchöre aus dem Fidelio ein.

Es ist ein großer Vorzug der Bearbeitung Herman Roths, die der Aufführung zu Grunde lag, daß sie sich fast nur auf eine gute sinngemäße Uebertragung des Textes beschränkt, die Musik sonst aber beinahe ganz unangetastet läßt.

Die Inszenierung hatte Operndirektor Brügmann auf höchst originelle Art — Projizierung der Bühnenbilder in einen gleichbleibenden, nur verschieden belichteten Rahmen — vorbereitet. Ersten Ranges fast alles, was zur musikalischen Wirkung beitrug: voran Fannij Cleve (Alcina), Marga Dannenberg (Ruggiero), Marg. Krämer-Bergau (Bradamante), dann der Chor und das Orchester unter Oscar Brauns sicherer Führung. Der Erfolg war ansehnlich.

Dr. M. U.

Sudetendeutsche Komponisten

VON ERICH STEINHARD

Es war wohl das erstemal, daß man neuere sudetendeutsche Musik in einer Serie von unmittelbar aufeinanderfolgenden Konzerten hören und betrachten konnte: gut gewählte moderne Gruppen von Komponisten, in ihrer Art charakteristisch und in ihren markanten Konturen einander gegenübergestellt und betont. Die Musikschau wurde von der Prager Deutschen Musikakademie anläßlich der gesamtstaatlichen Kulturausstellung in Brünn geboten. Es waren wesentliche Arbeiten, die in brillanten, bewundernswerten Darstellungen vorgeführt wurden und es ist gar nicht schwierig gewesen, die Schar der um den heurigen Staatspreisträger Fidelio *Finke* sich reihenden deutschen Tonsetzer aus Böhmen von den mährischen Künstlern zu scheiden, die weicher, impressionibler und im Klange liebenswürdigen sind. Selbständig, außerhalb des Finke-Kreises, die Erscheinung des stets tänzerisch bewegten Pragers Erwin *Schulhoff*, gleichfalls im Vordergrunde der Radikale Viktor *Ullmann* und der durch Originalität bestechende, jetzt in Athen wirkende Felix *Petyrek*.

Wir lassen den unbekannten oder weniger bekannten Musikern den Vortritt und wollen gleich dem Prager Karl Maria *Pisarowitz* als gesündestem (nicht durch Wert führenden) jungen Mann sagen, daß sein Trio für Klavier, Klarinette und Bratsche mit seiner natürlichen, durch keinerlei Manieren gehemmten Frechheit überall dort wirken wird, wo man heute von der Gelehrsamkeit einer ewig spintisierenden, trockenen Papierpolyphonie genug hat. Pisarowitz hat das Talent zum Populären, er ist von einer naiven Fröhlichkeit, die er noch aussingen läßt, wo andere stolz auf ihre musikalisch-technische Bildung und ihre durch Hornbrille zur Schau getragene Geistigkeit sich zurückzuhalten beginnen. Das Temperament durchbricht bei ihm die vielleicht in einem kurzen Moment aufsteigenden Bedenken und er trällert anmutige Kantilenen, die nah am Wirtshaus vorbeiführen, mit bärbeißigem und liebenswürdigem Humor oder tupft ein Phantom eines unwirklich klingenden Mahlerschen Marsches hin, oder skizziert leise für sich, aber mit Schmiß, eine Tanzmusik. Er ist heiter, manchmal oberflächlich, aber unbedingt ein Könner: Der künftige Singspielkomponist. Das Stück wurde von den Musikakademikern unheimlich gut gespielt. Friederike *Schwarz* (als Pianistin viel genannt) hat unlängst in Prag mit einer muskulösen, bis in die Knochen tonalen Klaviersuite debutiert und konnte nun neben diesem wirklich reizenden, echten Klaviersatz ein Sextett für Flöte, Klarinette, Waldhorn, Violine, Bratsche, Cello zeigen, das durch kaleidoskopartigen Wechsel der durch die Klangart der verschiedenen Instrumente bedingten Themencharaktere Farbe gewinnt. So wird auch bukolisches Empfinden durch Reflexion abgelöst, diese wieder durch Heiterkeit, aber das Ernste, Getragene ist dem Wesen der Komponistin angemessener, ein Moment, das durch das Profil des polyphonisch reichen Schlußsatzes bestätigt wird. Otto *Färbers* Suite für Klavier, von R. Zartner prägnant gespielt, mutet anfangs dekadent an, sehr bemerkenswert dafür die Spielart seiner Humore, die im

Scherzo die Stufenleiter vom kapriziösen Lustigsein über bäurische Behäbigkeit bis zur übermütigen Ausgelassenheit durcheilt, es folgt eine Grieg-Persiflage ins Atonale, schließlich ein Satz, der mit einem hochromantischen Thema operiert. Also ein wenig unausgeglichen noch, aber das meiste in gedrungener, bildhafter Form und gar nicht einfach. Mit dem technisch und musikalisch überzeugenden Geiger Osias Rosenzweig teilte sich Friederike Schwarz in der Wiedergabe der Violinsonate von Rudolf *Schuster*, schwungvoll im Schumannschen Sinne beginnend. Episoden offenbaren Begabung zum Erhabenen, aber die musikalische Arbeit der Chaconne ist etwas trocken, hahnebüchen. Leo *Franz* kam mit Variationen für Klavier, die von Prof. Franz Langer mit inspirierter Kunst nachgeschaffen wurden. Es sind nicht nur figurale Gebilde, die zarteste Ornamentik mit reizvollem Empfinden verbinden, sondern vor allem organisch aus dem thematischen Vorwurf weiterwachsende und sich verbreiternde Klangmaterien, die im Formalen Freiheit verraten, in der Klangqualität dem Herben nicht ausweichen. *Krasa, Wachtel, Weinast* waren diesmal nicht vertreten.

Anders die Mährer. Es fällt sofort der oben bemerkte Gegensatz zur Gruppe der Deutschen in Böhmen auf und beiläufig denkt man daran, daß auch zwischen Tschechen und Mährern ein ganz ähnliches Verhältnis besteht, da auch Philosophie und Modernität in Böhmen eher zu finden sind, als bei dem volkstümlicheren, vielleicht ländlicheren Musizieren in Mähren, wobei natürlich Janáček und Hába eine starke Ausnahme bilden. Bruno *Weigl* ist entschieden ein feiner Kopf. Es gibt in den Orgelkompositionen einen krassen Stilunterschied zwischen Finkes Verwendung des Chorals „Aus tiefster Not schrei ich zu Dir" und der Vertonung Weigls. Finke reizt das Wild-Schmerzliche, die fürchterliche Verzweiflung, der Schrei zum Himmel — eine Grünewaldsche Vision. Weigl gibt den edlen Schmerz, Gram, die stille Klage. Und auch die Formanlage ist bei ihm in klassischen Maßen gehalten, während bei Finke von der ungeheuren Gewalt des Ausdrucks die Form abhängig gemacht wird. Kurt Utz baute die Orgelwerke mit Meisterschaft auf. Auch in den Weigelschen Liedern waltet Noblesse und sicherer Geschmack vor. Viktor *Merz* ist, die der Deutschböhme Theodor *Veidl*, nur als Lyriker hervorgetreten. Die hohe Interpretationskunst von Else Brömse-Schünemann und die sehr begabte Barbara Reitzner haben die delikaten Lieder in ihren idealen Linien erstehen lassen (die *Schimmerlingschen* Kompositionen entfielen aus technischen Gründen). Wie gefährlich, kantables Musizieren werden kann, wenn man schwelgerisch dem verführerischen Lyrismus nachgibt ersah man aus Egon *Kornauths* Violin-Klaviersonate. Nichts Böses ahnend, steuert er mit Elan in einen ganz seltenen Kitsch hinein und mit imposanter Charakterfestigkeit verharrt er in ihm. Echt in dieser Sonate ist nur die Epigonenschaft. Das Werk gefiel natürlich. Ueber die Mienen der Zuhörerschaft gleitet ein wohliges Lächeln.

Ueber Finke, Schulhoff, Ullmann, Petyrek aus Anlaß dieser Aufführungen Neues zu sagen, ist kaum möglich. Gehört wurden repräsentative, wohlbekannte Kompositionen. *Schulhoffs* musikantisches Duo für

Violine und Cello, bravourös gegeben von Professor Willy Schweyda und Professor Maurits Frank. *Ullmanns* bedeutendes Streichquartett von einem brillanten Kammer-Ensemble der Akademie und *Petyreks* impressionistisches Klavier-Trio, geistvoll interpretiert von den Spielern des Prager Trios.

Anreger der Kompositionskonzerte war Fidelio *Finke*, dessen musikalische Entwicklung man an einem seinen hervorragendsten Tondichtungen gewidmeten Abend verfolgen konnte. Sopran-Lieder, die er als Achtzehnjähriger geschrieben hatte, hat Else Kment mit berückender Stimmschönheit gesungen, das Klaviertrio spielte das Prager Trio die Flötensonate Emanuel Klicpera, Fr. Langer, die Orgelphantasie Kurt Utz, die neue Klaviersuite, ein gespenstisches Stück, Eugen Kalix — alle Werke erweckten in stilistisch-vorbildlichen Wiedergaben einhellige, warme Zustimmung.

Die Revue war wichtig, da man sich endlich bewußt wurde, daß eine reiche Fülle von Begabungen hierzulande viel zu wenig zu Wort kommt.

VERSTEIGERUNG EINER KOSTBAREN MUSIKBIBLIOTHEK.

Sensations-Preise für die Sammlung Wolffheim

Berlin ist in den letzten Jahren mehr und mehr von außerordentlicher Bedeutung für das internationale Kunstleben geworden; Ausstellungen und Auktionen aller Art lösen in raschester Folge einander ab, locken die Sammler aller Länder in die deutsche Reichshauptstadt. In diesen Tagen war es die mit großer Spannung erwartete Versteigerung der einzigartigen Musikbibliothek Dr. Werner *Wolffheims*, die die ersten Vertreter der Sammlerwelt hier vereinte. Der schöne „Gelbe Saal" des Hotel Kaiserhof bildete den vornehmen Rahmen der Auktion. Kaum ein Buch dieser „kostbarsten Sammlung, die jemals auf dem Markte war", blieb unverkauft; jede der 1541 Nummern — die nur den ersten Teil der in Jahrzehnten leidenschaftlicher Sammeltätigkeit zusammengetragenen Musikbibliothek des hervorragenden Wissenschaftlers darstellen — wurde heiss umkämpft. Fast alle Schätzungspreise (und diese waren nicht gering!) wurden oft um das Zwei- und Dreifache, zuweilen sogar um das Fünf- und Sechsfache überboten. Die Auktion wurde zum sensationellen Schauspiel, gleich spannend für Beteiligte und Zuschauer. Nicht nur persönliche Interessen, sondern auch nationale waren im Spiel. Die Vertreter der Staaten hielten es für ihre Ehrenpflicht, die wertvollsten Werke ihrer Nation zu erwerben. Die Hauptkäufer waren für *Deutschland* die Preußische Staatsbibliothek (vertreten durch den Direktor der Musikabteilung, Univ. Prof. Dr. Johannes Wolf), die Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. d. Main, die Stadtbibliothek und Universität Leipzig (vertreten durch Dir. Dr. Hofmann), die Sächsische Landesbibliothek Dresden, die Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel und die Universitäten Köln und Heidelberg; für *Oesterreich* der große Sammler v. Hoboken, Wien, für die *Schweiz* Oppermann, Basel, für *Italien* Prof. Torrefranca, für *Schweden* Nydahl, Stockholm, für *England* Goldschmidt, London, für *Frankreich* Leguise, Paris, für *Amerika* Prof. Dr. Kinkeldey.

Phantastische Preise erzielten 30 *Lauten-* und *Orgeltabulaturen* mit insgesamt 48.550 Mark; von diesen ging die Kostbarste des Hans Judenkunig (1523), die selbst im Britischen Museum fehlt, für 11.100 Mark an Oppermann, Basel. Die Preussische Staatsbibliothek konnte die Tabulatur von Hans Gerle für 5550 Mark, die Leipziger Stadtbibliothek die von Luys Milan für 4700 Mark erwerben. Außerordentlich lebhaft war der Kampf um seltene Drucke der Werke Joh. Seb. *Bachs*, die sich v. Hoboken zum größten Teile sichern konnte; für zwei Ausgaben der „Clavierüburg" zahlte er

1850 und 3300 Mark, für den zweiten Teil der Clavierübung sogar 6100 Mark (Schätzungspreis 1000 Mark). Ueberaus hohe Preise erzielten ferner die vollständigen Serien der „Denkmäler deutscher Tonkunst", der Tonkunst in Bayern und Oesterreich mit 5650 Mark, die der bekannte Kammersänger Prof. Carl Clewing kaufte, und die kostbaren Schriften der alten Theoretiker, deren Preis fast stets zwischen 2—3000 Mark schwankte. Der Gesamterlös dieses I. Teils beträgt annähernd eine *Viertelmillion Mark*.

Von dem zweiten Teil, der voraussichtlich bereits im Herbst dieses Jahres — ebenfalls wie der erste durch die Antiquare Breslauer und Liepmannssohn, Berlin — zur Versteigerung gelangen wird, erwartet man noch weit höhere Resultate; denn dieser umfasst außer den großen Sammlungen des deutschen Liedes, der Biographien und seltener Luxusdrucke vor allem zahlreiche hervorragende Manuscripte berühmter Meister. Arno Huth, Berlin.

Auffindung einer unbekannten Oper Anton Dvořáks

Die tschechische musikalische Oeffentlichkeit wurde vor kurzem durch die Nachricht von der Auffindung einer Dvořák'schen Oper überrascht, von der man früher annahm, sie sei längst vom Komponisten vernichtet worden. Es handelt sich um die erste Fassung der komischen Oper „Král a uhlíř" (König und Köhler) zu einem Text aus den tschechischen Volkserzählungen. Dvořák schrieb sie 1871 als zweite Oper (die erste war die tragische Oper „Alfred" zu einem deutschen Buche K. Th. Körners); doch kam es nicht zur Aufführung des Werkes, da dessen Musik zeitgenössischen Berichten zufolge für viel zu kompliziert und darum schwer aufführbar (!) gehalten wurde. Und damals geschah etwas in der Operngeschichte gewiß Einzigartiges: Dvořák schrieb nach drei Jahren zu dem gleichen Text eine völlig neue Musik, ohne aus der ursprünglichen Partitur auch nur einen einzigen Takt herüberzunehmen. Erst diese neue Fassung des „König und Köhler" wurde dann im Prager Nationaltheater aufgeführt. Bezüglich der Originalfassung der Oper setzte sich die Meinung fest, sie sei gleich nach den mißlungenen Proben in der Partitur und im ganzen Notenmaterial von Dvořák selbst vernichtet worden, und diese Annahme herrschte noch zwölf Jahre nach dem Tode des Künstlers fort. Erst 1916 wurde in der Hinterlassenschaft eines Orchestermusikers des Prager tschechischen Nationaltheaters die handschriftliche Partitur des I. und III. Aktes der Oper gefunden, und jetzt erst wurde sichergestellt, daß auch das gesamte Orchester- und Singstimmen-Material des Werkes vorhanden ist. Angesichts der Bedeutung Dvořáks für die tschechische und die Weltmusik hat diese Nachricht ein ungewöhnliches Interesse erweckt, und der Opernchef des Prager tschechischen Nationaltheaters, Ottokar Ostrčil, ist bereits entschlossen, im kommenden Jahre, gelegentlich der Jubiläumsfeier anläßlich der 25. Wiederkehr des Todestages Dvořáks, das Werk im Rahmen einer zyklischen Aufführung der Dvořák'schen Bühnenarbeiten zum erstenmal in Szene zu setzen. Š.

BÜCHER

HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. Herausgegeben von Universitätsprof. Dr. Ernst *Bücken* — Köln unter Mitwirkung von Prof. Dr. Besseler — Heidelberg, Prof. Dr. Fischer — Wien, Privatdoz. Dr. R. *Haas* — Wien, Prof. Dr. Th. Kroyer — Leipzig, Prof. Dr. H. Mersmann — Berlin, Prof. Dr. W. Sachs — Berlin, Dr. W. Heinitz — Hamburg, Dr. R. Lachmann — Kiel und anderen Musikgelehrten. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Wildpark — Potsdam. Lieferung 11: Dr. E. Bücken: Musik des Rokoko und der Klassik, Heft 7. Lieferung 12: Dr. H. Mersmann: Moderne Musik seit der Romantik, Heft 5.

Das Handbuch der Musikwissenschaft schreitet tüchtig vorwärts. Schon jetzt hat es sich der größten Anteilnahme aller musikfreundlichen Kreise zu erfreuen, dank seiner überaus anschaulichen Darstellung und der sorgfältigen und umfassenden Art seiner Illustration und den zahlreichen Notenbeispielen. Bückens Darstellung der Entwicklung der Musik von den Anfängen des galanten Stils bis zur Hochklassik wendet sich im vorletzten, siebenten Heft der Darstellung des Wirkens von Joseph Haydn und Mozart zu. Das Stilbild dieser bedeutsamen Epoche, das weder durch das Einzeichnen zu vieler und allzu feiner Linien verwirrt wird, noch in stilistische Miniaturmalerei ausartet, tritt scharf hervor. Wieder erweist sich die Heranziehung kulturhistorischen Anschauungsmaterials als außerordentlich wirksam und das Verständnis erleichternd und vertiefend. Auch Mersmanns Darstellung der modernen Musik *geht einen tüchtigen Schritt* vorwärts. Es ist im wesentlichen Schönberg und sein Kreis, der im Mittelpunkt der 12. Lieferung steht. Die Vorzüge Mersmann'scher Darstellung sind auch in diesem Werke evident: trotz der Schwierigkeit der Darstellung aktueller Ereignisse und Persönlichkeiten entledigt sich der Verfasser seiner Aufgabe, in dem Labyrinth modernsten Kunstschaffens große Linien aufzuspüren, die in die Zukunft weisen, mit großer Objektivität. Der Bilderschmuck, die reiche Beigabe instruktiver Notenbeispiele, vor allem die hervorragende Wiedergabe des Gemäldes von Kokoschka, den Meister Schönberg darstellend, gereichen auch diesem Hft zur Zierde und höchsten Anschaulichkeit.

HERTHA WIEN-CLAUDI: ZUM LIEDSCHAFFEN C. PHIL. EM. BACHS. *(Verlag Gebr. Stiepel, Reichenberg.)*

C. Phil. Em. Bach ist heute wieder interessant geworden. Da wir den „galanten Stil" objektiver einzuschätzen vermögen, wie die Wagnerzeit und als Historiker die stark voreingenommenen Ansichten der Riemannschule etwas ruhiger beurteilen, tritt seine Persönlichkeit schärfer aus dem Bilde der Epoche der Empfindsamkeit, die er in hohem Maße repräsentiert. Da ist es entschieden — und besonders im Schubertjahr — ein Verdienst, den Berliner Bach einmal auch von seiner vokalen Seite aus zu betrachten, ein Unternehmen, das wenn es so gründlich und formsicher angepackt wird, wie von H. Wien-Claudi, fraglos sympathisch wirken muß. Das Buch ist eine wichtige Neuerscheinung und trägt viel dazu bei, die Liedgeschichte der neueren Zeit aufzuklären und auch dem Liedersänger neue Möglichkeiten seiner Programmauswahl zu weisen. *E. St.*

WILLE UND WERK. EIN HANDBUCH DES BÜHNENVOLKSBUNDES. Herausgegeben von *W. K. Gerst. Bühnenvolksbundverlag, Berlin.*

Man steht überrascht vor der Fülle kultureller Arbeit, die auf den einzelnen Gebieten geleistet worden ist, bewundert die Originalität, mit der vom BVB. zu den brennenden künstlerischen Fragen unserer Zeit Stellung genommen wird. Es sei nur auf die Ausführungen über das Laien- und Jugendspiel hingewiesen, auf die Gedanken zur Erwachsenenbildung und vor allem auf die grundsätzliche Behandlung des Themas „Dramaturgie". Das Ganze zeugt von zielbewußtem Schaffen und gutem Geschmack.

IMHOFER: GRUNDRISS DER MUSIKALISCHEN AKUSTIK FÜR KONSERVATORIEN UND VERWANDTE LEHRANSTALTEN. *Verlag C. Kabitsch, Leipzig.* In der Form äußerst knapp gehalten, mit instruktiven Abbildungen versehen, hält dieses Buch, obwohl es den Stoff erschöpfend behandelt, bewußt die Mitte zwischen den einschlägigen, umfangreichen Handbüchern und den Schriften, die im Rahmen eines Vortrages dem Hörer Belehrung oder Unterhaltung bieten wollen und wo selbstverständlich diesem Zweck entsprechend manches Interessante, aber weniger Wichtige in den Vordergrund getreten ist und umgekehrt. Des Verfassers „Grundriß der Anatomie, Physiologie und Hygiene der Stimmorgane" hat sich bewährt und ist vielfach eingeführt.

ERNST DECSEY: DIE SPIELDOSE. *Musiker-Anekdoten.* Neue, veränderte Auflage in der Sammlung „Musikalische Volksbücher", herausgegeben von Adolf Spemann und Hugo Holle. Stuttgart 1928, J. Engelhorns Nachf.

„Die Anekdote ist ein Kind der Liebe. Wird von der ehrbaren Familie auch herumgestoßen, sitzt am letzten Platz der wissenschaftlichen Tafel. Darf nur im Notfall reden. Und wüßte doch die besten Sachen. Flüchtig in Daten, unverläßlich, schuldig des Anachronismus, läßt sie die anderen schnattern. Ein genialer Blitz entfährt ihrem Mund und — hell wird, was den gelehrten Tanten dunkel war."

Das sind einige Sätze aus der „Einstimmung", die der Verfasser seinem Werk vorangestellt hat. Könnte man das Wesen der Anekdote treffender kennzeichnen? V. E. Decsey ist nicht nur ein fleißig sammelnder Gelehrter, sondern mehr: ein Dichter mit feinsten Nerven, einer, der anekdotische Diamantkörner zu finden, zu schleifen und echt zu fassen weiß.

KURT VON WOLFURT: MUSSORGSKIJ. (Band 26 der Klassiker der Musik.) *Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.*

Die Größe der urwüchsigsten, vielleicht genialsten Schöpfernatur unter den Tondichtern der klassischen Zeit der russischen Musik ist erst 40 Jahre nach seinem Tode in unser Bewußtsein getreten. Haben französische Komponisten aus der nationalen Farbe seiner Musik Anregung gezogen, so bleibt es Deutschlands Ruhm, dem Leben und Schaffen Modest Mussorgskij zuerst mit wissenschaftlicher Genauigkeit nachgegangen zu sein. In diesem Werk ersteht dem Schöpfer des „Boris Godunoff" das lebendigste und lückenloseste Lebensbild. In klarer Einteilung des Stoffes erzählt der erste Abschnitt nach einem Rückblick auf Mussorgskijs Vorläufer und Befruchter und der Klärung der viel erörterten Frage nach der östlichen und westlichen Orientierung der russischen Tonsetzer des Erdenwallen dieses aus bürgerlichem Hause stammenden Sohnes, dem die Aufgabe zufiel, die Beamtenlaufbahn zu ergreifen. Er schildert den großen Theatererfolg des „Boris Godunoff", das schnelle Abflauen der Teilnehme an diesem Meisterwerk und die Jahre des Jammers bis zu dem elenden Ausklang eines Daseins, in dem der Alkohol die Oberhand gewann. Der zweite Abschnitt unterzieht des Meisters Gesamtschaffen einer kritisch-analytischen Betrachtung, wobei sich Wolfurt nicht mit summarischer Betrachtung begnügt. Der dritte Teil vereinigt 36 der packendsten Briefe des Meisters, die sein dämonisches Ringen erschütternd beleuchten. 16 Bilder, darunter viele uns unbekannte, bereichern dieses aus starkem Gefühl geborene, auf sachlicher Klarheit beruhende Werk, das wir als das abschließende über die Erscheinung Mussorgskijs nun in Händen halten. Es ist Gerhard v. Keußler gewidmet.

A. N. RIMSKI-KORSSAKOW: CHRONIK MEINES MUSIKALISCHEN LEBENS. Eingeleitet und übersetzt von O. v. Riesemann. *Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart.*

Die „Chronik meines musikalischen Lebens" ist das bedeutungsvollste Originaldokument für die Musikgeschichte Rußlands in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Selbstbiographie des einflußreichsten Kopfes unter den Repräsentanten der klassischen Zeit der russischen Musik gibt nicht nur die packende Schilderung des eigenen Lebenslaufs, eines vielbewegten, vielbewunderten Künstlerdaseins, sie greift tief in die Entwicklung seiner Zeitgenossen ein. Rimski-Korssakow war der Führer der russischen Musiker, ihn trug eine Machtstellung ohnegleichen.

BRUNO STRAUTMANN: GESANG UND MUSIKUNTERRICHT IN DER SCHULE. *(Verlag Helbig u. Lichtenhahn — Basel 1928.)*

Mit feinem Verständnis für die heute mit Intellekt überlastete. nach Gemüt dürstende Kinderpsyche versucht der in Basel wirkende, mit der Materie innigst vertraute Verfasser, Grundlagen und Ziele einer ersprießlichen Schulmusikreform klarzulegen; in seinen von idealistischer Weltanschauung getragenen Ausführungen gelangt er zu Forderungen, wie sie etwa in den amtlichen Bestimmungen für Schulmusikunterricht in Preußen in den letzten Jahren verwirklicht wurden. Ein lesenswertes Buch für jeden, der an der Hebung unseres Schulmusikunterrichtes interessiert ist. —*il.*

OSKAR BAUM: DREI FRAUEN UND ICH. *(J. Engelhorns Nachfolger, Stuttgart.)*

Diese zart gestaltete kleine Geschichte eines blinden Musikers ist ein so aufrichtiges Insichblicken des Autors, ein so liebevolles Abtasten persönlichen Schicksals, daß man gut tut, an dem Inhalt durch Nacherzählen nicht herumzurücken, um den feinen Organismus für den künftigen Leser nicht zu gefährden. Wie dieser junge

Blinde von drei verschiedenen weiblichen Temperamenten geliebt wird, wie er selbst diese Frauen nicht bloß hinnimmt, sondern sie für sich immer erst formt und mit dem uns unbekannten Geheimsinn des Blinden tief in Besitz nimmt, wie er die ihm angebotene Welt voll als Wunder erlebt weit über das beiläufige Erlebnis der mit dem üblichen Auge begabten hinaus und wie der selige und weise Glaube an das Leben die Bitterkeit der Verzichte sanft umschließt und zu kostbaren Gütern umbildet, all das gestaltet sich in der Meisternovelle dieses deutschen Francis Jammes zu einer Wirklichkeit besonderen Hochgrades. Immer muß man Oskar Baum bewundern, wie aus der Schlichtheit einfachen Erzählens Stimmung des Ganzen und Ereignis sich wie von selbst ganz ungekünstelt ergeben und wie stiller Bericht uns unversehens als geformte Dichtung und Kunstwerk bewußt wird. Zu tiefst im Verzicht bejaht Oskar Baum aus ganzem Herzen das Leben, an dem wir äußerlich Sehenden oft zweifeln und verzweifeln möchten. Und das macht seine Bücher künstlerisch und ethisch so wertvoll und wichtig. *Johannes Urzidil.*

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

Es war ein Gebot der Pflicht, noch vor Schluß der scheidenden Konzertsaison, das Andenken eines Mannes zu ehren, der um das Prager Musikwesen dauernde Verdienste erworben hat. Mehr als ein halbes Jahr ist seit dem Ableben des Rektors der Prager Universität und Professors der Musikgeschichte — Heinrich *Rietsch* — verstrichen. Eine offizielle Trauerfeier der Universität wurde bereits veranstaltet; aber noch blieb das künstlerische Wirken des Verblichenen zu würdigen, der auf dem Gebiete der Musikwissenschaft eine Leuchte, dabei aber stets ein warmfühlender Musiker und erfolgreicher Komponist war. Vor allem war es der Kammermusikverein, an dessen Spitze Rietsch so viele Jahre gestanden ist, der, seiner Pflicht getreu, eine eigene Gedenkfeier für seinen verdienten Obmann initiierte. Gerade in der intimen Kammermusik und in der versonnenen Lyrik liegt der Schwerpunkt von Rietschens Musik. Zeitlebens in sich gekehrt, von vornehm-bescheidener Sinnesart ist Rietsch, der fast zu allen Gebieten der Musik schaffend in Beziehung getreten ist, dem geräuschvollen Treiben des Alltags abhold geblieben. Man ließ als Vermächtnis das Klavierquintett im Verein mit Frl. Emma Saxl (Klavier) aufführen. Margarete Siems von der Dresdener Staatsoper, noch unvergessen von ihrem Wirken an der Prager Bühne, sang, begleitet von Dr. Arthur Chitz, mehrere Lieder. Prof. Franz Langer spielte zwei Klavierstücke, von denen namentlich die Fuge mit Vorspiel über H. D. B. eine kunstvolle Arbeit bedeutet, der man als schönstes Zeugnis nachrühmen kann, daß sie der Hörer nicht anmerkt. Einzelne Chöre, von denen namentlich „ein schön teutsch Reiterlied" weit über die Grenzen des Landes gedrungen ist, fanden durch den deutschen Volksgesangsverein ihre Wiedergabe. — Wenige Tage später folgte eine zweite Gedenkfeier für Rietsch, die unter dem Ehrenschutz des Rektors im Radiosaale stattfand und neben Liedervorträgen der Prager Sängerin Franzi Tichy die Cellovariationen über das Volkslied „In stiller Nacht zur ersten Wacht" (Konzertmeister F. Nolig (Cello), Eug. Kalix (Klavier), ferner zwei Sätze für Streichquartett (von Hörern der Deutschen Musikakademie gespielt) und Männerchöre des Deutschen Volksgesangsvereines und der Prager Universitätssängerschaft Barden umfaßte.

Weit über die Bedeutung eines Konzertabends erhob sich die Veranstaltung des Deutschen Literarisch-Künstlerischen Vereines, die Fidelio *Finkes* Orgelkompositionen zur Uraufführung brachte. Eine Toccata mit Fuge, drei Choralvorspiele und eine Fantasie mit Variationen und Fuge zeigten diesen genialen Komponisten, der dem strengen Orgelstile zum erstenmal sich angenähert hat, von dem festen Willen geleitet, den Orgelstil den neuen Prinzipien der gegenwärtigen musikalischen Produktion dienstbar zu machen. Namentlich die an den Schluß gestellte großangelegte Fantasie mit Variationen und Fuge ist in ihrer architektonisch kühnen, aber durchaus logischen und formgerechten Gestaltung als ein Kunstwerk zu bezeichnen, die das hohe Können dieses Autors von einer neuen Seite zeigt. (Siehe Heft 5—6, Seite 132—133.) In Kurt *Utz* hatte sich Finke einen Interpreten gesichert, der mit wahrem Feuereifer diese eigenartigen Kompositionen aus der Taufe hob.

Ein wahres künstlerisches Ereignis in des Wortes bester Bedeutung bot seinen Mitgliedern der Kammermusikverein, der für das letzte Konzert vor den Sommerferien den gefeierten Pianisten Walter *Gieseking* gewonnen hatte; Gieseking, der unter den modernsten Beherrschern dieses Instrumentes an erster Stelle steht, hat sich für Debussy und Ravel seine eigene Technik zurechtgelegt, die die impressionistischen

Klänge förmlich hintupft, um dann in Bachs englischer Suite oder in Schumanns Kreisleriana sein eminentes Stilgefühl nach ganz anderen Richtungen auswirken zu lassen. Man darf diesen Künstler zweifellos als den erbberechtigten Nachfolger Busonis ansehen. Von den Pianisten, die man immer wieder gern begrüßt, ist *Ansorge* zu nennen; er trat diesmal im Vereine mit dem Prager Cellisten Kefurt für seine eigene Komposition — eine Cellosonate (op. 24) ein; Mozart und Schubert standen auch auf dem Programme. Daneben sei auch unserer heimischen Pianisten nicht vergessen, deren hochwertiges Können alle Anerkennung verdient. Eugen *Kalix*, der als anerkannter Paedagoge an der deutschen Musikakademie wirkt, hat an seinem selbständigen Klavierabende, der außer Bach — Liszt und der großen Brahmssonate in F-moll noch einen modernen Teil, darunter Finkes Ballade enthielt, sich als Pianist von Rang erwiesen. Auch Friederike *Schwarz*, die vor nicht langer Zeit als Schülerin der Musikakademie angehörte, ist heute als Pianistin in der technischen Beherrschung ihres Instruments zur Konzertreife gediehen und hat mit einem ausgedehnten Programm — Brahms, Schumann. Reger, Debussy, Chopin und Busoni — ihre Zuhörerschaft zu interessieren verstanden. In der Urania bekam man eine vorzügliche Sängerin Irma *Weile* zu hören, die ihre schönen Mittel künstlerisch beherrscht und in der Lyrik trefflich Bescheid weiß. Mit Eugen Kalix am Flügel führte sie eine Reihe von altitalienischen Arien, altdeutscher Lieder, slowakische Volksweisen, dann wieder Schubert und Brahms sehr glücklich und eindringlich vor. — Sehr großen Anklangs erfreute sich der Liederabend Dr. Max *Fortners*. Man kannte diesen Sänger als zuverlässige Stütze der Prager Oratorienaufführungen, aber auch als gründlichen Kenner der Literatur, der weniger Bekanntes ans Tageslicht zieht und hingebungsvoll vermittelt.

Mit dem vierten Philharmonischen Konzerte, das Scriabine und Bruckner brachte und bereits in dem letzten Tagebuch besprochen wurde, hat die Reihe der diesjährigen Philharmonischen Konzerte ihren Abschluß gefunden; das stärkere Interesse, das diesen Konzerten entgegengebracht wurde, läßt erwarten, daß diese Institution auch weiterhin erhalten bleiben werde. *Steinberg* hat an dem letzten Konzerte als Beherrscher zweier so heretogener Materien, wie es die Musik Bruckners und Scriabine ist, seine Vielseitigkeit als Dirigent glänzend bekundet. Kurz darauf erschien Steinberg wieder als Gast der tschechischen Philharmonie, die ihn zu wiederholten Malen in dieser Saison an ihre Spitze berufen hatte. Die Freischützouverture, Schönbergs symphonische Dichtung Pelleas und Melisande waren die Orchesterwerke des Abends; dazwischen Gesangsvorträge (Mozart und moderne französische Lieder) des ehemaligen Mitgliedes unserer deutschen Bühne Olga *Forrai*, die dermalen in Amerika als Opernsängerin Ansehen genießt. — Mit außerordentlichen Veranstaltungen, d. i. solchen, die nicht in den Rahmen der satzungsmäßigen fallen, sind die beiden, von Hermann Schmeidel geleiteten großen Gesangsvereine kurz vor Torschluß hervorgetreten. Der Pflege des a capella Gesanges, der seit langem vernachlässigt wird, wendet Schmeidel sein besonderes Augenmerk zu; gar manches wird aber hier noch nachzuholen sein. Das äußerte sich namentlich an dem Abend des Männergesangsvereins, der als Schubertfeier gedacht war, und namentlich in der Darbietung der Männerchöre eine sorgfältigere Ausarbeitung verdient hätte. Auch der hier dem Männerchor angegliederte Frauenchor wird noch ernste Aufgaben zu bewältigen haben. — Mit brillant gesungenen Schubertliedern stellte sich der stets hilfsbereite Solist Dr. *Ehm* zu rechter Zeit ein; und Schuberts Klaviermusik vermittelte die jugendliche Pianistin Friederike Schwarz.

Chorwerke, Einzelgesänge und Klaviervorträge bildeten auch das Substrat des Konzertes, das der *Singverein* als außerordentliches abgehalten hat. Hier ist die Chormasse bereits konsolidiert und durchgebildet, so daß man ihr die fünfstimmige Bachmottete (Jesu meine Freude) oder Brahms' achtstimmige Fest- und Gedenksprüche unbedenklich anvertrauen darf, Werke, für deren Erscheinen im Konzertsaal man aufrichtig Dank wissen sollte. Eine Reihe kostbarer Proben aus dem unerschöpflichen Schatze der deutschen Volkslieder in diversen Bearbeitungen brachte dem Verein und seinem Dirigenten H. *Schmeidel* verdienten ehrlichen Erfolg. Dr. Max Fortner hat als Solist einen von den Brahmschen Ernsten Gesängen, dann Schuberts Ganymed und Dythirambe mit seiner bekannt kultivierten und vergeistigten Vortragsweise vermittelt; Prof. Langer hat mit Klavierstücken von Reger, namentlich aber mit dem der Sturm- und Drangperiode Brahmsens entstammenden Scherzo, das er mit aufwühlendem Temperamente spielte, stürmischen Beifall gefunden. Einen Chorabend anregendster Art dankte man dem *Berliner Gesangsverein Typographia*, der

in imposanter Stärke den Besuch der Prager Typographia erwiderte. Unter ihrem Dirigenten Alexander Weinbaum sangen die Berliner Gäste Chöre von Lendvai, Heinr. Kaspar Schmid und Volkslieder in Bearbeitungen von Brahms, Scherchen und Othegraven, ferner die eigenartige Tanzliedsuite von Josef Haas. Die Klangfülle namentlich in den tiefen Bässen, die stramme Disziplin des Chors, sowie die sorgfältige Beobachtung der dynamischen Vorschriften sind Vorzüge dieses Chors, die überall ihrer Anerkennung sicher sein dürfen. Die *Prager Typografia* (Dirigent *Aim*) konnte das Recht ihrer Gastfreundschaft nicht besser ausüben, als indem sie zwei ihrer Chöre (Smetana und Aim) beisteuerte. Zwischen den Chordarbietungen standen die Geigenvorträge des Berliner ersten Konzertmeisters der Staatsoper Josef Wolfsthal, der mit Tartinis Teufelstrillersonate und mit Stücken von Smetana und Suk durch seine stupende Technik und eine außerordentliche durchgeistigte Darstellung berechtigtes Aufsehen erweckte.

*

In der Oper nimmt der *Verdizyklus* seinen Fortgang. Nunmehr kam der Troubadour an die Reihe; *Steinberg* hat ihn fein säuberlich aufgebürstet, von den anhaftenden Schlacken des alten Schlendrians befreit und ihm bald mit Recht, bald auch ohne Motivierung neue Lichter aufgesetzt. Und siehe da, der alte Troubadour wirkte noch mit seinem ganzen gekannten Brio und hat so manche der nach ihm entstandenen Opern, die ihm den Rang ablaufen wollten, geschlagen. Und dabei ging die Troubadour-Renaissance ohne jede Begleiterscheinung der Starwirtschaft vor sich; kein Tenorist von Weltruf, war berufen, keine italienische Stagione mobilisiert worden.

Kurz vorher hatte man die Traviata wiederholt, um einem Tenor als Alfred ein Gastspiel auf Anstellung zu ermöglichen; der Erfolg des Debuts war ein negativer, man wird also weiter suchen müssen. Die Wiederaufnahme von Lortzings Czar und Zimmermann in den Spielplan hat Zustimmung gefunden; auf dem Gebiete des leichten Genres der Spieloper wäre noch mancher Treffer zu erzielen. Wagner war vor allem mit Parsifal vertreten, der als regelmäßiger Ostergast auf unserer Bühne erscheint. Eine Aufführung des Tristan und der Walküre folgte in kurzen Intervallen. — Zu den Meistersingern hatte man in der ersten Juniwoche Leo Slezak als Gast berufen. Man feierte mit dem in Prag einer ungewöhnlichen Beliebtheit sich erfreuenden Künstler ein herzliches Wiedersehen. Josef Schwarz hatte die Partie des Sachs inne. Ingeborg Holmgren, deren Scheiden von unserer Bühne in kurzer Zeit zu beklagen sein wird, das Evchen; *Steinberg* dirigierte.

Weit über die Bedeutung eines Opernabends erhob sich die Neueinstudierung des Fidelio durch Steinberg, der diesem ewigen Werke seinen Platz in dem ständigen Spielplan sichert. *V. P.*

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST

Es ist vom erziehlichen Standpunkt gewiß zu begrüßen, wenn jenen Schülern, die den Beruf des Opernsängers oder Schauspielers erwählt haben, schon an der Akademie Gelegenheit geboten wird, ihre Eignung für diesen Beruf an einer Versuchsbühne der Anstalt zu erproben. Vielleicht kommt es noch einmal zur Errichtung einer solchen ständigen Versuchsbühne. Vorläufig durfte man sich einer Theater-Aufführung („Kleine Bühne") erfreuen, die ausschließlich von Hörern der Akademie bestritten, geeignet war, die Fortschritte der jungen Darsteller in das günstigste Licht zu setzen. Die Opern- und Schauspielabteilung hatte im laufenden Jahre eine Reihe stimmbegabter Schülerinnen, die für die Bühne prädestiniert erscheinen, sie besitzt aber auch in Prof. *Wallerstein* eine Lehrkraft, die für die Bedürfnisse der Bühne einen offenen Blick hat, und in Prof. Max *Semmler* einen erfahrenen Praktiker im operndramatischen Unterrichte, von denen man die wertvollsten Anregungen erwarten darf. So kam es, daß die Sonntagsmatinée, die eine Reihe von begabten Absolventen der Akademie auf der Szene im Kostüm zeigte, zu den repräsentativen Veranstaltungen der Anstalt zählte, die den erzielten Erfolg sinnfällig in Erscheinung treten ließ. Man hatte Fragmente aus bekannten Opern zur Aufführung gewählt. Für die Beurteilung der Fähigkeiten einer angehenden Hochdramatischen bietet die Nilszene aus Aida verläßliche Anhaltspunkte. Else *Kment* hat die in sie gesetzten Erwartungen vollauf gerechtfertigt, eine schöne Erscheinung, ein dramatische Schlagkraft und Wärme besitzender Sopran, ein ausdrucksvolles Spiel, all dies

bedeutet für die künftige Bühnenlaufbahn dieser Sängerin eine wertvolle Aussteuer. In dem anschließenden großen Duett mit Amonasro sang Rudolf *Graf* den Aethiopierfürsten. Die Verwendbarkeit dieses musikalisch fermen Sängers, dem nur eine kräftigere Tiefe seines Basses und eine lebhaftere Spielweise zu wünschen wäre, äußerte sich darin, daß er auch in dem Duett aus der Entführung (II. Akt) Anlagen für das Buffofach zeigte, die allerdings noch weiterer Entwicklung bedürfen. Für das Blondchen bringt Hilde Tausche die Verve und Zungenfertigkeit einer launigen Opernsoubrette mit; hier macht sich Theaterblut geltend. — In Puccinis Schwester Angelica zieht sich die Schlußszene dieses zweiten Einakters etwas zu lange, ohne musikalisch allzureich bedacht zu sein. Barbara *Reitzner* — eine Schülerin Frau Prof. *Brömse-Schünemanns* — die noch vor ihrem Absolutorium wiederholt in Konzerten erfolgreich mitgewirkt, brachte in dieser Rolle ihre schönen Stimmittel und ein sympathisches, menschlich ergreifendes Spiel zur Geltung. Als Fürstin assistierte Mathilde Merz, die namentlich den Text verständlich zu vermitteln weiß. — Am Schlusse des Programms stand Wolf-Ferraris Intermezzo „Susannens Geheimnis", das trotz mancher Kürzungen einen wohlabgerundeten Eindruck machte. Seit der Uraufführung dieses musikalischen Schwankes sind kaum zwei Jahrzehnte verstrichen; die dramatische Verwicklung, die von einer Zigarette geschürt und geschürzt wird, erscheint heute harmloser, denn je; noch mehr gilt dies von der Musik, die nicht vor Jahrzehnten, sondern vor Jahrhunderten entstanden sein könnte, wenn nicht wieder das Orchester auf eine spätere Entstehungszeit hindeuten würde. — Aber bei frischer und beschwingter Darstellung verfehlt das Werkchen keineswegs seine Wirkung und wird noch heute, wo es an musikalischen Einaktern keinen Ueberfluß gibt, seinen Zweck getreulich erfüllen und sein Publikum amüsieren. Margarete *Holzner*, eine Schülerin Prof. Wallersteins, hat als Susanne mit ihren schönen Stimmitteln sowie durch die reizvolle Darstellung der pikanten jungen Frau wohlverdienten starken Beifall gefunden. Den polternden Gatten gab der Zögling der Opernabteilung Friedrich Gangenrieder sehr drastisch, ohne vorläufig stimmlich noch kräftiger hervorzutreten. Als „stummer Diener" trug Bernhard Wilfert mit seiner natürlichen vis comica viel zur Erheiterung bei. —. Die Schauspielklasse, die gegenwärtig von Prof. Karl *Birk* geleitet wird, entsandte als Absolventin Karin *Syllaba*, ein vielverheißendes Bühnentalent, das auch bereits an die deutsche Prager Bühne verpflichtet wurde. Unter rationeller Anleitung hat sich Karin Syllaba an der Akademie erfreulich entwickelt und erhebliche Fortschritte gemacht. Das unleugbar starke Temperament ist gezügelt, Auswüchse der Sprechweise sind gewichen und in den beiden Szenen Georgs aus dem ersten und zweiten Akt Götz von Berlichingen war jede übertriebene Unterstreichung des knabenhaften Uebermuts glücklich vermieden. Rudolf *Schiller* als Bruder Martin und Walter *Stumvoll* als Götz waren mit dem kurzen Gegenspiel betraut.

Die Verdischen und Puccinischen Szenen begleitete Kapellmeister Georg *Schick* vom Deutschen Theater, ein ehemaliger Schüler der Anstalt, bei den Szenen aus der Entführung sowie bei Wolf Ferraris Intermezzo versah der Hörer der Akademie Franz *Holletschek* den Klavierpart. *V. P.*

DER QUERSCHNITT

MUSIKFEST IN BADEN-BADEN

13.—15. Juli.

1. Konzert: Fidelio *Finke:* Fantasie und Fuge für Orgel. Darius *Milhaud:* „Die Rückkehr des verlorenen Sohnes", Kantate. Ernst *Pepping:* Suite für Orgel. Hugo *Herrmann:* „Galgenlieder", Kantate. — *2. Konzert:* Experimentalvorführung: *„Film* u. Musik". — *3. Konzert:* Hans *Humpert:* Sonate für Orgel. Ernst *Roters:* „Reisebriefe eines Artisten", Kantate. Philipp *Jarnach:* Musik für Orgel. Jos. M. *Hauer:* „Wandlungen", Kammeroratorium. — *Bühnenwerke* (Kammeropern): Hermann *Reutter:* „Saul". Gustav *Kneip:* „Tuba mirum". Walter *Gronostay:* „In zehn Minuten". Alexander *Mossolow:* „Der Held".

*

DAS NÜRNBERGER BACHFEST (13.—15. Juli), das im Rahmen des Albrecht Dürerjahres in Nürnberg stattfindet, bringt nicht nur allgemein bekannte Werke, sondern es werden in Anbetracht des unglaublich reichen Schaffens Bachs selten gehörte, hier erstmalig erklingende Werke zur Aufführung gelangen.

INTERNATIONALES MUSIKFEST IN SIENA: *10.—15. September.*

ZUR WIEDERBESETZUNG DER PRAGER LEHRKANZEL FÜR MUSIKWISSENSCHAFT. Die nach dem Tode von Prof. Dr. Heinrich *Rietsch* an der Deutschen Universität frei gewordene Kanzel soll jetzt wiederbesetzt werden. Folgender Ternovorschlag erging seitens der Philosophischen Fakultät an das Ministerium: Prof. Dr. R. *Ficker* (Wien), Doz. Dr. Rob. *Haas* (Wien) u. Doz. Dr. A. *Orel* (Wien). Das Ministerium dürfte sich für den Doz. Dr. Rob. *Haas,* einen gebürtigen Prager, entscheiden, der dzt. Direktor der Musikabteilung der Wiener Nationalbibliothek ist.

DOZ. DR. JOS. MÜLLER-BLATTAU, Privatdozent der Musikwissenschaft an der *Universität Königsberg,* ist zum a. o. Professor daselbst ernannt worden.

KAPELLMEISTER H. W. STEINBERG VOM PRAGER DEUTSCHEN THEATER. Die Generalintendanz der *Berliner Staatsoper* ist zwecks Engagements mit Kapm. H. W. Steinberg in Verhandlungen eingetreten.

GENERALMUSIKDIREKTOR ERICH KLEIBER hat einen amerikanischen Antrag als Oberleiter an die *Metropolitan-Oper* zu gehen abgelehnt.

AMERIKANISCHES PREISAUSSCHREIBEN. *Die Congreß-Bibliothek in Washington* veröffentlicht ein Preisausschreiben für Komponisten aller Nationen: Ein Kammermusikwerk für 5 Blasinstrumente oder Klavier mit vier oder fünf Blasinstrumenten. Preis: *Eintausend Dollar.* Termin 15. April 1929. Einsendungen anonym an die Adresse: *„Music Division, Library of Congress, Washington".*

WOLFGANG GRAESER GESTORBEN. Graeser, der bekannte Musiker, Maler, Mathematiker und Kulturphilosoph, ist im Alter von 22 Jahren verschieden. Sein Name bleibt verknüpft mit der Wiederausgrabung der Bachschen „Kunst der Fuge" und ihrer instrumentalen Bearbeitung, die großes Aufsehen in der musikalischen Welt und Widerspruch in der Zunft erregte.

ERWIN SCHULHOFF hat eine musikalische Tragikomödie *„Don Juans Bestimmung"* (abendfüllend, in 2 Aufzügen) vollendet. Text von K. J. *Beneš.* — Schulhoffs *„Erstes Streichquartett"* (U. E.) erreichte 1927/28 26 Aufführungen in den Vereinigten Staaten, darunter 14 Aufführungen durch das Flonzaley-Quartett. Diese Vereinigung spielte das Werk gleichfalls in Spanien und in London mit größtem Erfolg.

E. F. BURIAN'S: „DER QUACKSALBER", Opera buffa aus dem 18. Jahrhunderte, ist im „Dada"-Theater in Prag mit viel Erfolg aufgeführt worden. Eigentlich eine Parodiegroteske über ein altes Literaturstück, Revue, Tanz, Märsche, Couplets gemischt. Travestien, vom gregorianischen Choral angefangen, über Heilsarmee-Musik bis zu Scarlatti, Mozart, Smetana und Wagner. Ein amüsantes Stück. Mit Talent gemacht, mit Humor und sehr viel Temperament. In den instrumentalen Zwischenspielen erkennt man, daß Burian entschieden ein Könner ist. Welchen Weg wird er weiter einschlagen? *St.*

LEMBERG. Der Musikverein, gegründet 1810 durch einen Sohn Mozart's — hat nach Ueberwindung der Nachkriegsschwierigkeiten den Konzertbetrieb wieder aufgenommen und versucht, ihn auf qualitativ und quantitativ hohes Niveau zu heben. In den verflossenen zwei Konzertsaisonen wurden unter anderen aufgeführt: *Bach:* Brand, Konzert V, Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis", *Bartok:* Tanzsuite; *Beethoven:* IX. Symph., Chorphantasie; *Berlioz:* Faust-Verdammung; *Dukas:* Zauberlehrling; *Frank:* Symph. d-moll; *Karlowicz:* op. 8, 11, 12; *Koffler.* Capriccio (Uraufführung); *Korngold:* Suite „Viel Lärm um nichts"; *Mahler:* „Lied von der Erde"; *Milhaud:* Sandadez do Brazil; *Pierné:* Kinderkreuzzug; *Rabaud:* „La Procession"; *Ravel:* Rapsodie espagnole; *Schreker:* „Geburtstag der Infantin"; *Strawinsky:* Suite; *Szymanowski:* Violinkonzert, Konzertouvertüre, Hafislieder, III, Symph. (erste Aufführung mit Chor). Sämtliche Aufführungen waren sehr gut besucht. Die Ausführenden: der Chor des Musikvereins und Konservatoriums, das Orchester des Konservatoriums, verstärkt durch das Opernorchester. Dirigenten: *Dir. M. Soltys* und *Dr. A. Soltys.*

GROVE'S MUSIKLEXIKON *(Dictionary of music and musicians),* redigiert von H. G. *Colles,* ist in fünf Bänden à 800 Seiten in dritter Auflage erschienen. Dem Musikleben in der Tschechoslowakei sind 110 Artikel gewidmet.

DAS STAATSKONSERVATORIUM IN PRAG veranstaltete einen Opernabend, an dem V. *Nováks* Oper *„Der Burgkobold"* und S. *Strawinskys „Mavra"* von Schülern glänzend aufgeführt wurden. Auch die 8 Aufführungen im Rahmen der Brünner Kulturausstellung hatten großen Erfolg.

Redaktionsschluss 20. Juni
Redaktionsschluss für das nächste Heft Ende August

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag V., Josefovská 6/III,
Telephon 35870.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
PRAG-WEINBERGE,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola,** sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel.**
PRAG I., Jáchymova 4.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.,
Klavier, Gitarre, Violine
Mandoline.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition.
PRAG I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičkova 15/III.
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler.
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korrepetition
PRAG, Pařížská 19.

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Melanie Bauer
Konzert-Violinistin, Unterricht, Violine, Klavier.
PRAG VII., Na výšinách 18.

Erich Wachtel
Theorie, Kompos., Korrep., Kammermusik,
PRAG XII., Francouzská 54.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
PRAG VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 39.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition und Klavierspiel
Prag, Pařížská 19.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Malá Šternberkova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
PRAG VII., Malířská 386.
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
SMICHOV, Dvořákova 1274.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch. Klavier.
PRAG VII., Letohradská 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht.
PRAG VII., Letohradská 1212.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
PRAG I., Kaprová 6/III.

***Kurt Utz**
Orgelvirtuose
PRAG XII., Jugoslávská 10/II.
Orgel, Theorie, Komposition.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
PRAG VII., Skuherského 23/I.

In dieser Rubrik können Inserate beliebiger Grösse, mit beliebigem Text, eventuell auch in anderem Format, mit oder ohne Cliché eingeschaltet werden.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Mit * Bezeichnete gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG

VIII. JAHRGANG 1928 HEFT 8

Glosse als Vorwort

Über das Wesen der Revue ist in einer Musikzeitschrift noch nicht umfassend geschrieben worden. Und doch ist es wichtig, daß man dieses zeitgeschichtlich so wesentliche Schaustück, das Oper, Singspiel, „befreites Theater" und Ballett zu berü hren (man sagt: zu infizieren) vermochte, auch aesthetisch und historisch näher kennen lernt. Es genügt nicht über die leere, geistesarme und scheinbar clichéehafte Gattung zu schimpfen: Paris, Wien, New York, Berlin haben heute ihren eigenen Revue-Stil, der in seiner Färbung durchaus der spezifischen Volksart entspricht, wie die neue Prager Revue gefühlsmäßig in Literatur und Musik bodenständigen Charakter trägt.

Denn auch über die Schattenseiten der Kultur muß man Aufschluß haben, wenn man das Gesamtbild der Zeit erfassen will. Und zur theatergeschichtlichen Struktur unserer Tage gehört neben Schauspiel, Oper, Film, Operette, Kabaret, Variété fraglos die Revue. *E. St.*

Revue und Theater

VON Dr. JOHANNES GÜNTHER, BERLIN

Die Eigenart der Revue-Gestaltung liegt darin, daß keine ineinandergreifende Handlung und kein Entwicklungsstrom geboten werden, sondern daß einzelne kürzere Partien aufeinander folgen, die fast in sich abgeschlossen sind — also erstens: die Aneinanderreihung der Einzelauftritte. Und zweitens: in diesen Einzelauftritten ist, wie der Name Revue besagt, das Hauptgewicht gelegt auf den Eindruck, den die Sinne, vor allem das Auge erhalten. Gleich diese beiden Grundsätze zeigen das Gegenteil zum Theater. Das Theater — ich meine: in seinem cultivierten Zustande — nimmt das Drama zu Hilfe; es bietet also erstens eine ineinander greifende Handlung, einen Entwicklungsstrom, der übrigens, nach dem Ursinn des Dramas, im Aufstieg und Absturz verläuft, und zweitens: das Gedankliche steht bevorzugt im Vordergrunde. Und die Sinneseindrücke, die nicht unumgänglich sind — denn welche Kunst könnte ohne Sinnfälligkeit, ohne Erscheinungsform bestehen? — die Sinnesäußerungen, sag' ich, sind hier nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck, sind Formgebungen eben des Gedanklichen.

Das alte Theater — beginnen wir einmal beim europäischen Mittelalter — ist kaum vom Revuemäßigen zu unterscheiden. Es kann noch nicht in Gegensatz zur Revue treten, weil es noch kein Drama besitzt,

weil es vielmehr gewissermaßen selber Revue ist. Die Mysterien sind breite epische Gebilde. Und ihre Sinnfälligkeit hat ihnen — als Erklärung unverstandener Litanei — erst ihren Wert gegeben. Die Fastnachtspieler sagen aus dramatischem Unvermögen ihre Sprüchlein her — einer nach dem andern —: wiederum unfreiwillige Revuespieler. Je mehr die englischen, später „norddeutschen" Wanderkomödianten ihren Shakespeare vergessen, werden sie um so mehr derbe Revuespieler; sie ersetzen den Gehalt durch rohe Sinneseindrücke, schlagen sich, sterben, verspritzen Blut, schreien, röcheln, lachen, greifen an die Nerven, an die Lachmuskeln, reizen zu furchtbarem Grauen auf oder zur Geilheit, oder gestalten gar durch das lustig aneinandergereihte Variété ihrer Gaukler- und Akrobatenstückchen ihre Aufführung vollends zur Revue. Reiner Sinnengenuß ist schließlich auch das Ziel der italienischen Prunkopern und Ballettausstattungsstücke. Vielfache Abwechslung, Aneinanderreihung von Dingen, die oft nur in ganz loser Beziehung stehen, schöne Buntheit, schöne Feier der Töne, das ist auch hier das Theaterprinzip; allerdings steht diese kultiviertere Ohren- und Augenweide turmhoch über den kunstfernen, derben, schamlosen Improvisationen der Harlekine. — In Deutschland bringt erst die *Not* das Theater in Gegensatz zur Revue: die Wandertruppen kommen nicht auf gegen die Prunktstücke, die, von den klugen Jesuiten als Ummäntelung ihrer Bekehrungsszenen in Deutschland eingeführt, das Publikum an sich locken; Bemühungen, es ihnen gleich zu tun, stürzen die Wandertruppen in untragbare Unkosten, machen sie, im Vergleich zu den Originalen, armselig und lächerlich und ruinieren sie. Die Not läßt die Komödianten sich endlich auf ihr Eigentlichstes besinnen: sie wenden sich regelmäßigen Stücken zu. Die Dreiteilung ihrer Aufführungsabende in das Vorspiel, in die „Hauptaction", und das „Nachspiel", in dem nun Ton-Tanz-, Witz- und Schau-Sucht noch einiges Genüge findet, ist, dem Sensationsstück und dem „Beiprogramm" unserer Filmtheater vergleichbar, noch das letzte Zugeständnis an das Revue-Verlangen. Sonst führen sie einen achtbar zähen Kampf gegen alles, was nach Oper schmeckt und Ballett, nach Ausstattung, nach Spaß, nach Auflösung in Einzelheiten, nach Aneinanderreihung. Man betrachte Chodowiecki's Dramen-Illustrationen. Welche puritanische Einfachheit im Räumlichen! Welche Sammlung auf das Menschliche! — Aber auch die Oper stellt im Laufe der Zeit an Bildung und wirklich feines Empfinden der Zuhörer immer größere Ansprüche; demgemäß muß die plumpere Freude am rein Schaumäßigen sogar zurücktreten. Im erstarrenden Ballettdivertissement und in der Pantomime, später in Zirkus, Variété, Feuerwerk, Sommerbühne und Tingeltangel führt die Revue-Idee ein gewisses Sonderleben, aber ein Scheinleben. Am Ende des 19. Jahrhunderts macht sie sich wieder an das Theater heran: der jüngere Kean in England und Friedrich Haase in Deutschland führen Bühnendichtungen unter stärkster Berücksichtigung des bildhaft überladen Schönen auf, und, in der treuherzigen Sucht, jedes Stück mit historischer Echtheit darzustellen, plündert der Herzog von Meiningen seine Rumpel- und Rüstkammern.

Die neuen Strömungen im nachrevolutionären Menschentum bilden in unserer Zeit die Revue aus. Die Schrankenlosigkeit im Ausleben verlangt den Sinnenrausch, vor allem in Rücksicht der Erotik. — Die von

Technik und Verkehrsmitteln gehetzten Nerven wollen nach Ablauf des Arbeitstages, in den ein Übermaß von Leistungen hineingepreßt war, sich nicht mehr konzentrieren auf eine bestimmte Handlung, die den ganzen Abend über durchgeführt wird, sondern sie wollen ein Programm voller Abwechslungen. Und es muß Schlag auf Schlag gehen. Die Menschen haben nämlich aus ihrer Not ein Gesetz, das Gesetz „Tempo, Tempo!" gemacht, zu dem sich jeder Zeitgenosse nicht bloß „gezwungen" sieht, sondern dem er sich sogar mit gewisser Begeisterung hingibt. Sie wollen das Programm der Abwechslungen. Es soll ihnen möglich sein, später zu kommen, früher zu gehen, länger zu bleiben. Es soll ihnen möglich sein, während der Aufführung einige Zeit mit der Teilnahme auszusetzen, zu anderen Dingen abzuschweifen und dann doch wieder, wenn sie sich der Bühne zuwenden, im Bilde zu sein. Es kommt noch hinzu, daß, nicht zuletzt durch den Krieg, durch die Berührung mit fremden Völkern, die strenge europäische Musik, die je auch eine mehr geistige Anspannung verlangt, abgelöst wird von einer Musik, die dem unmittelbaren Wallen des Blutes folgt, die, ebenso wie die Stimmungen des Menschen, nicht immer schön und glatt und rund ist, sondern auch widrig und eckig und grell sein kann — die Jazz-Musik, die im Café, im Cabaret, in der Diele, im Ballsaal, ja sogar schon im Bürgerhaus, den Ton angibt — eine Musik, die natürlich auch den schaumäßigen Zeitausdruck, die Revue, begleiten muß.

Kinder solchen Geistes müssen in die Revue laufen und müssen das Theater vernachlässigen. Aber das Theater will nicht unterliegen. Wir erleben von neuem die theatergeschichtliche Tatsache: das Theater stellt sich um. Es richtet sich in der Gestalt seiner Aufführung nach der Revue-Idee. Aus den wenigen Akten wird die Fülle der „Bilder", die Episoden, früher dem Gang des Ganzen eingeordnet, untergeordnet, sind jetzt mit Eigenwert nebeneinandergeordnet. Der Reiz vom Sinnlich-Geschlechtlichen aus wird zur unentbehrlichen, schamlos eingestandenen, ja ausgeschrieenen, und unerbittlich verlangten Attraktion. Lieder in strenger Rhythmisierung, Tänze werden eingeschoben. Alle Welt wird vor den Thespiskarten gespannt — man nennt das dann „entfesseltes Theater" —, und der Film überrennt die der Bühne angeborenen Schranken von Ort und Zeit, weil das „Tempo", das Alle-Welt-Erfassen keinen Einhalt duldet und nur geglaubt wird, wenn es mit allen Sinnen zu packen ist.

Aber man darf über diese Umstellung nicht bloß klagen. Theater ist Zeitspiegel — das ist oft und nie ganz mit Unrecht gesagt worden. So könnte man es schon aussprechen, daß das Theater seinen Sinn erfüllt, wenn es sich — beispielsweise — im Bewegungsmaß nach dem richtet, was die Revue anwendet und womit sie Erfolg hat. — Wir erklärten unsere Revue aus dem Geist unserer Zeit. Und wir rechtfertigten sie: die abwechslungsreiche Entspannung ist eine Notwendigkeit für das überspannte Gegenwartsopfer. Eine Lockerung hat man überhaupt immer gebraucht. Panem et circenses! Neben dem Ruf nach dem Brot ward der Ruf nach den Spielen, nach der unproblematischen Schau immer gehört. Die Revue ist nun einmal da. Wir haben die Pflicht, sie innerhalb ihrer Bestimmung und Möglichkeit zu heben. Solche Hebung kann wiederum vom Theater ausgehen: straffer, nicht

mühsam und, gequält, mag das verbindende Leitgefühl die Bilder einen! Dekorativ sei man wirklich künstlerisch am Werke! Von roher Wirkung schreite man zu feinerer Charakterisierung vor!

Eine letzte wichtige Möglichkeit geht vom Variété aus. Es steht heute in der Beliebtheit *unter* den Revuen; denn es zeigt in seinen Ergebnissen zu viel ernste und schwere Arbeit. Reden wir ehrlich: die Fleisch-Schau kommt zu kurz. Zugegeben: die Besinnung auf das Variété, die begeisterte Anerkennung der Artisten-Leistung wäre ein Rückweg, verlangte vielleicht eine Gewaltsamkeit, aber sie führte das Publikum von seiner Gewöhnung an den bloßen Sinnengenuß im Revuetheater weg. Und weiter: gegenüber dem Zetern über die demoralisierende Wirkung der Revue auf das Publikum wird zu wenig gedacht an die Erniedrigung der Bühnenmenschen, die sich zu solcher Bloßstellung hergeben müssen. Geschähe hier eine Hebung, so wäre dem Ansehen der Schauspieler und Schauspielerinnen wesentlich gedient.

Revue und Film

VON PRIVATDOZENT Dr. FRITZ GIESE, STUTTGART

Revue und Film gehören kunstwissenschaftlich zusammen, da sie uns als Ausdruck einer im technischen Zeitalter geborenen Darstellungsgattung wesentlich werden. Gewiß, auch die Erfindung des Buchdrucks hat vormals umwälzend gewirkt; die Abgeschlossenheit des literarischen Werks im Bannkreis der Klöster schwand. Bewundert ward nicht der, der „so gelehret was, das er an den Buochen las", wie es noch mittelalterliche Epik schildert! Lesen und Schreiben wurden profan, aber eben diese profane Kunst stieg nach Inhaltund Form auf zu den Spitzenleistungen klassischer Vergangenheit und gebar einen literarischen Typ, der vormals das ganze 18. und anfangende 19. Jahrhundert beherrschte und heute nur noch in der wiener Atmosphäre (archaisch anmutend), zu finden ist. Unsere Zeit gewann durch das grundsätzliche Hilfswerk der Technik, der Massenfertigung, andere Mittel und so auch eine Schwerpunktverschiebung im Bereich des Künstlerischen. Doch während die Möglichkeiten einer Wirkung des Rundfunks teilweise deshalb beschränkt bleiben, weil er eben nichts weiter ist als formales Mittel und während trotz aller Preisausschreiben weder literarisch noch darstellerisch heute grundlegende Neuerungen auf dem Gebiete der Radioübertragung sich entwickelten (eine gewisse Möglichkeit ist freilich, zumal auch in akustischer — nicht nur musikalischer Beziehung — denkbar), hat eben diese Technik zwei bekannteren Anwendungsbereichen gewissermaßen ihren Stempel aufgeprägt. Es sind dies die Kinder ihrer Zeit: *Revue und Film.* —

I.

Was ist denn das Eigentliche eben dieser *Revuen*, wie wir sie heute kennen und wie sie in anderer Prägung angenähert schon vor 1914 sich entwickelten? Damals — etwa in Berlin — eine politisch gerichtete und ironischer Geistigkeit nicht fern stehende Zeitdarlegung; ein Jahresüberblick, wie ihn Stätten dem Metropoltheater gleich, entwickelten. Lokal-

kolorit, Nationalfragen und weltbürgerliche Aktualitäten banden sich zu einem Querschnitt, dem Eigenart musikalischer Komposition zugleich nicht fehlte, mochte auch eben diese immer im Rahmen des baldbeliebten Gesangsschlagers sich bewegen. Demgegenüber heute das, was wir Revue nennen. Ausgangspunkt teilweise Paris, teilweise die Music Hall der anglo-amerikanischen Welt. Umstellung des Inhalts aus der relativen Höhen eines Zeitquerschnittes auf Wechseldrängung mannigfachster, ja gehäufter Bilder. Und mit den Bildern koppeln sich zugleich „Werte" dieser sog. Kunst, die auch dem Musiker klar sein müssen, soll er das Geschehen recht begreifen! Zunächst ist diese Revue verstärkt ein optischer Akt, ein Augenschmaus geworden. Die Technik der Regie bindet sich mit den technischen Effekten hochwertiger Beleuchtungskunst, mit der Drehbühne, der Verwandlungsmöglichkeit, mit Projektionen aller Art und auch mit eingebautem Film (Piscator ist weniger originell, als viele meinen). Zweitens tritt neben eben diese optische „Schau" die Motorik des Ganzen: nun tauchen auf die Artisten, Jongleure, vor allem aber die Tänzer bis herüber zur Groteske und — dem technischen Zeitalter gemäß — den Tanzmaschinchen, wie sie uns historisch die Tillertruppen zuerst bescherten. Keine Schau ohne Girls, kein Girl ohne Tanz! Damit aber wird in diese Revue aus dem nur gesanglich Gefälligen des Walzer, — Washington Post — und One-Stepzeitalters hereingebracht alles, was akustisch-musikalischen Ausdruck eben dieser technischen Epoche darstellt: Tempo, Rhythmik, internationale Raffung des Denkens und verstärkte sportlich unterbaute Motorik; kurz alles, was wir unter Jazz zu fassen pflegen und worüber Verfasser in seinem Buch „Girlkultur" näheres ausgeführt hat. Die Revue verlagert so ihren Schwerpunkt sichtlich. Sie wird Szenenfolge, in der Intensität der Optik mischt sie sich mit Verstärkung tempobewußter Motorik. Die Musik paßt sich dem an, ja leitet alsbald diese vielleicht teilweise gewollte, viel öfter unmittelbare Linie und so ist die vollkommene Beeindruckung der Person erreicht. — Aber zugleich sinkt ab das Intellektuelle, das *nur* Geistige. Zweierlei folgt aus eben diesem technischen Zeitalter dabei. Einmal ist die Revue — genau so wie ihre Vorgängerin vor dem letzten Kriege — gewiß nichts weiter als eine Unterhaltungsangelegenheit, eine Kunst des Nichtkünstlers im Publikum. Aber sie richtet ihre Zielgebung typisch technisch auf das Massenmenschhafte; sowohl auf der Bühne selber, als auch hinsichtlich Kopfzahl des Publikums. Es ist eine Serienarbeit im echt technischen Sinne. Von vielen für viele. In unendlicher Wiederholung im Jahresprogramm vorgesehen, nur so „amortisierbar", denn eben diese Revue kostet ungeheures Geld. Die Musik aber wird dabei einer der wesentlichsten Faktoren, denn ohne zeitentsprechende Musik hält sich die Serienaufführung nicht. Optik allein genügt keinesfalls. Interessant zu sehen, wie Komponisten gleich Lehar und Kalman durchaus eben dieser technischen Idee des Jazz sich anpassen. Der Tanz jedoch, als Ausdruck musikbedingter Motorik dieses Zeitalters, überträgt seine Riten auf das Publikum. Niemand konnte das alte Revue-Ballett als Norm sehen. Jeder aber mag heute der Girlleistung oder der Tanzpaartechnik in gymnastischer und sportlicher Liebhaberarbeit, die gang und gäbe ist, nahekommen.

Zweitens faßt eben diese Revue den Menschen von einer anderen

Seite. Sie sucht nicht mehr Provinzler, opernglasbewaffnete ältere Herren in erster Klubsesselreihe, die „Beinschen" sehen wollen. Der Einfluß der Mode und der Einfluß sportlicher Lebensform, wie die Veränderung der sonstigen Gewohnheiten macht aus der Revue eine Schau für Jedermann. Auch die Großmutter geht in die Revue, auch Jugendliche bekommen (wie in Berlin) Sonntagsnachmittagsvorstellungen. Und aus dem nur Erotischen wird langsam ein optisch-musikalischer Genuß, der viel allgemeiner das Totalbild, die Ganzheitswirkung sucht, als interessante und vormals seltene „Reize". Jedes Seebad, jede Gymnastikhalle zeigt heute unter Umständen mehr, als vormals das beliebteste Ballett. Eben dieser neue Mensch ist nun eng gebunden an die Klammer des aufreibenden Berufes. Das Wirtschaftleben fordert Vereinseitigung und Höchstanspannung in der Tagesarbeit. Nicht mehr wird möglich, sich dem Luxus einer behaglichen Zeitsatire hinzugeben. Die Revue ist nicht mehr Bedarf der Leute, die zu viel, sondern Notwendigkeit solcher, die zu wenig Zeit haben. Der Beruf verschlingt — der Mensch schnappt nach leichter, erholender Besinnungspause: Die Revue wirbelt an ihm vorüber und beansprucht weder problematisches Denken noch erregt sie ihn irgendwie raffiniert. Dazu kommt, daß sie — so in wenigen deutschen und vielen französischen Mustern, — auch menschenästhetisch ein Genuß sein kann. Das alles in der Welt des Durchschnittlers, in der Welt des Menschen der künstlerischen Massenarbeit. Schauspielkonfektion von der Stange, ab nur so verständlich für den kulturell beobachtenden Fernstehenden.

II.

Nun kommt hinzu, daß eben dieses Denken, Auffassen und Suchen unterstützt wird durch die viel verbreitetere technische Kunst: den *Film*. Auch hier — summarisch betrachtet — nichts weiter als eine Industrie, die ihrerseits mit allen Hochmitteln der Technik und unter günstigen, formalen menschlichen Bedingungen, unter Ausweichen vor Sinn, Geist und Idee, dem Mengenmenschen Erholung, Ablenkung, Spannung und auch Abreaktionen bietet. Dazu ununterbrochen mechanisch im Schwunge, zu jeder individuellen Tageszeit arbeitsbereit und arbeitsfreudig. Der Film und die Revue gehören aber nicht nur hinsichtlich Publikum und technischem Hintergrund zusammen: Sie sind gemeinschaftlich gebunden in ihrer Beeindruckung des schauenden und auffassenden Menschen. Was ist das Entscheidende hier und dort? *Schneller Wechsel! Keine langatmige Exposition, keine epische Breite! Kein Überanstrengen der Gedanken! Dazu Spannung, Kurzweil, wohlweise, industriell erwogene Hin- und Herleitung über alle mengenmenschlichen Instinkte: ein wenig Patriotismus, ein wenig Religion, ein klein wenig Erotik, recht viel Schadenfreude, Spottlust, reichlich Sentimentalität.* Und das alles doch zu einem happy end führend; das alles in erdrückender Massenmenschlichkeit vorgeführt; im Film so großartig technisch gemeistert, daß im Theater optisch eigentlich nur noch die Revue ähnlich befriedigen kann. Die „Massenszene" der Oper alten Stils wirkt immer kläglich, wenn nicht komisch neben dem Aufgebot von Massen, den technischen Varianten, die der Film naturgebedingt besitzt. Eine Arena, ein Rennen, das Theater im Theater, ein Box-

kampf: das alles bietet der Film vollendet und wenn das Theater überhaupt versucht, der optischen Prägung nahezukommen, erreicht näherungsweise ähnliches immer nur die Revuebühne. Es versteht sich, daß wir von hier aus einen Wandel auch im echten literarisch-musikalischen Kunstwerk des Theaters zu erwarten haben; eine bewußte Eigenprägung, jenseits von den Zonen, die technisch gebundene „Kunst" stärker auswerten kann.

III.

Film und Revue einigen sich so im unendlichen Wechsel des Szenarischen, des Thematischen, in der Augenblickkonzentration, der Voraussetzungslosigkeit geistiger Anforderungen beim Publikum und so auch in der „Billigkeit" des Objekts. Aber man irrt, wenn man hier nur negatives wittert, wenn man nur über Totes klagt! Eben diese beiden, Revue und Film, einigten sich mit der nüchterenen, wirklichkeitsnäheren Weltanschaulichkeit des Tages. Amerikanische Studentinnen haben das Hamletproblem nicht mehr verstehen können. Unsere Generation versteht nur bedingt noch Wallensteinkonflikte, ja sie fragt in eben diesem Rationalismus, ob denn tatsächlich auch historische Zusammenhänge so waren, wie sie im stammelnden, ringenden Aufbau älterer Trilogien sich mühsam gestalteten? Gab es solche Menschen? Vielleicht! Aber wenn es sie wirklich gegeben haben sollte: sie werden uns unbegreiflicher, sie gehören nicht unbedingt mehr zu uns und nur Shakespeare, der das wahrhaft Allgemeinmenschliche faßte, lebt noch unter uns. Schiller, stärker z. B. noch Ibsen, sind verschollene Probleme. Sind literarischer Aspekt oder Lehrstoff höherer Mädchenschulen (Mittelstufe). So liegen diese Zusammenhänge und man gewahrt, daß durchaus nicht nur Negatives in der Entwicklung ruht! Denn dafür setzt thematisch ein unter dem Wirklichkeitssinn von Revue und Film — wenn nicht banalisierend-romantischer Märchenkitsch (Träume, Phantasiebilder üblicher Form!) — vor allem die Beachtung des Alltags, des Kleinen, des Winzigen, des Lebens von Jedermann. Nicht die Erlebnisse des Königs, des Feldherrn, des Akademikers oder Künstlers, sondern das Da-Sein von X und Y und Z bieten Stoff. Niemand anderer, als der größte Filmgestalter der Gegenwart, Chaplin, hat durchaus zukunftweisend diese Grundidee des Films aufgespürt. Daher sind seine Filme so wesentlich höherstehend, als irgendwelche Schauwerte der schönen, athletisch geschulten Männerkörper, der romantischen Amerikakitschhandlungen mit Ihm und Ihr. Die Philosophie des Alltags, die Metaphysik des Unbedeutenden wird von Chaplin klar gesehen, gemeistert, ja auch dichterisch kristallisiert. Wir kommen hier heraus aus der engen Zone der oberflächlichsten Filmkunst, wie wir uns aus dem Revuekitsch erheben, wenn wir auf der Bühne einem Grock begegnen! Es ist durchaus falsch zu sagen, Revue und Film seien Kitsch und Verderbnis. Die „Klassische" Provinzbühne oder die „modern" sich gebärdende Musikaufführung der Kleinstadt kann formal wie inhaltlich viel unbedeutender sein. Es kommt hier nur an auf die kulturellen Hintergründe und diese dürften den hier nur kurz angedeuteten Zusammenhängen nahekommen.

IV.

Was aber die besonderen Beziehungen zur Musik betrifft, so haben Revue und Film vermerkbar bereits Einflüsse genommen. Wir erwähnten oben die aus der Revue — nicht dem Film, — befruchtete Tanzmusik. Wir stellen fest, daß heute sogar klassische Musik dem Durchschnittsmenschen oft nur über den Weg des Films bekannt wird; ähnlich wie durch die Technik des Radios! Aber wir erinnern vor allem daran, daß der Zeitgedanke Film-Revue auch solche Musik bereits neuschöpferisch (wenn auch erst spurenhaft) beleben konnte, die alles andere sein will, als bescheiden — alberne Begleitung zum stummen Film oder schmißige Amortisierungsgarantie kostspieliger Revuebilder! Wir gedenken — um nur einen Fall zu nennen — des Křenekschen „Jonny spielt auf". Hier ruht noch allzu deutlich die Quelle des Werks an der Oberfläche: Jazz, Amerika, Alltagsthemen. Aber wir spüren ungeheuer deutlich, und sogar allem Modernen zum Trotz, daß der Weg der jüngeren Musik in dieser Beziehung echtesten Anschluß an das bekommt, was die Zeit, was ihre Menschen suchen! Uns ist kein Zweifel — gleichgiltig die Einstellung zu diesem oder jenem — wer länger leben wird: Jonny oder die ägyptische Helena. Noch ist das Schicksal des jungen Mannes unentschieden. Aber wir wissen, daß das Rennen nicht von der Dame gewonnen werden wird. Generationen entscheiden. Griechenland oder Afrika? —

Nein, wir gehen einer unamerikanischen, echt europäischen Musik entgegen; gemeistert aus dem Geist und dem Willen der Zeit. Würdig ihrer schon weit entwickelten Schwesterkunst dieser Epoche. Der „gefrorenen Musik", wie sie die Romantiker nannten: der Architektur aus Beton und Eisen. —

Zur Soziologie der Revue

VON FRITZ BÖHME, BERLIN

Revue bedeutet für alle, die sich nur einmal eine Sekunde einen Gedanken über diese unsere Zeiterscheinung gemacht haben, den Inbegriff des Leichten und Lockeren, sowohl nach Bewegung als auch nach Musik und Wort, den Inbegriff kleiner nicht ganz ernst zu nehmender Ironie und Bosheiten, weltstädtischer Unterhaltung und Schaustellung, also etwas was in Eleganz, Grazie und Schönheit einem Publikum, das sich amüsieren will, etwas zum Lachen vormacht und zu schauen gibt. Die Form der Revue: ihre Verquickung mit Musik und Wort, mit künstlich gehaltener Gebärde und Tanz, ihre Vielteiligkeit, der varietéartige Charakter ihres Gesamtzusammenhangs, das Zurücktreten einer geschlossenen und die Hauptsache ausmachenden Handlung — all das sind Züge der Revue, die nicht zufällig sind, und wenn man überhaupt die Meinung hegt, daß kulturelle Erscheinungen von dem Gesamtniveau der augenblicklich herrschenden Zustände und aus einer Notwendigkeit heraus geschaffen sind, so müssen auch diese Formen, die das Wesen der Revue kennzeichnen, ihrem Grund in dem Sein und der Zusammensetzung der augenblicklichen Gesellschaft finden.

Wenn man der Frage, inwiefern Gesellschaft und Publikum Wesen

und Formen der Revue bedingen, nähertritt, so wird man hervorheben müssen, daß es sich bei der Revue um ein ganz spezifisches Erzeugnis der *Großstadt* handelt, um eine Erscheinung, die den Zug der Großstadt nach Internationalität hin ebenso an sich trägt, wie den Zug der strengen Teilung zwischen dem alltäglichen Berufsleben und einer jenseits dieses Alltags und weit entfernt von seinen Formen liegenden Erholung. Revue dokumentiert den zivilisatorischen Charakter der großstädtischen Gesellschaft, erweist, daß der Mensch der Großstadt, das Berufswesen kat exochen, um zwei Zentren schwingt, von denen das eine eben jenes seiner Arbeit ist, während das zweite gewonnen wird durch eine Negation der Alltäglichkeit und ein Hineinflüchten in eine Welt, in der all die Gesetze, die seinen Tag beherrschen, umgestellt, aufgehoben, verflüchtigt und scheinbar zunichte gemacht sind. Und sowie dieser Mensch das Gebäude betritt, in dem sich diese andere Welt investiert, verlangt er auch von seiner Umgebung eine schlagartige Umstellung und Veränderung seiner bisherigen psychischen Situation. Die Revue würde ihm dies nicht erfüllen, wenn sie ihm in pedantischer, akkurater Form nahte, und schon in den Vorhallen zu den eigentlichen Schauräumen trägt man diesem Verlangen Rechnung.

Alles ist grell, bizarr, von einem effekthascherischen Geschmack diktiert und würde wohl die Mehrzahl der Besucher, wenn sie es zu ungelegener Stunde und ohne die Erwartung der Umstellung besuchen würden, abstoßen und geschmacklos anmuten. Hier aber in der Stunde nach der Arbeit wird das alles nicht nur hingenommen, sondern verlangt und erwartet. Je greller und auffälliger die Roben der Logenschließer oder Logenschließerinnen sind, desto natürlicher und zweckentsprechender werden sie dem Revuebesucher erscheinen. Und es ist kein Wunder, daß Revuehäuser, die noch etwas von dem Charakter ernster Schauspielhäuser tragen, vom Publikum nicht gern besucht werden.

Ebenso wie das Äußere in seiner ganzen Aufmachung eine *Umstellung* blitzartig bewirkt, so ist auch das, was von der Bühne her geboten wird, aus demselben Geiste geboren. Man wird der Atmosphäre der Revue nicht gerecht, wenn man sie schlechthin als leicht bezeichnet. Es ist zu wenig; die Gründe, die zur Schaffung der Revue geführt haben, sind tiefer zu suchen als nur darin, daß der Mensch einer gewissen Schwere enthoben sein will. Gewiß ist das auch der Fall; aber in erster Linie steht ein anderes: Das auf die gleichmäßige Struktur und das stereotype Abrollen der Tagesarbeit eingestellte Gemüt verlangt eine ganz andere Art der Lockerung, als nur die durch Oberflächlichkeit. Es verlangt vor allem für seine durch das Gleichmaß des Alltags abgestumpften Nerven neue *Reize*, die seine Nerventätigkeit zwangsmäßig so umstellen, daß das Reich des Tages wie mit einem Schlage versinkt, und daß sich ebenso wie mit einem Schlage ein neues Reich erhebt, das ganz anderen Charakters ist als jenes gleichmäßige Schreiten, effektlose Arbeiten und reizunterbundene Dasein. Und so ist als erstes der Reiz der *Abwechslung* eingeschaltet, und das allgemeinmenschliche Verlangen nach Ordnung ist nur insoweit berücksichtigt, als es sich durch eine in breiten Stufen abrollende Schau verschiedener Dinge bewerkstelligen läßt. Der Mensch des Tages wird entweder durch die Eintönigkeit seiner Arbeit mechanisiert oder durch das fortgesetzte Denken

überlastet. Er verlangt von dem Reich der Revue, daß ihm beides möglichst schmerzlos und plötzlich entzogen werde. Er will sich hingeben, will ohne eigene Gefahr Affekte erleben, will ohne Geistesanstrengung Nahrung für sein Auge haben und will ohne in verwirrende Gefühle gerissen zu werden, sich von einer leichten und prickelnden Musik umschmeicheln lassen. All das bietet ihm die gute Revue. Sie stellt ihn plötzlich dadurch um, daß er etwa eine blinkende in Flitter gekleidete Schar schöner junger Mädchen sieht, die sich zu den raschen Takten einer effektvollen Musik graziös bewegt. Licht und Farbe, Lächeln und Bewegung nehmen in völlig gefangen und halten all sein Schauen so fest, daß sich kein Gedanke an Alltägliches in ihm mehr regen kann, daß er nur noch von dem, was er sieht und hört festgehalten wird. Und das, war er sieht, vollzieht sich in einem unaufhörlichen Wechsel. Von einer Gestalt zur Andern wird sein Auge gerissen, von einer Sensation zur andern, bald sind es die Kostüme, bald sind es graziöse Bewegungen, bald bizarre Gebärden, bald ist es ein witziges Kouplet, eine rauschende Musik, eine spaßhafte Situation, eine im Augenblick spannende kleine Begebenheit. Sie alle halten seine ermüdeten Nerven in fortgesetzter Bewegung, geben den Augen und Ohren fortgesetzt neue Nahrung und lassen das Gehirn nicht zum eigenen Denken kommen. Deshalb also die übermäßige Ausstattung der Revuen, der Prunk und das Glitzernde, deshalb das Reißerische und Schlagerische der Musik, deshalb die bis zur Albernheit hingeführten Reden und Situationen. Deshalb aber auch die gelegentlich stark einsetzende politische Satire, als ein Mittel, sich über das, was der Tag als ernst und als schwer brachte, lustig zu machen, sich darüber hinwegzusetzen, es zu veralbern und mit dem Schein der Nichtigkeit zu umgeben. Diese politische Satire ist nicht etwa gleichzusetzen mit einer ernsthaften Kritik an öffentlichen Vorgängen, sondern ist nichts als ein Effekt mehr in dem Gesamterleben dieses, nur auf Reiz und Effekte eingestellten Instruments, der plötzlichen Umstellung des Arbeitsmenschen zum Genussmenschen. Es ist sozusagen das Winken des von einem Schweren Erlösten hinüber zu dem andern Ufer, an dem eben jenes Schwere sein Unwesen treibt. Dasselbe ist es, wenn Kritik an gesellschaftlichen Zuständen geübt wird. Auch da ist es nicht die Gesellschaft als solche, die dargestellt wird, sondern sie wird gegeben in irgend einer Verzerrung oder Veränderung, welche die Distanz, die zwischen dem augenblicklichen Erleben und der Wirklichkeit besteht, nur noch vertieft und damit das Geschaute aus dem Rahmen des Alltags heraushebt.

All diese Formen und Züge der Revue lassen es deutlich werden, wie stark die *Abhängigkeit der Revue* ist von dem, was die *Zeit* erfüllt. Es ist eine Abhängigkeit, die mit negativem Vorzeichen arbeitet, die aber keineswegs sich von dieser Wirklichkeit losmachen kann. Die Revue besteht nur durch ihren Gegensatz zum Augenblicklichen, deshalb wäre es verkehrt, wenn man Revuen ohne Zeitcharakter schaffen wollte. Allerdings gibt es Teile in den Revuen, die scheinbar überzeitlichen Charakter haben: das ist all das, was durch Akrobatik und Bizarrerie der Gebärde Reizumstellungen hervorbringt. Aber schon da, wo sich diese Gebärde dem Tänzerischen nähert, wird sie des Zeitcharakters nicht entbehren können. Es werden die Rhythmen, die die Menschen heute

auf ihren Tanzfesten tanzen, herhalten müssen und nicht die Tänze einer vergangenen Zeit, es sei denn, daß gerade durch das Hervorholen älterer Rhythmen und älterer Tanzformen eine bestimmte effektvolle Situation hervorgerufen werden soll. Aber insbesondere all das, was den meist sehr dürftigen Inhaltskern der Revuen ausmacht, wird vollkommen aus dem Alltag genommen und durch Umbildung seiner Schwere und seines Ernstes entkleidet werden müssen. Der Mensch, der die Revue besucht, will nicht an Gestern denken, sondern ist dem Augenblick vollständig hingegeben und insofern das Leben des Tages in diese Sphäre hineingezogen wird, wird es der Gegenwart angehören müssen.

Wenn man von einer „klassischen" Revue sprechen will, so wird das nichts anderes heißen, als daß zu gewissen Zeiten immer wieder jene Gegensatzspannung von Genuß und Arbeit eintritt, jenes Verlangen der Menschen, plötzlich umgestellt zu werden und in eine gleichsam verwirrende Menge von Eindrücken äußerer Art zu tauchen, und man wird behaupten können, daß überall da in der Weltgeschichte, wo diese Spannung zwischen Erwerb und Genuß im Menschen auftaucht, auch ein Boden für die Form der Revue gegeben ist. Die Inhalte, die diese Form erfüllen, werden aber jeweils nach der Zeit sich ändern. Und diese Änderung wird, den Zeitverhältnissen entsprechend, immer nur so lange Dauer und Leben haben, als diese Inhalte in der Vorstellungswelt der Menschen eine Rolle spielen, d. h. im Alltagsleben noch wirksam sind und noch nicht durch andere Ereignisse überholt wurden und der Vergessenheit anheimfielen. Um ein Beispiel anzuführen: Es wäre jetzt absurd, und das Publikum würde darauf mit der kalten Schulter antworten, wenn man etwa den ersten Deutschen Reichspräsidenten in einer Revue angreifen wollte, während es an sich gern gesehen wird, daß die Ereignisse der letzten Zeit von der Bühne her durchgehechelt werden.

Ebenfalls wird man die Frage der Internationalität der Revue nur unter diesen Gesichtspunkten betrachten dürfen. Es gibt natürlich immer internationale Fragen, deren Behandlung man sich in einer Revue, die etwa von Amerika nach Deutschland importiert wird, denken könnte. Aber schon die ganze Art, wie diese Fragen zu behandeln sind, müßte sich je nach der nationalen Einstellung des Publikums richten, und nichts scheint undankbarer zu sein, als eine Revue, die hier nicht die richtigen Grenzen fände. Sie müßte aus den vorher angeführten Gründen von dem Publikum als etwas Fremdes und Unerwartetes, Unentsprechendes abgelehnt werden. Denn wenn auch das Wesen der Revue an und für sich international ist, oder vielmehr die Großstädte aller Nationen zu diesem zivilisatorischen Ausgleich greifen müssen, — das, was als Inhalt in dieser Form der Gemütsumstellung gegeben wird, wird sich immer nach der Psyche des Landes zu richten haben, in dem die Revue gespielt wird. Auch hier bezieht sich das Gesagte im Wesentlichen auf die Dinge, die aus der Tageserlebniswelt emporkommen. All das, was *Musik* und *Tanz* ist, wird sich schon gemäß der größeren Internationalität dieser beiden Kunstformen leichter und reibungsloser von einem Land zum andern tragen lassen. Die Tanzsitten und Gesellschaftstänze sind mehr und mehr international geworden, und auch die Musik

zeigt das Bestreben, die nationalen Grenzen zu verwischen. Diese beiden Formen menschlicher Kunstbetätigung haben es im Wesentlichen leichter als das immer national gefärbte Wort, und so kann man wohl mit Recht von einer Internationalität dieser Teile der Revue sprechen, wie ja denn auch tatsächlich diese beiden Seiten der Revue von Land zu Land wechseln, ohne durch nationale Grenzen aufgehalten oder verändert zu werden.

Folies Bergère

VON MAX BROD

Aus einem Revue-Kapitel des Brod'schen Romanes „Die Frau nach der man sich sehnt" (Verlag P. Zsolnay)

„... Einsamer Wald, See, Herbstbäume, Vollmond. Falsches grünes Glitzern und mittendrin ein sentimentales Liebespaar mit seinem Lied. „Un chant d'amour" — damit ihr es nur ja glaubt, wiederholen sich diese Worte immer wieder. So dick aufgetragenes Gefühl, das aber doch zart und poetisch wirken will. Eine Zumutung, als sollte man, ins Gebiet des Komischen übertragen, ein Erdbeben direkt für einen Clownspaß ansehen. Etwas ganz entfernt an Clownspaß Erinnerndes ist ja an einem Erdbeben. Ebenso etwas, was entfernt, aber wirklich nur ganz entfernt mit Poesie zu tun hat, an den Waldelfen, die jetzt erscheinen. Eine, die zweite, die dritte Frauengestalt. Immer noch, immer noch neue. Jetzt sind es schon sieben, sie treten im Gänsemarsch aus der Kulisse, eine wie die andere die Beine hochhebend, Schritt für Schritt, Busen nackt, die Hände immer an der Taille der vorangehenden — und eine wie die andere spult ihr harmloses Girl-Lächeln über die Rampe hinunter. Noch andere, immer mehr, ganz dicht hintereinander ein wandelnder Staketenzaun von Frauen, schließlich also siebzig Stück, hundertundvierzig nackte Beine auf und ab. Abmarsch, vorbei. Das Liebespaar ergibt sich weiterhin seinen Schwüren von Treue und Unschuld. Der Wald glitzert grün. Dazu aber schiebt sich nun im Hintergrund von der anderen Seite her dieselbe Elfenmauer vorbei — nur weiß man jetzt, wozu die Szene an einem Waldsee spielt. Der See ist aus Glas, die Girls spiegeln sich in ihm. Zweihundertundachtzig Beine mithin. Und das Lied sagt hiezu:

Un chant d'amour
Qui monte au bord de l'eau
Et qu'alentour
Repète un tendre écho!

* * *

... Aber drin auf der Bühne werden wirkliche Fortschritte gemacht. Da sehn Sie diese Girls, Massenfabrikation, Amerika. Wie sie als Einheitsware paketiert sind, gleiches Kostüm, gleiches Lächeln, gleiche Schritte, zu vertauschen wie Zigarettenschachteln oder Chokoladetafeln. Es gelingt nicht mehr, eine einzelne von ihnen mit dem Blick festzuhalten. Man verwechselt sie im Hinschaun. Typenprodukte wie Ford-Automobile. Ist das nicht niederträchtig? Verstehen Sie mich recht,

mein Herr: lieben und nicht unterscheiden können! Lieben und siebzig Stück zugleich! Für Industrieerzeugnisse hat ja dieses Massenaufgebot einen Sinn, auf Liebe übertragen ist es offenbar der reinste Widersinn. Daß man aber diesen offenbaren Widersinn riskiert, das eben ist das Neue, das Bedeutsame, der Fortschritt. Da muß doch dem Einfältigsten klar werden, daß solche Darbietungen etwas ganz anderes bedeuten müssen als sich selbst — in sich selbst sind sie sinnlos, sie weisen also auf etwas anderes hin, auf ein unausgesprochenes Geheimnis, das hinter ihnen steht, auf einen Traum, einen kaum geahnten Wunsch ...“

Revue!!!

VON E. F. BURIAN, PRAG

„Mesdames, messieurs,
der Tanz geht weiter.“

Die Brutstätte der Modernitäten

Die Revue ist ein rein amerikanisches Produkt, wenn sie auch Europa übernommen und ihr die Patina seines historischen Alters geliehen hat. Step-Girls kann man sich ohne ein Collier amerikanischer Reklamen schwer vorstellen. Wolkenkratzer und Revue sind Bruder und Schwester der Mode-Brutstätte New York und der übrigen amerikanischen Metropolen. Die gegenteilige Ansicht läßt sich am besten durch einen amerikanischer Boulvardfilm richtigstellen. Schon der Film ist so revuemäßig, so sentimental durchtanzt, daß man über die Wiege der Revue nicht einen Augenblick im Zweifel bleibt. Und dann das amerikanische Gesellschaftsleben selbst! Wenn auch der Franzose die pikante Revue heute schon als integrierenden Teil der bourgeoisen Feinschmeckereien seiner sozialen Schicht betrachtet, erreicht er doch niemals das Revue-Sentiment der amerikanischen Serien-Liebeleien und banjomäßiger Liebesbekenntnisse. Im Film sehnt sich selbst der Kater Felix nach Liebe im Stil der Revuestars. Ferner die charakteristische amerikanische Eile! Der Amerikaner verträgt mehr denn irgendeiner kiloweise Bücher, fünfstündige Dramen aber sind ihm ein spanisches Dorf.

Automobile und Serienerzeugung

I work, work, work without end,
Why and for whom I know not,
I care not, I ask not,
I am a machine.

(Ich arbeite, arbeite, arbeite ohne Ende,
Warum und für wen, das weiß ich nicht,
Ich kümmere mich nicht darum, ich frage nicht,
Ich bin eine Maschine.)

Henry Ford, das Ideal des amerikanischen Nachwuchses, verdient durch seine Serienerzeugung jährlich 115,129.000 Dollars. John D.

Rockefeller bleibt nicht weit hinter ihm zurück. Die Schriftsteller und Komponisten bedeuten den Versuch eines Kompromisses zwischen Henry Ford und Leonard. Irving Berlin, der König der Weltrevue, beschäftigt so viel Beamte, daß ihn mancher europäische Bankdirektor darum beneiden könnte. „I c a r e n o t, I a s k n o t, I a m a m a c h i n e." Automobil und Maschinenerzeugung haben die Kunst verhext. Die überstürzte Geschwindigkeit der Stahlgießereien hat im Verein mit dem leichten Geschmack der vergnügungssüchtigen Masse die Revue geschaffen, und Europa steht dieser Erscheinung ebenso fremd gegenüber wie Amerika's Handel und Industrie.

Hopla Jasbo.

Die Expreßentwicklung der Revue, die in wenigen Jahren die Herrschaft über die Weltbühnen erlangte, ist zu hundert Prozent den amerikanischen Negern zuzuschreiben. Es ist nicht gar so lange her, daß die geistlichen Negergesänge nur in den Hafenkneipen der amerikanischen „Babylons" zu hören waren, und heute sind sie, seit geraumer Zeit bereits, durch den Verlag „Universal Edition" zu beziehen. Amerika hatte keine eigenen Bühnen und keine eigene Musik, die Angelsachsen, die stolzen Herren der Handels- und Industriewelt, entbehrten eines sonderzügigen Bühnen- und Musikausdrucks. Sie erhielten ihn von den Negern. Diese Neger, die ihrer Farbigkeit wegen mehr als im Mittelalter zu leiden haben, spielen am Broadway zum Tanze. Jasbo Brown, der schwarze Begründer des Jasz, hat mit seinem eigentümlichen Rhythmus dem maschinellen Amerika die Maschinenmusik gebracht. Durch Jazz sind Tanz und Bühne erobert.

Kabaret und Operette

Die Revue entstand aus zwei Gebilden, aus der Operette und dem Kabaret. Das Kabaret genügte ihr seiner Bürgerlichkeit wegen nicht, während die Operette infolge ihres Mangels an Aufwand nicht entsprach. Der Jazz löste das alte Wiener Streichorchester ab, und die pikante Handlung und die Hosensituationen machten der Pracht geschlossener Nummern, Grotesken, Jongleurakrobatik und dem Girls-Tanzkult platz. Aus den Operettentenören wurden Bastarde zwischen Kabarettiers und Professionalliebhabern und die logische Handlung der Operetten wich Bühnenabbreviaturen, in denen vom Alten höchstens die urewige Wahrheit übrig blieb: „Sie bekommen sich doch." Die alte Geschmacklosigkeit verwandelte sich in eine neue, und das Publikum nahm sie, wie einen neuen Radiotyp oder ein neues Motorbootmodell mit Begeisterung auf. —

Die Musik in der Revue

Die Musik in der Revue repräsentiert der Jazz mit seinen klassischen synkopierten Tänzen. Das sind deutliche Formen von Serienschnitt, die in einer großen Zahl von Zwischen- und Vorspielen (diesmal geschlossenen Nummern) jonglieren, geradeso wie die Revuesolisten auf der Bühne. Alles für den Eindruck, den Erfolg und die Unterhaltung we-

niger Minuten berechnet. Für Probleme ist hier kein Platz. Die normale Instrumentation: drei Saxophone (2 Es Alt und 1 B Tenor), drei Pistons, Trombone (baby), Sousaphon, zwei Klaviere (Celesta), drums, Tenorbanjo und Violinen (bisweilen sogar 20 divisi). Ein Klang zum Verrücktwerden gerade gut genug, wie ihn Jasbo Brown, Paul Whiteman und Sam Wooding (Chocolate Kiddies) bestimmten. Die besten Jazz-Revuen dieser Art sind bisher: Berlins „Music-box-Revue", „Shuffle Along" von Noble Sisal und Eubie Blak, „Liza" von Mace Pingard und der einaktige Sketch „35 Gassen" von G. Gerschwin.

Das Ende der Revue

Ebenso rasch, wie sie kam und siegte, wird die Revue aus dem Programm der Boulevardbühnen verschwinden, weil sie mit dem Schicksal der Filmstars und Modekönigginnen behaftet ist. Wie uns schon aus Frimls erfolgreicher „Rose Marie" klar geworden, beherrscht nun die neue Operette die Bühnen. Die Serientechnik der Revue wird an der allzugroßen Serienhaftigkeit der amerikanischen Musikindustrie zugrundegehen. Sie hat ihre Aufgabe erfüllt, und das Resumé ihres Einschlags in dieses Jahrhundert wird nur an der sogenannten ernsten Musik festzustellen sein, an ihr, die sich gern von der Vitalität der Revue und ihres Jazz beeinflussen ließ. Viele Werke Milhauds, Strawinskis, Křeneks, Schulhoffs u. a. bezeugen schon heute deutlich, was die Revue für die Musikkultur bedeutet und bedeuten wird.

Aus dem Tschechischen von Dr. Viktor Joss.

Formen der Revue

Dr. JOHANNES GÜNTHER

Etwa ein halb Dutzend Ausdrucksformen sind der Revue eigen.

Revue für das Volk

Zunächst die Revue für das Volk. Es könnte eine solche Revue geben. Sie müßte leicht verständlich sein, lustig, derb lustig, ja sie könnte auch einmal in ihrer Derbheit dick auftragen, müßte an Zeiterscheinungen anknüpfen, die jedermann bekannt sind, müßte Lieder und Tänze bringen, die sich jedermann schnell einprägen, müßte Bilder aufweisen und Typen enthalten, die an die betreffende Volkseigenart anknüpfen. Das wäre eine Volksrevue. Dieser Typus ist leider in Berlin ganz verschandelt, oder vielmehr von vornherein mit unkundigen und noch dazu schmutzigen Händen angefaßt. Die Revue von James Klein verzerrt das Derbe in das rücksichtslos Brutale, das Gemütvolle in das Verlogene, das Lustige in das Zotige, einfache Volksbildkunst in Kitsch, fröhliche, volkhafte Musikklänge in schlimme Rummelmusik. Man nannte das wohl früher „Zirkus"musik. Aber ich möchte das Wort Zirkus für das Positive aufsparen, das hier zu sagen wäre. Gerade in

die Volksrevue müßten die Zirkuskünste, müßte das Varieté mit seinen achtbaren artistischen Leistungen einbezogen werden, damit das Volk sich nicht an den bloßen Fleischdarstellungen Geschmack und Lebenshaltung verdirbt. Paula Busch hat in ihrem Zirkus schon mehrmals solche Volksrevuen veranstaltet und verdient darin weitgehende Unterstützung: sie hat in ein inhaltlich einfaches Bühnenausstattungsstück sämtliche Nummern des Zirkusprogramms eingeordnet.

Kultivierte Revue

Dieser Volksrevue gegenüber steht die Revue der gebildeteren, geschmacklich gepflegteren Bevölkerungskreise, die künstlerisch gefeilte, kultivierte Revue. Das Wesentlichste der Revue ist ja immer das Schauwerk. Also ist der Ausstattungschef die wichtigste direktoriale Persönlichkeit des Revueunternehmens. Hermann Haller, der die kultivierte Revue großen Maßstabes in Berlin vertritt, tat gut, sich Ludwig Kainer als Bühnenmaler, als bildkünstlerischen Beirat zu verpflichten. Ludwig Kainer sieht Welt und Menschen durch eine Brille, die hohe, lange und schlanke Linien und Formen schafft. Seine Gebilde sind romantisch verschnörkelt, haben etwas von der übernatürlichen Gliederlosigkeit javanischer Schattenpuppen und Tänzer. So wird schon dadurch, daß das künstlerische Auge eines solchen Menschen über einer Revue wacht, das Schauwerk der Revue aus der derben bloß sinnlichen, gemeinen Augenlust emporgehoben zu einem verfeinerten Genuß. Selbstverständlich bleiben die Sinne hier noch die Hauptsache, selbstverständlich muß das Gedankliche, müssen gar Geisteswerte hier ausgeschlossen sein. Dafür ist es allzu absichtlich ein Amüsierinstitut, was sich hier im Hause Hermann Hallers auftut, — ein Amüsierinstitut, das sich doch auch noch gerade an ein breiteres Publikum wendet und deshalb schlüpfrige Breiten nicht vermeidet. Das lockere Maß Kollo'scher Musik knüpft an das volkstümliche an und sorgt dafür, daß die Melodien und mit ihnen das Geschaute als Erinnerungsgut in das Publikum dringen.

Allerwelts-Revue

Ein dritter Typus ist ein gewisses Mittelprodukt zwischen der Volksrevue und zwischen der kultivierten Revue. Es ist eine Revue ohne Gesicht, eine Allerweltsrevue mit ganz gutem Willen und nicht künstlerischer Ungeschicklichkeit zurechtgemacht — übrigens vermeidet sie Plumpheiten, strebt hie und da sogar etwas wie eine Grazie an. Gerade in der Großstadt kann ja die Sucht des Publikums nach unproblematischer Abendentspannung nirgendwo ganz fehlen, und so hat sich denn eine Unternehmung aufgemacht, die in allen großen Filmtheatern der Vorstädte umherzieht und dort gastweise ihre Revue spielt. —

Revue als satirischer Zeitspiegel

Immer wieder wird von Ästhetikern der Revue darauf hingewiesen, daß die Revue ein satirischer Zeitspiegel sein müsse, und besonders die Politik in ihren Rahmen einzuspannen habe. Dafür fehlt es allerdings der Allgemeinheit an politischer Bildung, und zweitens sind die Revue-

unternehmer nicht satirisch und künstlerisch beweglich genug, um den stetigen Wechsel der Zeitereignisse in ihrer Revue, die sich ja monatelang hält, Rechnung zu tragen. Deswegen macht die zeitgemäße, zeitsatirische Revue immer nur ganz geringe Vorstöße. Oder zeitsatirische Elemente werden, nur erst versuchsweise gewissermaßen, in eine Durchschnittsrevue eingeschaltet. Das ist z. B. der Fall bei einer recht beifällig aufgenommenen Revue „Oh Kurfürstendamm" im Trianontheater. —

Politische Revue

Gerade in den Tagen, die der Reichstagswahl vorangingen, wollte ein Unternehmen mit Siebenmeilenstiefeln das Ziel der politischen Revue erreichen: mit Wilhelm Herzog's „Rund um den Staatsanwalt". Dieses Revuestück schlägt das Motiv an vom Scheingewaltmenschen, der eigentlich zur Gewalt nicht berechtigt ist, der aber alle Welt an seinem Gängelband tanzen läßt — ein Motiv, das nicht bloß auf die Revuebühne, sondern mit seinem stark dramatischen Gehalt in das Theater gehört, als Tragödie oder als Komödie ausgemünzt. Aber der Verfasser wollte nur eine Revue daraus machen. Die Siebenmeilenstiefel hatten dazu verführt, weit über das Ziel hinauszuschießen: es war keine Satire, kaum einmal eine Kritik daraus geworden, sondern es war eine Aneinanderreihung von Zeitereignissen zustande gekommen, die bitter ernst bleiben und niemals den Boden der streng belegbaren Tatsächlichkeit verlassen sollten. Und das war der Fehler gewesen. Eine Revue ohne Witz, ohne Leichtigkeit ist keine Revue, weil sie ja sonst anspannt und nicht entspannt. Nun sollte diese Revue einen Agitationszweck haben, sollte kommunistischer Propaganda gelten. Und gerade darum war es töricht, sich ein wichtiges Element ganz und gar entgehen zu lassen: nämlich die *Musik*, die leicht macht, die beflügelt, die den Witz gebiert. Das, was Piscator in seinen großen Bühnentriumphen — hoppla es lebe mein Theater! — mit bissigem, aber starkem Erfolge anwandte, nämlich die grelle Jazzmusik, die hätte hier eintreten müssen, um das Blut anzufachen, um die Atome zu beschwingen. —

Kabaretistische Revue

Absichtlich sind wir dafür eingetreten — in einem gewissen Regenerationsbestreben —, die Revue großen Stils mehr nach der Seite des Zirkus und Varieté's hin zu orientieren. Fälschlicherweise nämlich nimmt die Revue großen Stils das Kabarett zu seinem Vorbild. Aber das Kabarett ist eine Kleinkunst, ist eine Zierlichkeit und verträgt keine gewaltsame Aufschwellung. Daher die Geschmacklosigkeit, die einen, wenn auch freizügigen, so doch feinfühligen Menschen in der Revue beleidigt. Die nach dem Kabarett hin orientierte große Revue schmeckt, vergleichsweise gesprochen, wie feiner Likör, den man in Weißbiergläsern verabfolgt. Es gibt allerdings auch eine kabarettistische Revue. Diese aber muss in kleinem Raum, in kleinen und zierlichen Formen stattfinden. Gut ist es auch, wenn ihr der Charakter des Werdenden, Fragmentarischen, des Improvisierens noch anhaftet. In den letzten zwei, drei Jahren haben besonders die Dichterkomponisten Marcellus Schiffer, Strasser und Friedrich Holländer an der Ausgestaltung solcher

kleinen Revuen im „Renaissance-Theater“ und im „Theater am Kürfürstendamm“ gearbeitet. Schon lange war vom Kreise um Max Reinhardt eine ganz capriziöse Revue in den entzückend heimlichen Räumen der Berliner „Komödie“ angekündigt worden. Und sie ist nun endlich Wirklichkeit geworden, wenn auch nicht vom Meister selbst inszeniert, aber doch wenigstens von einem sehr geschmackvollen galanten Regisseur: Forster-Larrinaga. Die Texte schrieb wiederum Schiffer. Die Bühnenbilder stammen größtenteils von Emil Pirchan: kindisch keck hingemalt als bunte Spielwaren, hier und da aber auch flimmernd-transzendental. Und die Musik, die diesmal Spoliansky schuf, hat ihre besondere Eigenart darin, daß sie die feine Charakteristik der Dichtung und Regie in subtilsten Einzelheiten durch die vielen Töne und Tönchen, Geräusche und Geräuschchen der Jazzband unterstreicht, erklärt, wieder in Frage stellt und verhöhnt.

Revue und Musik im Altertum

VON Dr. HANS KUZNITZKY, BERLIN

Die Revue, zwischen den Völkern ein eigenes Reich errichtend, in welchem sich Erlebnisse und Anschauungen der Völker immerwährend zu einem bunten Pasticcio zusammenwirbeln, bedarf um der Vielseitigkeit willen eines Verständigungsmittels allgemeingültiger Verbindlichkeit, unabhängig von Sprachschwierigkeiten, stofflicher Fremdartigkeit: es ist die Magie der Töne und des Leibes, verbunden durch die gemeinsame Funktion des Rhythmus und räumlicher Darstellung. Die uralten dämonischen Fruchtbarkeitszauber und Gattungstänze, Wesensausdruck der Stufe aller Volksbildung zwischen Fetischismus und Theismus bewähren ihre magisch fortzeugende Urgewalt vom Beginn der Menschheitsgeschichte mit den primitiv in den weichen Kreidefels der ausgewaschenen südfranzösischen Flußstäler eingeritzten Zeichnungen an, über die von Dorf zu Dorf gleitende Nilbarke der Pharaonenzeit, die den Tisch der mimenden Gaukler trug, bis zum Holzgerüst, auf dem sich die mimische Stegreifkomödie des mimus calvus, des Narren, Pulcinella, maître mimin, Kasperle, wie immer er sich nennen mochte, abspielte.

Aus den Funden von Oxyrhynchos*) sind wir nicht nur vom Einfluß hellenischer Tonkunst auf die Hymnodik der ersten christlichen Jahrhunderte unterrichtet;**) auch das Vorhandensein eines mimischen Gesamtkunstwerks mit der Musik als wesentlichem Bestandteil ergibt sich aus den erhaltenen Bruchstücken. Die Darbietung dieses Gesamtkunstwerks bedient sich aller szenischen Requisiten, die nur irgend die Sinne zu reizen vermögen: Akrobaten, Gaukler, Komödianten, Tänzer und nicht zuletzt Sänger wechseln in bunter Folge einander ab und führen eine Handlung durch, die im Grunde genommen nur den äu-

*) Vgl. hierzu H. Reich: „Eine antike Oper aus Ägypten“ („Der Auftakt“ V No 1) und derselbe: „Antike und moderne Mimusoper und Operette und der Papyrusfund von Oxyrhynchos.“ (Die Musik, XVIII/2.)

**) Vgl. die demnächst im „Auftakt“ erscheinende kleine Abhandlung über „Mimus und Gregorianik“.

ßeren Rahmen, den Vorwand für eine möglichst umfassende Schau zeitgebundener — und bewegender Lebensformen schafft. Die bewußte Umsetzung in den Schein, die „Ein-bildung" des Ichs in das Ganze weiß sich für ihr Umschlagen in die Groteske, Parodie, Satire auch der Musik zu bedienen, die damit zu einem wesentlichen Faktor der Zeitrevue des Altertums wird. Ein erhaltenes Bruchstück der Oxyrhynchosfunde (als echter Entführungsmimus wohl eine vergnügt-freche Parodie auf die Iphigenie des Euripides) enthält folgende in dieser Hinsicht höchst aufschlußreiche Stelle: der mimische Clown, in seiner Eigenschaft als Diener und ständiger Begleiter der Heldin mit ihr nach Indien (für griechische Anschauungen Inbegriff aller Barbarei) verschlagen, besteht hier die lächerlichsten Abenteuer, in deren Verlauf er unter anderem von einer Horde indischer Amazonen angefallen wird. (Hier stechen Züge der Parodie auf den antiken „Girl"-Typ hervor.)

In der Not läßt er sich folgendermaßen vernehmen: „Mein Hintern ist zugedrückt, bald aber werden meine Winde wie Meeressturm ihr Sausen hören lassen!" Dieses „Sausen" löst im Orchester eine unmißverständliche Fanfare aus und solchen Waffen müssen die kriegerischen Girls das Feld natürlich räumen. Im weiteren Verlaufe des Stückes werden dann zu rhythmisierten Geräuschen und parodistisch gesungenen Naturlauten laszive Tänze und Couplets dargeboten (also gewissermaßen Negergesänge und Jazz) und die Situationen, die damit geschaffen werden, könnten von keiner zeitgenössischen Revue übertrumpft werden. Der Umfang des Aufgebots an Mitwirkenden und Ausstattung ergibt sich aus dem Gesagten von selbst. Die allgemeine Verbreitung dieser Revuen läßt sich an der Tatsache abschätzen, daß griechische „Stagiones" in der ganzen damals bekannten und erreichbaren Welt mit ihren Stücken herumzogen und hierbei mit unfehlbarem Instinkt das überkommene Repertoire immer wieder um neue Züge aktueller Bedeutung, die sie unmittelbar der erlebten Umwelt entnahmen, bereicherten und in einen Zusammenhang stellten, der alt und doch ewig neu seine Ort und Zeit überkreisende Verbindlichkeit durch die Jahrtausende der Menschheitsgeschichte bewährt hat.

Zu beachten ist für die antike Musikästhetik die Art und Weise, wie die Musik innerhalb dieser Revuen verwendet wird. Keineswegs dient sie der Veroperung. Außer den oben angedeuteten parodistischen Effekten ist es vor allem ihre Bestimmung, das Besondere im Gegensatz zum Alltäglichen zu unterstreichen. So begleitet sie Tanzlieder, eingelegte Couplets, halsbrecherische akrobatische Kunststücke, kultische (auch parodiert-kultische) Begehungen und nicht zuletzt das Eingreifen überirdischer Gewalten in den Gang der Ereignisse. Naturerscheinungen, wie Gewitter und Sturm, Raum- und Zeitbedingungen außer Kraft setzendes Auftreten von Göttern und Dämonen, Magiern und Zauberern findet seinen Ausdruck jenseits der Sprache in Tönen, natürlich auch hier durch gewisse gewohnheitsmäßige Instrumentaleffekte je nach Bedarf parodiert. Das Moment des Fremdartigen, Exotischen wird durch Schlag- und Lärminstrumente genau so zum Anreiz des Besuchers, wie etwa bei den Zauber- und Türkenopern, den Ausstattungs- und Spekta-

kelstücken des XVII. und XVIII. Jahrhunderts und . . . . . bei der Revue unserer Tage.

Was für uns Gegenwartsmenschen aus dieser Stellung der Revue im Altertum folgt, ist dies: sie stellt in unseren Tagen so wenig wie jemals eine Verfallserscheinung dar. Während des Zeitraums höchster Blüte der hellenischen Kultur stiegen die Tragöden nach Aktion des klassischen Dramas vom Kothurn nieder und die Satyrn tollten über die Bühne. Der polare Spannungsgegensatz zwischen Erhabenem und Lächerlichem, zwischen Idee und Wirklichkeit manifestierte sich so immer wieder als optimistische Daseinsbejahung wie es eben ist. Der weltanschauliche Fundus beruht auf dem uralten Nährboden der „wohlgegründeten dauernden Erde", der immer wieder befruchtende Ströme entquellen und sich bis zu den höchsten Erhebungen emporläutern: aber keine Läuterung ohne Vorstufen und so bezeichnet auch das Phänomen der Revue den Beginn eines periodisch wiederkehrenden Läuterungsweges. Das war und ist ihr Sinn und ihre Sendung und dionysisch bewegter Optimismus antik bedingten Lebensgefühls jauchzte dazu sein „hetys bios dozen", süß ist das Leben!

Neue Musik in Baden-Baden

VON Dr. ERICH STEINHARD

Baden-Baden hatte zu vielverheißenden Aufführungen eingeladen und man fuhr, wie im Vorjahr gerne in diese märchenhaftgelegene Stadt, die Erbin der Donaueschinger Idee.

Der Problemkreis der Werke, den Paul Hindemith, Joseph Haas, Heinrich Burkard wie immer bestimmten, war auch heuer wieder ein anderer, aber nicht die durch die Sonne geschwächte Auffassungskraft war schuld, an der etwas steifen Bewillkommnung der großen Mehrzahl der Werke, sondern die Werke selbst. Die Gefühlssphaere, in der komponiert wurde war begrenzt von einer Linie, die von einer durch nichts zu beschönigenden Kunst der „Neuen Sachlichkeit" (dieser Oase für die Gehirnakrobatik der Temperamentlosen) bis zum Possenulk reichte.

Da wird man es begreiflich finden, daß hier zuerst von den „*Musikantengilden*" gesprochen wird, die in einem nur scheinbar losen Verhältnis zur neuen Musik stehen. Ihre Bestrebungen sind soziologisch wertvoll und daraufgerichtet Kunstmusik wieder Gebrauchsmusik werden zu lassen. Zu einer „Offenen Singstunde" hat der geniale Beherrscher der Gilden Fritz Jöde gebeten, seine Führer waren da, Leiter der weit über 100000 Laienmusiker umfassenden Verbände, die Volks- und Chormusik aus dem siebzehnten Jahrhundert und eine für sie von den jungen Komponisten der Gegenwart geschriebene starke Kunstmusik pflegen. Die Musikantengilden boten diesmal polyphone Chöre moderner Tonsetzer. Die *Musikantengilden boten sie?* Nein. Es war ja eine „Offene Singstunde" und wir, — Verleger, Virtuosen, Kritiker, Schlachtenbummler — die wir als Zuhörer gekommen waren wurden ohne viel Umstände in Chorgruppen eingeteilt und mußten die Chöre partienweise anständig üben und dann mit Orchesterbegleitung gemein-

sam mit der Führergilde zum Vortrag bringen. Die singenden Musikkritiker Europas, — ein seltener Anblick! Wir haben es passabel gemacht. Denn das, was wir sangen, vorklassisch gebaute Chöre von P. Hindemith, L. Weber, W. Maler und L. V. Knorr, wurde von den Gilden durch gewaltiges Beifallsgetrampel zensuriert. So wandelt der Konzertsaal sich zum Podium. So werden lebendige Beziehungen zwischen Zuhörerschaft und neuer Musik geschaffen. Solches wirkt gemeinschaftsbildend, wenn Kritiker und Komponisten das gleiche Lied singen.

Daß dies nicht immer möglich ist davon spricht das Folgende.

Da hat Ernst *Pepping*, die heute in einer Krise sich befindliche Orgelmusik durch die beliebte „Neue Sachlichkeit" aufpulvern wollen. Sachlichkeit! Tiessen nennt mit großartiger Präzision diese armselige nur-motorische „sachliche" Musik: „Es-Musik", im Gegensatz zur normalen „Ich-Musik". Eine puristische, konstruktive, nüchtern-blutlose Kunst, gezeigt an den Pepping'schen Choralvorspielen. Obstinat gleichmäßig und träge fließen diese Linien dahin, wohl in makelloser theoretischer Richtigkeit — man müßte die Werke sehen — stehen die wohldisziplinierten Kanons, Doppelkanons und Variationen auf dem Papier. Ein Mathematiker! Wo ist die Musik? Formal gleichgebaut, im Tempo gleichgegliedert, in den Figuren ähnlich oder identisch geschrieben laufen, nach lebendigen Einsätzen die Musiken in trostloser Öde vorüber.*)

Ein Kontrast dazu die Stücke von Fidelio *Finke* und Philipp *Jarnach*. Finke's großangelegte Phantasie und Fuge über den Choral „Aus tiefster Not schrei ich zu Dir", die von der Prager Uraufführung her in guter Erinnerung ist machte wieder einen beträchtlichen Eindruck. Es ist zu bewundern wie innerhalb der architektonischen Spannung streng polyphone Musik mit ihren kontrapunktischen Künsten einen prägnanten Inhaltscharakter so dramatisch wiedergeben kann. Schade, daß die Orgel, die Kurt Utz (Prag) meisterhaft wie gewöhnlich spielte, mehr kammermusikalische Bedingungen zu erfüllen vermochte, als es ein derart monumental errichtetes Werk mit so vehementen Gegensätzen des Gefühls verlangt. *Jarnachs* „Romanzero No III" ist rhythmisch und dynamisch eine ganz eigenartige Schöpfung, die die neuen Mittel der Harmonik zweckentsprechend verwendet. Bemerkenswert eine gewisse tänzerische Bewegung der Stimmen, die scharfe, echt französische Koloristik, die in den illustrierenden Partien ein Programm vermuten ließe, wüßte man nicht von der stets betonten absoluten Musikauffassung des Künstlers. Heinrich Boell hat den „Romanzero", wie auch die plastisch aufgebaute Orgelsonate von Hans *Humpert* mit großer Klarheit und Virtuosität gestaltet und die klangvolle Thematik Humperts durch kräftige Registrierung unterstrichen.

---

*) Ich werde ungern ironisch. Aber in der brütenden Hitze war diese Musik wirklich ganz angenehm. Sie plätscherte, rann und regnete kühl und eintönig hernieder und man atmete ruhig und immer ruhiger und war zufrieden. Als eine Minute nach Schluß ein Kenner applaudierte und von einem Dilettanten niedergezischt wurde, merkte das Auditorium, daß es zu plätschern aufgehört habe. Schicksalsfügung, daß die Choraltexte in ihrer Reihenfolge ein entwicklungsgeschichtliches Abbild der immer resignierter werdenden Stimmung der Zuhörer gaben: 1. „Erschienen ist der herrlich Tag." 2. „O Traurigkeit, o Herzeleid." 3. „Gib Dich zufrieden und sei stille." 4. „Gott des Himmels und der Erde!"

Unter den modernen Kammer-Kantaten (vor zwei Jahren waren neue Madrigale auf dem Programm) war das Kammer-Oratorium „Wandlungen" von Josef Matthias *Hauer* eine gehörige Überraschung. Man kennt den Komponisten als fanatischen Verfechter seiner Zwölftönetheorie und staunt über seine philosophisch höchst merkwürdigen Anschauungen.

Diesmal ließ er sothanes verlautbaren: *„Unsere ansonst sehr trübe Zeit kennt drei Erscheinungen, die Licht bringen: Die Atomistik, die Welteislehre und die Zwölftonmusik ... das primäre Erlebnis der Zwölftonmusik beruht darin, daß ein wirklicher musikalischer Mensch im stande ist jede ihm hingewürfelte Zwölftonreihe musikalisch zu deuten."*

Da bekommt man Angst. Hauer scheint aber beim praktischen Musizieren an seine Theorie zu vergessen. In den zartesten Farben wußte er das geniale Hölderlinsche Gedicht, mit einem kleinen Klangkörper von Streichquartett, Klavier, fünf Bläsern und sechs Vokalstimmen darzustellen. Mezzodynamik bringt Halbdämmer und die Gegebenheit zum Esoterischen und Mysteriösen. Nur, wenn Oedipus auftritt erscheint plötzlich brutale Schwere; der Chor bleibt malender Hintergrund für die immer wieder neu auftauchenden Solostimmen, kaleidoskopartig wechseln die Klangbilder. Die Musik ist licht, weich, fast romanisch, im Unentschiedenen, Impressioniblen ausgesprochen wienerisch und kommt irgendwie aus einer tristanisierenden Seele. Es wurde unnachahmlich unter Hermann Scherchen musiziert. Ovationen. In Erhart *Ermatingers* Morgenstern-Vertonungen, insbesondere in den „Kindern des Glücks" weiß H. Scherchen die Musik geheimnisvoll, wie von ferne abzudämpfen und im Schlußteil wild-stürmisch aufzupeitschen. Eine gesund-moderne Musik in einem effektreichen Orchester. Das spezifisch Morgensternsche kommt aber in ungleich packenderer Art in den „Galgenliedern" Hugo *Herrmanns* an den Tag. 3 Soloinstrumente — Flöte, Saxophon, Kontrabaß — spielen gespenstisch vor einem ornamentierenden Chor (die prächtige Hollesche Madrigalvereinigung), sie karikieren mit sicherem Auftrag, sie zeigen aufgeregte Diktion, mit lyrischen und sakralen Intermezzi, die ironisch wirken. Chaconne, Arie, Notturno pastorale und Fuge mit Choral sind die Einkleidung. Es sind hübsche Gegenstücke zu den bekannten „Galgenlieder-Vertonungen Hans Krasas. Scherchen führte noch „Die Rückkehr des verlorenen Sohnes" von Darius *Milhaud* auf. Das Werk stammt im Rezitativischen aus der Umgebung von Eric Satie und hat zweifellos in der orchestralen Denkweise bemerkenswerte Ähnlichkeit mit der Schönbergschen „Erwartung". Durch Kultiviertheit gedämpfte Gemütsbewegungen. Wenig Gemüt. Viel Kultur. Clara Wirz-Wyss ist unter den Solisten durch Stimme und Ausdruck erheblich aufgefallen.

Film-Tonkunst ist heute ein gesuchter Artikel. Die Frage, ob Illustration oder Formkomposition wird gestellt. Die Antwort klang bestimmt. Darius *Milhaud* hat eine Ufa-Wochenschau musikalisch untermalt: Eröffnung der „Pressa-Ausstellung": natürlich Fanfarenmotive: „Boxkampf": selbstverständlich polyphonverschränkte Stimmen mit

sforzatis; „Wasserkraft-Benützung“: fließende Motivik; „Derby“: Reit- und Laufthemen. Doch Alles nur geistreich angedeutet, so daß der menschlichen Phantasie Spielraum bleibt. Ernst Toch komponierte zu dem berühmten Paramount-Film „Die Kinderfabrik“ eine entzückend witzige, hüpfende, dahinhuschende Stacatto-Musik, der musikalische Humor rührt ans Zwerchfell, das Stück ist primitiv aber wirkungssicher instrumentiert. Hugo *Herrmanns* Filmmusik zu einer abstrakten Photostudie von Sascha Stone blieb uncharakteristisch. Wolfgang *Zeller's* Studie zu einem Silhouettenfilm „Prinz Achmed“ phantasiereich aber eklektisch. Paul *Hindemith* hat zu einer Filmgroteske von Werner *Gräff* und Hans *Richter* „Vormittagsspuk“, eine Laufmusik für mechanisches Klavier geliefert. Eine nette Etude.

Soll man noch über die *Minuten-Opern* schreiben? Kurz-Opern, wirklich nur Modesachen. Aber ohne jede Bedeutung. Gustav *Kneip's* „Tuba mirum“, eine „heitere Oper“ (von Ernst Falkner) ist eine anspruchslose recht kaltschnauzige Posse, in der ein Orchesterdiener das große Los gewinnt und dadurch endlich sein Lebensziel als freier Künstler Tuba blasen zu dürfen erreicht. Auch musikalisch nur ein Sketch. Die Kammeroper „In zehn Minuten“, von Walter Gronostay, in der ein Negerfräulein leider in mehr als zehn Minuten zwischen einem Mormonen-Missionar und einem Impressario zu wählen hat, um entweder Christin oder Revuetänzerin zu werden hat paar ganz lustige Stellen. Die Musik, voller Schönbergscher Vokabeln, ist ein opernstilistisch dem Weillschen „Mahagonny“ verwandtes Operettchen mit einer ganz kleinen Dosis von musikalischem Reiz. H. *Reutter's* „Saul“, eine Saultragoedie als Mischung von Schönherr und Brecht — an der Grenze der Irrenhausphantasie — von A. Lernet-Holenia, in der Regie von R. Schramm (Düsseldorf) mit Hodler-Konturen dargestellt. Eine tragische Operette, halb Sprechdrama (im Tragoedienhaften), halb Singstück. Traumhaft-unheimlich und unklar. Die Musik (das Orchester ohne Geigen) adaequat quälend aber von großer Wirkungskraft. Leitung E. Mehlich. Einzig B. *Martinů* hatte in einem Opernvorspiel Charakter.

Das Gesamtergebnis hat ausnahmsweise verheißungsvolle Ankündigungen der Programme nicht so wie sonst erfüllt. Freuen wir uns auf Baden-Baden 1929!

Janáček †

(Geb. 3. Juli 1854 in Hochwald (Mähren), gest. 12. August 1928 in Mähr. Ostrau)

Der 74 jährige Feuerkopf ist nicht mehr. Der Mann, mit dem jugendlichen Elan, mit dem kämpferischen Glanz in den Augen ist tot. Eine der merkwürdigsten Erscheinungen der Kunstgeschichte ist mit ihm dahingegangen. Im Rahmen der neueren Musik ist es noch nicht vorgekommen, daß ein Musiker mehr als ein halbes Jahrhundert seines Lebens unerkannt in seiner Bedeutung unter den Menschen geweilt hätte. Vom Sonderling wußte man wohl, vom Starrkopf, der durch die Wand

rannte, jedes Kompromiß brüsk ablehnte und mit wildaufschäumendem Temperament seine Umgebung beunruhigte. Wie der Motivstil seiner Musik so war der Mensch: Voller Vitalität, kampflustig, aphoristisch im Ausdruck, stürmisch. Als Siebzigjähriger wurde er einer der Führer der Jüngsten und das ist das zweite Wunder. Die Jugend fühlte instinktiv des verwandte Musikempfinden bei Janáček. Das Kunstergebnis bei den jungen Tonsetzern und bei ihm war ja ein ähnliches. Doch war das Zentrum, von dem aus der Stil des Altmeisters sich entwickelte ein anderes als bei der neuen Generation. Es war ja auch der Zeitpunkt, in dem die Kunst Janáčeks als eigenständig aus dem Kunstschaffen seiner Epoche hervorzutreten begann ein anderer als der, in dem die „Neue Musik" ihr Haupt erhob. Es waren demgemäß auch die künstlerischen Gründe verschieden, die richtunggebend J. und die Jugend beeinflußten. 1902 war bereits die Oper „Jenufa" entstanden, ein Werk, in dem Janáčeks Prinzipien mit ihrer ganzen Intensität zu Tage traten, während die junge Musik mit ihrem ersten Aufleuchten — ich denke an Schönbergs Klavierstücke op. 11 — erst fünf Jahre vor dem Krieg den Beginn einer neuen Kunst signalisieren. Die „Atonalen" in Deutschland haben vor Allem in ihrer Harmonik die Musik revolutioniert. Die Quart hat der Akkordik und der latenten Harmonik der horizontalen Linie ihr Aussehen gegeben. Die Melodik war konstruktiv, assymetrisch war die Form, denn sie vermied die Periodizität, der Ausdruck hatte abstrakten Charakter oder war auf kleinstem Raum geballt. Die beliebteste Musikgattung, in der die neue Gesinnung gezeigt wurde war die Kammermusik. Anders Janáček. Er kam bestimmt nicht vom Intellektualismus, nicht von der Reflexion her. Ähnlich wie Strawinsky fesselt ihn die Volksmelodik der Primitiven. Hat jener solche Melodik bei den Naturvölkern der Kolonien gefunden so brauchte dieser nicht so weit zu gehen, um zum Exotischen zu gelangen. Die Volksmusik der slowakischen Bauern und die Melodik ihrer Sprache boten die Grundlage zu seinem Musizieren. Und dieser Umstand machte ihn auch zum Nationalkomponisten. Gemeinsam mit der abstrakten Musik hat er nur die Vorliebe für reduzierten Musikausdruck, für abrupte Motivik und die freie Gestaltung, die Formwiederholungen vermeidet. Mit dem Strawinsky der mittleren Periode, dessen Raffinement ihm fernsteht, vereint ihn die barbarische Wildheit des Musikantentums, der Verzicht auf Polyphonie schließlich die primitiven Ostinatobildungen, die allerdings durch die Instrumentierung keine variablen Farben erlangen. Ganz individuell wird Janáček's Musik eben durch die bewußte Ableitung von der Dialektmelodik der Bauernsprache, die Janáčeks Kunst melodisch, rhythmisch und harmonisch inspiriert und zu dissonanten, freigeformten, dramatisch stark bewegten, wild-explosiven Bildungen führt. Sein Hauptgebiet — hier ist der Hauptgegensatz zu den Jungen — ist die Oper. Er hat da einen Typus aufgestellt, der fast ohne Wandlung, nur von Fall zu Fall strenger intensiviert sich darstellt. Die „Jenufa" hat erst 1916, nach zwölfjähriger Ruhe im Theaterarchiv am Prager Nationaltheater einen aufsehenerregenden Erfolg errungen und nach dem Krieg die großen reichsdeutschen Bühnen erobert. Unter den Bühnendramen, die nachfolgten sind „Kat'a Kabanowa" und „Die Sache Makropulos" als die bedeutendsten einer Konsequenz beobachtenden drama-

tischen Linie zu bezeichnen. Den Stilcharakter aller drei Werke umreißen einige Sätze, die ich einmal über die letztgenannte Oper niedergeschrieben habe, die nur durch Hypertrophie ihres musikdramatischen Gewebes von den beiden vorhergehenden Bühnenstücken ein wenig absticht: Es gibt in dieser Oper nur einen einzigen währenden Zustand, den der Aufregung. Er wird durch ständige, scharf rhythmisierte Wiederholungen von Motiv-Atomen und deren Zerfaserung, oft in gleicher Tonlage, oft in unveränderter überbetonter Dynamik hervorgerufen. Die Musik beunruhigt den Hörer, reißt ihn mit, peitscht ihn auf und hält ihn bis zum Schluß in einem Erregungszustand. Aufschreie stigmatisieren den musikalischen Verlauf, der an Seelendynamik gewinnt durch die knapp konstruierte Architektonik, in die das Stück hineingepreßt erscheint. Das System der Verkleinerung und Verdichtung der Melodik bringt ein mosaikartiges Bild hervor, durch das die Struktur dieses stile concitato scharf gekennzeichnet wird.

Janáček ist aber auch im Lied, Chorlied und in der reinen Instrumentalmusik Dramatiker, sogar — so meine ich — ein stärker wirkender Dramatiker als auf der Bühne. Die Instrumentalthematik, die auch von der Sprachmelodie herkommt ist eine kurze, zuckende, unruhige, heftige dramatischgesteigerte Thematik mit erregten Kontrasten. Ein Beispiel für diese Kunst ist sein erstes Streichquartett. Ein erregendes Stück, das sprachlich, grammatisch und gefühlsmäßig voller Überraschungen ist. Eine sich überstürzende Überdramatik, wie sie nur in den besten Stücken der jüngsten Moderne zu sehen ist. Motivfetzen stehen fremdartigen langgedehnten Schalmeienthemen gegenüber oder sind der Nachhall solcher Intonationen. Bezeichnend die Homophonie des Satzes. Mittelstimmen und Bässe sind oft nur liegende Orgelpunkte, Triller oder obstinate Figuren. Die kurzen Satzteile schieben sich kaleidoskopartig durcheinander. Vorwiegend die con moto-Bewegung und beim kunstreichsten, 3. Satz, auffallend die einfachen Mittel bei den großen Steigerungen: Vom piano Andante dolce: zu molto expressivo appassionato und weiter bis zum Schrei im ff und dann wieder ein Zurückgleiten in einen p Adagio-Schluß. All das im schmalsten Raum.

*

Kaum glaublich, daß solch ein Künstler fast 62 Jahre fremd unter den Musikern seiner Zeit dahinleben konnte. Sein erster großer Propagator wurde Max B r o d, (1916), der spätere Übersetzer seiner Opern.

Janáček liebte das Leben. Im „Makropulos“ besang er das Elixir, das ein 300 Jahre langes Dasein sicherte. „Aus einem Totenhaus“ ist der Titel der Oper, mit der er Abschied nahm. Wie die „Glagolitische Messe“, wie „Kat'a Kabanowa“ schließt das Werk, dessen Textgrundlage von Dostojewsky stammt, an das Ostslawentum an, an die Welt eines Mussorgsky, der der mährisch-tschechische Altmeister so lange er atmete in Liebe verbunden war.

Erich Steinhard.

BEIGABE

ZUM INTERNATIONALEN MUSIKFEST IN SIENA 1928:

Vier tschechoslowakische Komponisten

Zu ihrer Aufführung in Siena

Alois Hába

VON FIDELIO F. FINKE

Unter den tschechischen Komponisten der jungen Generation ist Alois Hába im Auslande wohl der bekannteste. Jedermann hat irgend einmal etwas von Vierteltönen gehört als von einer höchst merkwürdigen und problematischen Angelegenheit, so ähnlich etwa, wie man mal etwas von einer Welteistheorie gehört hat, vom Farblichtklavier oder vom Opelschen Raketenflugprojekt. Man „weiß" davon, es macht einem aber trotzdem nicht heiß. Es gibt sogar Leute, die von Hába komponierte Vierteltonmusik gehört haben und die mit versteckter Enttäuschung erklären, es klinge gar nicht so schrecklich. Alles in allem gilt Hába eben für einen Experimentator und man hat ihm den gebührenden Kredit entgegengebracht und genug für die eigene Bildung getan, wenn man sich mal ein Vierteltonklavier angeschaut hat oder gar einige Stücke darauf gelassen anhörte, und damit punctum!

Hába's Werke, auch die im Halbtonsystem, werden viel zu selten gespielt, sonst müßte es allgemeiner bekannt sein, daß H. vor allem ein bedeutender und durchaus selbständiger Künstler ist, dessen Vollblutmusikertum in allen seinen Werken unverkennbar durchbricht. Er macht weder in „Neoklassizismus" noch in „Neuer Sachlichkeit", er schreibt einfach neue Musik, echte Musik. So in seinem ersten Streichquartett, in der Klaviersonate op. 3, der Ouverture für großes Orchester und in der Fantasie für Klavier und Orchester op. 8. Dieses Opus ist die letzte Komposition im Halbtonsystem. Von den seither enstandenen zahlreichen Werken im Vierteltonsystem ist nur weniges der breiten Öffentlichkeit bekannt geworden. Das II. Viertelton-Streichquartett wurde 1923 in Donaueschingen uraufgeführt vom Amar-Hindemith-Quartett und hinterließ einen starken unmittelbaren Eindruck bei den Hörern, Scherchen führte die Chorsuite erfolgreich auf und E. Schulhoff, der eifrige und unübertreffliche Propagator von Hába's Viertelton-Klaviermusik, spielte im In- und Auslande verschiedenes aus den Suiten und Fantasien. Hába geht in seinen letzten Werken auch abgesehen vom Vierteltonsystem ganz neue Wege. Nichts destoweniger handelt es sich auch hier um erfühlte und erfundene Musik, von ganz unmittelbarer Wirkung, nicht um nur konstruiertes. Dies möchte ich hier zunächst und zumeist betonen.

Innerhalb seiner tschechischen Landesleute nimmt Hába eine etwas außenseiterhafte Stellung ein. Er, der gebürtige Mährer, läßt auf den ersten Blick kaum landschaftliche Züge erkennen. Es liegt nicht nur an: Kompositionstechnischen, daß er es verschmäht, volksliedhaftes in sein Melos aufzunehmen. Dennoch bekennt er sich als Slawe — ich möchte sagen: östlicher Färbung — in seiner Musik, nicht als einer, der altes Gut einfach übernimmt, sondern es auf die eigentlichen Grundlagen zurückgehend zu völlig neuer Gestaltung bringt. Ein Kapitel seiner „Neuen Harmonielehre" widmet er den Beziehungen zwischen griechischen Tonleitern und der slavischen Musik. In diesem Kapitel steht der Satz: „Auch die Verwendung von Vierteltönen betrachte ich für mich als Anschluß an die volkstümliche Gesangsart der slovakischen Volkssänger." Im gleichen Buche an anderer Stelle sagt Hába: „Vielleicht ist es irgendwie auch bei mir psychologisch bedingt, warum ich mich ausgesprochen mit den Fundamenten der altgriechischen Musikanschauung im theoretisch-konstruktiven Sinne auseinandersetze und auf dieser Basis auch das Vierteltonsystem aufbaue.

Als Theoretiker von ragender Bedeutung erscheint Hába in seinen Abhandlungen „Von der Psychologie der musikalischen Gestaltung, Gesetzmäßigkeit der Tonbewegungen und Grundlagen eines neuen Musikstils" (Univ.-Ed.), „Die Entwicklung des Musikschaffens und der Theorie mit Bezug auf die Diatonik, Chromatik und Bichromatik" (Listy hud. Matice, Ig. I., N. 3), „Harmonielehre des Vierteltonsystems" und vor allem in seiner „Neuen Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- u. Zwölfeltonsystems",) Hába zeigt hier nicht nur die selbstverständliche innigste Vertrautheit mit der Materie, mit der alten und neuen Literatur, sondern er entwickelt in einer klaren, temperamentvollen, von Gedankenblitzen funkelnden Sprache eine wirklich neue Harmonielehre, was in einer Harmonielehren regnenden Zeit etwas heißen will. Der Neubau seiner Theorie ist aber nicht ein fantastisches Luftschloß, sondern eine geschlossene Kette wohlfundierter Gedanken von zwingender Logik, bis „zu den Müttern hinab" dringend, nebenbei nicht nur die theoretische Grundlage seiner eigenen Kompositionstechnik enthaltend, sondern auch des heutigen Musikschaffens überhaupt. Und es geht eine reinigende, ethische Kraft von der Art aus, wie sich Hába auseinandersetzt mit den Grundlagen seines eigenen Schaffens im besondern und denen des Musikschaffens überhaupt.*

Es ist ein besonderer Glücksfall für unsern Nachwuchs, daß dieser feine und starke Kopf auch eine hervorragende Lehrgabe besitzt, die sich das tschechische Staatkonservatorium in Prag, genauer gesagt, dessen kluger Direktor Dr. Branberger, rechtzeitig zu sichern verstand.

Karl Hába

VON MIRKO OČADLÍK, PRAG

Das Profil Karl Hábas weist bereits jetzt, am Anfang der Entfaltung dieses vielversprechenden Autors, interessante Züge auf. Als einer jener

*) Vergl.: „Auftakt" Jg. 1927 Sonderheft (No 7) „Frankfurter Musikfest", F. Finke: „Hába als Theoretiker". (Verlag Kistner und Siegel, Leipzig.)

Züge in Hábas Persönlichkeit, die bisher überwogen haben, muß der Hang zum Neuen hervorgehoben werden. Der Elan, mit welchem Hába seine Studien betreibt und welcher ihn als unnachgiebigen Eroberer neuer persönlicher Wege und Richtungen erscheinen läßt, ist bemerkenswert. Er geht den Dingen immer auf den Grund, mit einer durchaus individuellen Zähigkeit schlug er sich früher mit den Problemen der inneren und äußeren Technik herum, um vor allem Kenntnisse zu sammeln. Dieser imponierende Wesenszug Hábas ist durch seine Abstammung gegeben. Die Umgebung, aus welcher Hába hervorgegangen ist, ist ebenso wissbegierig veranlagt. Als bestes Beispiel diente ihm freilich der eigene Bruder, der Komponist Alois Hába, der bekannte Propagator des Vierteltonsystems und Organisator einer neuen Art des musikalischen Denkens und Schaffens. Beim älteren Bruder lernte er die Kraft der persönlichen Vorliebe für neue Werte gleichzeitig mit einer weiteren Eigenschaft, ohne welche die Rezeption vollkommener Elemente nicht möglich ist, den Kritizismus, kennen. Der Kritizismus Karl Hábas äußert sich in der Auswahl der Mittel. Wenn wir wissen, was Hába alles versucht und wie wenig er für sich gewählt hat, muß uns seine Persönlichkeit in einem besonders sympathischen Lichte erscheinen.

Der äußere Lebenslauf Karl Hábas weist keine erregten und dramatischen Ereignisse auf. Geboren am 21. Mai 1898 in Wisowitz in Mähren, studierte er zuerst an der Lehrerbildungsanstalt ebenso wie sein älterer Bruder. Später widmete er sich dem gründlichen professionellen Studium der Musik, vor allem dem Violinspiel am Prager Konservatorium, bei Prof. Mařák und später an der Meisterschule Prof. Hoffmanns, wo er sich nicht nur den Stil des Violinvirtuosen, sondern auch die Violinpädagogik anzueignen strebte, welche ihm später zur Existenz verhelfen sollte. So wurde er Violinlehrer in St. Johann bei Prag, wo er fünf Jahre lang wirkte. Gleichzeitig arbeitete er als Komponist, zuerst bei Prof. Křička und Prof. Foerster, später an der Meisterschule V. Nováks und schließlich im Vierteltonkurs Alois Hábas. Diese Vielseitigkeit des Studiums brachte eine ganze Reihe von Problemen mit sich, welche Karl Hába allseitig zu bewältigen strebte. Als Geiger, dessen Qualitäten groß waren, konnte er sich der Bewältigung der Aufgaben widmen, welche die neue kompositorische Vierteltontechnik mit sich brachte. So entstand seine Schule des Viertelton-Violinspiels, welche einen großen Reichtum instrumentaler technischer Invention erforderte, um die Möglichkeiten des neuen künstlerischen Ausdrucks zu beherrschen. Durch diese Arbeit stellt sich Karl Hába eng an die Seite Alois Hábas, der ebenso bloß auf Grund persönlicher Erfahrung das neue System zu konzipieren vermochte, und an die Seite Erwin Schulhoffs, der praktisch die Schwierigkeiten der neuen Klavierspielart bewältigte. Aber nicht nur der Vierteltonausdruck, sondern auch das neue Gebiet der modernen Kunsttechnik führte Karl Hába zur Ausarbeitung eines Violinlehrsystems, aus welchem das logische und übersichtliche Verständnis nicht nur der Technik des modernen Werkes, sondern auch des ganzen Zusammenhanges der Konzeption des Komponisten mit dem manuellen technischen Ausdruck hervorgehen soll. Dieses Bestreben drückt sich in Hábas zweiteiliger Modernen Violintechnik (Prag, bei F. A. Urbánek) aus.

Der Zusammenhang der technischen Probleme mit der Invention des schöpferischen Musikers äußerte sich bei Karl Hába durchwegs in der Realität seiner Schöpfung. Das Theorem wird bei Hába Wirklichkeit, es ist nicht bloß aesthetische Disposition, sondern gewinnt den vollen Inhalt künstlerischer Realität. Hábas Vorliebe gilt vor allem den romantischen und neuromantischen Architektonikern, den Erbauern großer Kunstbauten, Künstlern strenger Logik in der Konzeption und im Ausdruck. Er hatte aber eine natürliche große Gabe: seine persönliche Frische und elementare Heftigkeit, die seiner Weltanschauung und seiner Kunstauffassung als Grundlage diente. Das führte ihn mehr als jeden anderen von seinen Zeitgenossen in Böhmen zur künstlerischen Wahrheit. Das Glücksgefühl eines frohsinnigen Liedes überwog bei ihm über einige pedantische Züge seines Charakters und stellte ihn so in den Rahmen des Lebens, in welchem ihn der angeborene Hang zur Metodizität eine starke Stütze bedeutete. Deshalb erregten bereits die ersten Arbeiten, mit denen Hába vor die Öffentlichkeit trat, berechtigte Aufmerksamkeit. Die Streichquartette, die Ouverture für großes Orchester, Chöre, Kompositionen im Vierteltonsystem für Violine und Klavier, die Lieder und vor allem das Violinkonzert zeigten ein erstklassiges Talent, dessen Erfindung, genährt von den großen Meistern der Chromatik, die architektonischen Probleme der Polytonalität beherrschte und für die gegenseitigen harmonischen Bindungen einen stark akzentuierten Ausdruck fand. So erreichte Hába selbständig die Lösung des Problems polytonaler und stellenweise auch atonaler architektonischer Einheit. Seine Konzeptionsicherheit äußerte sich am besten in der Formkunst. Die Kreuzung verschiedener Satzformen zu einer neuen Einheit, deren Basis trotzdem einheitlich bleibt, ist für Hába typisch. Dabei findet Hába die Quelle seiner Inspiration in einfachen plastischen Elementen. Er bleibt sich selber treu, sowohl in seinen großen Werken, deren Invention dem schöpferischen Willen konform ist, als auch in seinen durchsichtigen kleineren Werken von gewähltester Form und rhythmischer Ausgewogenheit, zu denen auch die Sonatine für Flöte und Klavier gehört, welche ins Programm des Internationalen Musikfestes in Siena aufgenommen wurde. Seine künstlerische Ehrlichkeit ist außerordentlich. Sie berechtigt uns auch, an die weitere Entwicklung Karl Hábas große Hoffnungen zu knüpfen.

E. F. Burian

VON J. JEŽEK

Burian wurde in Pilsen 1904 geboren, studierte in Prag und München das Gymnasium und absolvierte 1925 J. B. Foerster's Meisterschule für Komposition am Prager Konservatorium. Er ist zweifellos die agilste Erscheinung unter den jungen tschechischen Musikern. Man könnte sagen ein Jean Cocteau der Musik. Er absorbiert Alles, was die Weltmusik an Neuem bringt und schafft sich selbst neue Probleme, die er praktisch und theoretisch zu lösen versucht. Burian ist nicht nur Komponist, der mit vierundzwanzig Jahren vier Opern und zwei Ballette geschrieben hatte, er ist auch Musikschriftsteller, der wichtige Bücher

über „Polydynamik" und den „Jazz" verfaßt hat, in denen er auf der Höhe der Zeit steht, er ist ferner Journalist und Organisator junger tschechischer Musiker, er ist Schauspieler und Regisseur am „Befreiten Theater" und hat ein Gedichtbuch herausgegeben. Und, trotzdem er Konsequenz für die peinlichste Eigenschaft des schaffenden Menschen hält, kommt er vorwärts, verbrennt hinter sich die Brücken und hat trotz des Prestissimo-Tempos und trotz seiner Jugend schon seine eigene Note. E. F. Burian stammt aus einer stark musikalischen Familie und gehört seiner Art nach zur Smetana-Nachfolge. Sein musikalischer Ausdruck ist klanglich exponiert bis zum Äußersten und erinnert einigermaßen an Strawinsky, der neben Hindemith als Burian's geistiger Vater anzusehen ist. Eine wilde Jugend — sollte Burian in diesem Tempo vorwärtsschreiten, so wird er ein starker Mann werden, un mâle, der neuen tschechischen Musik.

Seiner letzten Leidenschaft, dem Jazz, verdankt er die Jazz-Oper „Bubu vom Montparnasse" und ein „Voice-band", ein rezitierender Chor, befreit vom Akademismus, von jeder melodischen Gebundenheit der Intonation ist bereichert durch Jazz-Rhythmen, und ist bestebt auf Grundlage des Improvisationsprinzips die ganze latente Musikalität des Wortes zu entfachen. Sie entsteht aus der Reaktion gegen die Sehnsucht nach instrumentaler Vollkommenheit der gesungenen Worte, welche den Reichtum der Ausdrucksmittel der menschlichen Stimme zwecklos versklavt. Es zeigen sich hier neue Rhythmen, Farben und Möglichkeiten einer polydynamischen Mehrstimmigkeit.

WERKE:

OPERN:

„Alladina und Palamed" (Maeterlinck); Vor Sonnenaufgang (Premiere Nationaltheater, Prag 1925); „Bubu vom Montparnasse" (nach dem Roman v. Ch. Louis-Philippe); „Der Quacksalber" (nach einem bearbeiteten Text a. d. 15. Jahrh., gespielt im Theater Da-Da, Prag 1928).

BALLETTE:

„Fagott und Flöte" (Text von Nezval); „Ménage".

KAMMERMUSIK:

„Coctails" (Jazz und Gesang); „Concertino" f. Klavier und große Trommel; „Synkopische Etuden" f. Klavier; „Deuxiěme suite pour Violinophon, Saxophon, Piston, Klavier und große Trommel.

FÜR JAZZ UND VOICE-BAND U. A.:

Requiem (für Sopran- und Baßsolo, Voiceband, Violinosaxophon, Harmonium, Pianino, Klavier und große Trommel).

SCHRIFTEN:

„Von junger russischer Musik"; „Polydynamik"; „Der Jazz".

B. Martinů

VON J. KREJČÍ

B. Martinů ist aus Politschka, einer anmutigen Bezirksstadt an der tscheschisch-mährischen Grenze gebürtig. Seine ganze Jugend hat seine musikalische Entwicklung in der Richtung zum Impressionismus voraus-

bestimmt, wodurch er, in die unmittelbare Nähe der französischen Musikmoderne gebracht wurde, deren Einfluß aus seinen Schöpfungen nie verschwunden ist. Die ersten Werke Martinů's sind auch tatsächlich rein impressionistisch. Ich erwähne wenigstens das I. Quartett, das Ballettmysterium „Istar" und das symphonische Werk „Die blaue Stunde". Aber schon frühzeitig findet man den ersten Versuch um veränderte Stilorientierung, in der „Tschechischen Rhapsodie" für Chor und Orchester, einer unter dem Eindrucke des Jahres 1918 entstandenen Komposition, welche vom impressionistisch Nebelhaften zum pathetischen Stil einlenkt.

In Böhmen, wo Martinů als Geiger im Orchester der Tschechischen Philharmonie beschäftigt war, war es für den jungen Komponisten schwer durchzudringen. Er begab sich also in das ihm musikalisch nächststehende Frankreich, wohin er eben in der Zeit der großen, durch Strawinsky's Schaffen und durch die temperamentvollen Versuche der „Sechs" bewirkten Stilumwälzung ankam. Mit vollem Verständnis für das neue Schaffen schloß sich Martinů sowohl als Komponist als auch Musikschriftsteller dieser Richtung an und war der erste, der die Tschechen vom neuen Gähren im musikalischen West-Europa informierte. Als Komponist hat er jetzt naturgemäß an den Klassizismus angeknüpft, (Klavier-Concertino) und an die Jazzrhythmik, was sich wiederum am deutlichsten in der symphonischen Dichtung „Halftime" offenbart.

Die vollkommenste künstlerische Darlegung dieser neuen Orientation Martinů's ist sein II. Streichquartett, wo die scharfe Rhythmik der Strawinsky'schen Schule mit dem klanglichen Elan der Dvořák'schen Kammermusik sich zu starkem Eindruck vereinigen. Dieses Werk ist vielleicht das künstlerisch am meisten disziplinierte Stück der tschechischen Nachkriegs-Moderne. Von den übrigen zahlreichen Werken M.'s seien wenigstens noch erwähnt: Das Duo für Violine u. Cello. Ballette: „Wer ist der Mächtigste auf der Welt?" „Aufruhr". „Küchenrevue" und die komische Oper: „Der Soldat und die Tänzerin" neben der symphonischen Dichtung „Bagarre", welche ihn in Amerike bekannt machte.

DER QUERSCHNITT

ALFREDO CASELLA vollendete eine Serenade für 5 Instrumente.

DAS ARNOLD DOLMETSCHFEST ALTER MUSIK (Bach. Purcell. Ferrabosco. alte Tänze) in Haslemere. Surrey (Südengland) fand Ende August statt.

PROF. HUGO LEDERER hat ein *Arthur Nikisch-Denkmal* geschaffen, das vor dem Leipziger Gewandhaus zur Aufstellung kommen wird.

DIE AUGSBURGER SINGSCHULE veranstaltete ihren „Junggesang" heuer mit 1600 Jugendstimmen.

DR. FRITZ STIEDRY wurde als Gastdirigent an die Städtische Oper in Berlin berufen.

ILSE KICK. Mitglied der Münchener Staatsoper, wurde an das Stadttheater in Bern verpflichtet.

DER DEUTSCHMÄHRISCHE KOMPONIST EGON KORNAUTH, der auf Sumatra lebt, geht mit dem „Wiener Trio" auf Konzertreisen nach Holländisch-Indien, Britisch-Indien, nach den Philippinen, China und Japan: Am Programm u. a.: Kornauth, Korngold, Gál.

PROF. OSWALD KABASTA, Graz (Öst.), wurde zum städtischen *Generalmusikdirektor* ernannt.

AUS ANLASS DES ACHTHUNDERTJÄHRIGEN BESTANDEŠ wird in *Graz* ein 3 Orchesterkonzerte umfassendes Musikfest unter Leitung von GMD. Prof. *Kabasta* veranstaltet, das Werke lebender steirischer Komponisten bringen wird.

HINDEMITHS BRATSCHENKONZERT fand in *Paris* unter Koussewitzki begeisterte Aufnahme.

EIN PLAGIAT. Wie die *„Westfälische Landeszeitung"* vom 4. Juli nachweist, hat Dr. Otto *Pretzsch* (Leipzig) mit seinem Aufsatz *„Erzgebirgische Musiker"* (Auftakt No. 3, VIII. Jahrg.) ein skandalöses Plagiat an der Broschüre Franz *Ludwigs „Musikgeschichte des Erzgebirges"* (1924) begangen. Wir werden im nächsten Heft auf die bemerkenswerten Details ausführlich zurückkommen. Wir werden nebenbei auch Gelegenheit haben, uns mit dem Referenten der *„W. L. Ztg."*, Prosper *Heyl* über die Frage zu unterhalten, was man unter Bequemlichkeit versteht und was eigentlich journalistischer Anstand ist.

ALOIS HÁBA. Vom 29. Sept. — 7. Okt. findet im „Goetheanum" in *Dornach* (Schweiz) die Eröffnungstagung der *„Freien Hochschule für Geisteswissenschaft der allg. anthroposophischen Gesellschaft"* statt. Bei der Eröffnung spricht Alois *Hába* über das Thema *„Die 4 aetherischen Bildekräfte in der Musik und in der Musikentwicklung"*.

UNIV. PROF. Dr. M. DIETZ, Professor für Musikgeschichte an der Wiener Universität, ist 71 jährig gestorben.

AUFSÄTZE ÜBER MUSIKERZIEHUNG werden im *„Auftakt"* vom nächsten Heft ab regelmäßig erscheinen.

DR. HANS KUSNITZKY hat sich um die Vorbereitung dieses *Revue-Heftes* Verdienste erworben.

PRAGER DEUTSCHE SUBSEKTION DER „INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK".

Außer dem **„Literarisch-Künstlerischen Verein"** in Prag übernahmen die **„Auftakt-Konzerte"** die Aufführungen der Sektion. Der Liter. K. Verein brachte eine Reihe von Orgel-Uraufführungen von Fidelio **Finke.** In den „Auftakt-Konzerten" hörte man Ur- und Erstaufführungen: Von F. **Finke** (Streichtrios), J. **Krejčí** (Bläserkassation), E. **Wachtel** (Streichquartett); ferner ein **Konzert mit mechanischer Musik** (Welte-Mignon) m. Werken von: G. **Münch,** P. **Lopatnikoff,** H. **Haas,** P. **Hindemith,** S. **Toch;** außerdem wurde ein historisches Konzert auf alten Instrumenten (Cembalo, Gambe, Viola d'amour) veranstaltet mit wenig bekannten Meistern, u. a.: Joh. Kaspar Ferd. **Fischer,** Joh. Alex. Peter **Schulz,** C. M. **Bellmann,** J. P. **Kellner,** J. G. **Seiffarth,** G. C. **Wagenseil,** F. X. **Hammer,** J. A. **Hiller,** C. H. **Graun,** Chr. G. **Krause, Milandre,** G. **Benda,** J. V. **Görner.**

REDAKTIONSSCHLUSS ENDE AUGUST; AUSGABE ANFANG SEPTEMBER.
NÄCHSTES HEFT OKTOBER.

A. & G. CARISCH & C.

MAILAND 118 (Italien) **Viale Vittorio Veneto 28**

EINZIGES GROSS-SORTIMENT ITALIENS

Schnellste und sorgfältigste

ERLEDIGUNG ALLER BESTELLUNGEN

von Musikalien sämtlicher in- und ausländischer Verlage

EIGENER MUSIK-VERLAG

Kompositionen der berühmtesten italienischen Autoren Kataloge auf Verlangen gratis

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG

VIII. JAHRGANG 1928 HEFT 9

Bartók

VON LADISLAUS POLLATSEK

Vor 20—25 Jahren wurden die ersten Werke Bartóks als eine Fortsetzung der Kunst Liszt's empfangen, die Kossuth-Symphonie, die Rhapsodie op. 1 für Klavier, die ersten zwei Orchestersuiten zeigen noch wahrlich seinen Einfluß, obwohl er sich in letzteren bereits bedeutend selbständiger offenbart. — Vor 10—15 Jahren betrachtete man ihn schon als unverständlichen Neuerer und Umstürzler, der durch seine „Disharmonien" jeden musikalischen Wohlklang verwirft. Später sah man in ihm den einseitigen ungarischen Nationalisten, der nicht über die engen Grenzen des Volksliedes hinaus kann. Heute aber würdigt man in Bartók nicht gerechnet die chronischen Astigmaten und Schwerhörigen, oder diejenigen, die alles Neue hartnäckig verwerfen einen klassischen Vertreter der neuen Musik. Dieser Klassizismus bedeutet zugleich Wert- und Richtungbestimmung; es findet sich nämlich kaum ein einziger unter seinen Zeitgenossen, — auch den Bach liebkosenden neuen Strawinsky, den mit Händel liebäugelnden Honegger mit eingerechnet, — der nicht einmal, vorübergehend durch Dekadenz, durch Unsicherheit der Versuche oder durch literarisches Formsuchen beeinträchtigt wäre.

Béla Bartók wurzelt, wie es die Feinschmecker-Individualisten vorwerfend feststellen, in der Volksmusik. Dies bedeutet selbstredend viel mehr, als einfaches Bearbeiten des Volksliedes, oder dessen Gebrauch als Rohmaterial. Bartók fand einen Grund zum innigsten seelischen Verschmelzen nicht nur im Melodiereichtum des ungarischen, rumänischen oder slowakischen Volksliedschatzes, sondern vorerst im kollektiven, tief-völkischen Geist, der hinter dem melodischen Material des uralten Melos haust. Bartók's Tonsprache zeigt, und darüber besteht gar kein Zweifel, einen ganz einheitlich sich entwickelnden, persönlichen Stil. Schon die „Zwei Portraits" (1907), das kleine Klavierstück „Allegro barbaro", oder die Oper, „Herzog Blaubarts Burg" (1911), werfen ihr Licht bis in die neueste Zeit und enthalten die Keime seiner ganzen Kunst. Von den „Zwei Portraits" (das Ideale und das Verzerrte) ist das erste ein wahrhaftig ideal harmonisches Gedicht. Das zweite ist eine glänzende Parodie des ersten, in dem das Thema im konkaven Spiegel der geistreichsten und mannigfaltigsten rhythmischen Verschiebungen schimmert. Das Groteske spielt bei ihm eine wichtige Rolle; es offenbart sich bald mit spielerischer, klarer Laune, mit leichtem Sarkasmus [„3 Burlesken" (op. 8/c), „Sonatine", „Deux Images" (op. 10)], — oft aber mit dramatisch-bitterem Spott, mit einigen hingeworfenen, derben Farben, wie im „Holzgeschnitzten Prinz", im „Wunderbaren Mandarin", und in vielen kleinen Klavierwerken. In diesem Hang

zum Grotesken muß man viel tiefere Gründe suchen, als z. B. in der Ironie Poulenc's, Medtner's, Prokofieff's oder selbst Strawinsky's. Jene elementare Wildheit, jene leidenschaftliche Spannkraft, die den großen Teil der Werke Bartók's kennzeichnet, offenbart sich in rhythmischen Gebilden von äußerster Prägnanz.

Der Gebrauch der kleinen und großen Sekunde, der großen Septime als selbstverständlicher harmonischer Elemente, die synkopierte Rhythmisierung, der äußerst rasche (doch auf logischen Regelmäßigkeiten aufgebaute) Taktwechsel (z. B. Klaviersonate, III. Satz: $^3/_8$, $^3/_4$, $^1/_4$ im Hauptthema, $^6/_8$, $^2/_4$, $^5/_8$ im Sextenthema; oder Tanzsuite, III. Teil: $^3/_4$, $^2/_4$, $^5/_8$, $^7/_8$; I. Streichquartett: (Introduktion) $^1/_2$, $^4/_4$, $^3/_2$ usw.) sind alle nur äußere Erscheinungen jener außerordentlich lebendigen und bewegten Melodie-Führung- und Formung, die ihre Hauptstütze in der Harmonisation, in der synkopierten, an sforzando reichen Rhythmisierung und selbst im Charakter der Motive findet. Der groteske Zug dieser Motive ist bei Bartók dramatisch, wenn auch oft illustrativ und charakterisierend. Mit diesem Grotesken hängt seine Begegnung mit der Pantomime zusammen: Die scharfe Charakterisierungskunst Bartók's entwickelt sich als Basis des Dramatisch-Grotesken.

Auf gleiche Weise wirft das „*Allegro barbaro*" ein Licht auf den Schöpfer der Tanzsuite, der Klaviersuite (op. 14), des Klavierkonzertes, der Klaviersonate, und der II. Violinsonate. Jene orientalische, barbarische Urkraft lodert in denjenigen auf, die in ihrem Heidentum, in ihrer rauhen Majestät nur in Strawinsky ihresgleichen findet. Diese barbarische Kraft wirkt erfrischend in dem Zeitalter, das sich noch nicht völlig von der Literatur und vom *spekulativen* Objektivismus befreien konnte, die das Leben oft in Schranken pressend entstellen. In Bartók wird dieses Urbild der Natur entfesselt und entfaltet sich mit dämonischer Ausdruckskraft und zwingender Logik zugleich. Seine Harmonisation beruht gewöhnlich auf Tonsymbolen. Weder das Aufheben der Dur- und Moll-Tonart (welche zur Eigenart des ungarischen Volksmusik gehört) noch der kühne Wechsel der Tonalität und der Modulation erreichen die Ungewißheit des Atonalen. Bartók bietet ein klassisches Beispiel dessen, daß die Harmonisierung keine starre Schablone sein kann; es hängt ja nur von der Genialität des Schaffenden ab, ob z. B. das F-moll im unteren System mit dem E-dur des oberen (Bagatellen), oder die 5 b im Begleitorchester mit den 4♯ des Klaviers (Konzert, III. Satz) natürlich zusammenklingen, wie dies bei ihm der Fall ist.

Der „*Blaubart*" ist die erste große Offenbarung des Lyrikers. Es steht noch jene unter dem Einflusse Debussy's — (er selbst schreibt ja in einer kleinen Autobiographie, „ich nahm mit Erstaunen wahr, daß auch in dessen Melodik gewisse, unserer Volksmusik ganz analoge pentatonische Wendungen eine große Rolle spielen." „Zweifellos" — fügt er noch hinzu — „sind diese ebenfalls dem Einflusse einer osteuropäischen Volksmusik zuzuschreiben"). Im Hinblick auf die Anwendung und Konstruktion der koloristischen Akkordik ist er, wie auch im Malen von Stimmungsbildern, mit dem französischen Impressionismus verwandt. Auch im „Blaubart" findet man viele malerisch gestaltete Szenen. Der mächtige und einheitliche dramatische Bogen des Werkes ist eigentlich fast terassenartig aus 7 Bildern aufgebaut. Hier aber zeigen sich schon

tiefe Unterschiede: das Orchester erstrebt eine metaphysische Charakterisierung der Bilder, bleibt aber bei dem Malen der Einzelstimmungen nicht stehen, sondern jedes Bild stellt eine Stufe der dramatischen Steigerung dar. Die koloristischen Akkorde haben in den „Nänien" (op. 8/c); „Zwei Elegien", im „Blühen" (aus den „Zwei Bildern" op. 10) noch eine stimmungscharakterisierende und — erregende Rolle, als später, z. B. in den „Klängen der Nacht" (aus den Stücken „Im Freien"), im Mittelsatz des Konzertes oder in den „Improvisationen" über ung. Volksweisen (op. 20), wo sie, aus massiver Materie gestaltet, den musikalischen Ausdruck mit expressiver Kraft umreißen. Bartók's Weg führt auch sonst von der Passivität der Impression zur kräftigeren Formkonzentrierung der Expression. Die Debussy-Verwandschaften verschwinden fast spurlos nach der Periode des „Blaubart". Die Sprache wird allmählich lapidar, schärfer pointiert, im rhythmischen Gerüst noch entschiedener. Der „Holzgeschnitzte Prinz", ja, auch der „Wunderbare Mandarin" bilden fast eine Übergangsperiode zur Klassizität der Violinsonaten und des neuen Klavierstils.

Die Pantomime *„Der Holzgeschnitzte Prinz"*, sein vollendetstes musikdramatisches Werk, unterscheidet sich von seinem alten Stil am schärfsten in der Zeichnung der Situationen und in der stilisierten Groteskheit des Tanzspiels. Hier trifft man schon motivische Arbeitsweise an, die Motive selbst sind tiefempfundene und scharfe Charakterisierungen der einzelnen Personen, Situationen und Geschehnisse. Voll glänzender Erfindung, sind diese Charakterbilder erdacht. Die reiche Naturmalerei Bartók's ist keine servile Nachahmung: mit sicherer Intuition gestaltet er den poetischen Inhalt der Bilder. Er trifft die prägnanteste musikalische Formulierung jeder Bewegung, jeder Person, jedes Seelenvorganges; und die Stimmungsbilder und grotesken Szenen fallen nie aus dem Bogen der märchenhaft abrollenden Handlung heraus.

Der *„Wunderbare Mandarin"*, den er kurz nach dem Kriege vollendete, gehört zu den problematischesten Werken Bartók's. Und zwar nicht nur des Textes wegen, den eine geschmackvolle Retouche und stilisierte Einstellung der Regie leicht von allen ästhetisch störenden Momenten befreien kann, sondern des angeschlagenen bitter-realistischen Tones wegen. Das rhythmische Element tritt hier noch härter in den Vordergrund, die Harmonisation ist noch kühner, die dramatischen Momente wirken mit der grenzenlosen Spannung der Tempi fast brutal. Die *Ostinati* erhalten in der Einleitung, wie auch an anderen Stellen, so in der wilden Hetze des Mädchens und des Mandarins (— im aufregendsten, realistischsten dramatischen Teile des Werkes) eine gesteigerte Rolle. Die Arpeggien, die später mit dem über sie gebauten chromatischen Motiv eine Ostinatobewegung vollziehen, verschwinden und weichen den immer spannender und dramatischer charakterisierten Situationen. Nicht weniger aufwiegelnd und überhetzt ist die Stimmung der in dem Bass von *h* bis *a* und zurückströmenden Glissando-Ostinato-Motive am Schluß. Auch sonst gehört das Ostinato zu seinen charakteristischesten Kompositionselementen (4 Bagatellen, Suite op. 14, II. Streichquartett, Konzert, Rumänische Tänze usw.). Am klarsten jedoch erscheint seine Bedeutung und die Rolle, die es in Bartók's Stil erfüllt, im „Mandarin". Es dient so als Folie

zu den krasseren Kontrasten andererseits häuft sich in ihm eine mystisch-verhaltene Energie, die dann mit elementarer Notwendigkeit hervorbricht. Er wendet es besonders gerne bei dramatischen Situationen an.

Die engen Beziehungen des „Mandarin" zu *Strawinsky* (Rhythmisierung, Melodieführung usw.) stellt sich noch klarer in der Tanzsuite und besonders im Konzert heraus. Übrigens beruht die vielbetonte Verwandtschaft beider Komponisten, abgesehen von einigen scheinbar gemeinsamen Zügen, von gewissen Ähnlichkeiten der Instrumentation und von dem Vorherrschen des rhythmischen Elementes (— das als Grundstoff für beide dient), kaum auf einer tieferen Basis, — es sind meistens stark äußerliche Berührungspunkte. Denn wie verschieden ist z. B. bei Beiden die Rolle des völkischen Elementes von dem sie doch ausgegangen sind. Die Rhythmik Strawinsky's, ähnlich wie diejenige Bartók's, ist anfangs roh und elementar, reißt sich aber immer mehr aus dem russischen Boden heraus; je länger er entfernt von seiner Heimat lebt, umso tiefere Klüfte trennen ihn von der metaphysischen Vertiefung des russischen Volkes. Nach dem „Petruschka" vertritt Strawinsky schon die Kultur des städtischen Bürgers und nicht die des Bauers. Die volkstümlichen Beziehungen kleiden sich stets mehr in stilisierte Masken, die primäre Kraft des Volksrhythmus wendet sich allmählich von der rohen Urprünglichkeit und Reinheit der Ekstase zu der zynischen Kraftdarstellung des Mechanismus. Und eben deshalb verwechselt man leicht die Wege Bartók's mit den seinen, weil sich auch Bartók's Rhythmus und Formsprache immer einfacher, härter und plastischer gestaltete. Den Rhythmus Bartók's empfinden wir aber stets als elementar, jedoch niemals (— mit Ausnahme des Schlußsatzes im Konzert) mechanisch. Das Klavierkonzert Strawinsky's ist ein Kompromiß zwischen dem Konzertstil des 17—18/Ih. und dem neuen russischen Maschinenkultus; das brutale Gewicht der Klangmassen zertrümmert sehr oft das lebendige Licht, die Seele — der Farben, — während der Lyriker in Bartók nicht einmal vom kubistischen Baumaterial der neueren Klavierwerke zurückgedrängt wird. Deshalb bewahrt er sogar in der Tanzsuite, trotz einzelner Einflüsse in der Instrumentation, seine Ursprünglichkeit.

Die beiden *Violinsonaten* (Op. 21 und 22 v. J. 1920) bedeuten die erste Rückkehr zu den klassischen Formen seiner leidenschaftlichen Romantik. Im letzten Satz sehen wir schon die klarste Ausprägung der ungarischen *instrumentalen* Deklamation, (— wie es Anton *Molnár* in seinem Buch über: „Die neue Musik" feststellt) so wie er in „Blaubart" die ungarische Gesangsdeklamation geschaffen hat. Im 2. Satz der II. Sonate ist die Durchführungspartie des Rondeau eine der klarsten Prägungen Bartók'scher Formkunst. In der Coda desselben kehrt das Hauptthema des ersten Satzes wieder, um den Rondocharakter noch schärfer zu betonen.

Die „*Tanzsuite*" (op. 23, aus 1923), das am glänzendsten gelöste Orchesterwerk Bartók's, schöpft aus dem Geist des Volkstanzes und stellt eine tiefe Analyse desselben dar. Er arbeitet mit größter rhythmischer Vielseitigkeit und harmonischer Expansion mit der einfachsten, klarsten, aber blendendfarbigsten Instrumentation, — durch welche er

das innerste Wesen eines jeden Motivs enthüllt. Das unbändige Wühlen des zweiten, das hinreißende Stampfen des dritten Satzes, der dämonische suggestive Flug der Tempi, der Prunk des instrumentalen Satzes erheben das Werk in die Reihen der besten Kompositionen der neuen Literatur. Seine orgiastische Leidenschaft stellt uns den Geist des Volkstanzes — in diesem Falle des rumänischen — in seiner brutalen Wuchtigkeit und grotesken Unbändigkeit vor. Eine wundervolle Idee ist die Verwendung der Ritornelle, die auch selbst im Sinne der herrschenden Stimmung variirt werden.

Diese Suite zeigt am klarsten Bartók's Beziehung zur Volksmusik. Auch in seinen Volksliederbearbeitungen gibt er nur einen harmonischen und rhythmischen Spannungsrahmen den einzelnen Liedern und Tänzen. Dieser Rahmen verleiht dann dem Material soviel Plastik, Lebenskraft, soviel Farbe, daß er ihren Gefühlsinhalt vollkommen erschöpft. Die Volksliederbearbeitungen erfüllen eine sehr bedeutende Rolle: sie geben das verdorbene, seines Wesens beraubte Volkslied der Musik zurück. Diese Tatsache ist historisch oder folkloristisch viel weniger von Bedeutung, als die Aufdeckung der Reichtümer des reinen Volksmelos, das die Musikkultur neu belebt und zu frischen Kräften bringt. Seine slowakischen und rumänischen Volksliederbearbeitungen stehen hinter den ungarischen nicht zurück. Die „Dorfszenen" — slowakische Volkslieder — (1917) wurzeln ebenso tief in der slowakischen Volksmusik, wie die rumänischen Bearbeitungen den Charakter im Wesen wiederspiegeln. Bartók verarbeitet die Ergebnisse seiner rumänischen Forschungen — über die er auch zwei Bücher veröffentlichen hat — in zahlreichen seiner Werke. Die „Colinden" (rumänische Weihnachtslieder), die „Rumänischen Volkstänze", die Sonatine für Klavier (alle drei v. J., 1915) einige Themen der Tanzsuite weisen auf sie hin. Viel Groteskes, rhythmisch sehr originell geartete Motive, eine herbe Melancholie und primitiver Humor häuft sich in ihnen auf: also lauter Züge, die wir in Bartók's Werken oft wiederkehren sehen, als unleugbaren Beweis für die Wirkung der rumänischen Volksmusik auf ihn.

Der neue Klavierstil Bartók's bedeutet ein neues Kapitel seiner Kunst. Das *Klavierkonzert*, die *Sonate*, die *„9 kleinen Klavierstücke"* und der Zyklus *„Im Freien"* zeigen ihn von neuen Seiten. Der erste Satz des Konzertes erinnert an das Italienische Konzert Bach's. Er ist in Sonatenform geschrieben, — vier Themen treten nacheinander auf, zwei konzertierende und zwei melodische. Wie verwickelt auch der Durchführungssatz konstruiert ist, er hält die Themen doch strenge zusammen. In der lyrischen Vertiefung und metaphysischen Klarheit des langsamen Satzes kommt kaum eine seiner Kompositionen diesem Werke nahe. Verklärtheit und tiefe seelische Ruhe, — wenn auch durch düstere Gedanken getrübt, — durchzieht ihn. Eine glänzend instrumentierte Durchführung läßt den aus stark rhythmischen Motiven aufgebauten Schlußsatz hervorstürmen. Nach dem melodisch und thematisch schwerbeladenen ersten Satz erscheint dieser Satz weniger inhaltsvoll, — er erweist zu stark die Nähe eines Strawinsky-konzerts. Die Instrumentation des ganzen Konzertes gehört zum gelungensten,

was Bartók schrieb. Die vollkommenste Verschmelzung des Klaviers mit den Schlag- und Blasinstrumenten verwirklicht er in brillianter Weise.

Die *Klaviersonate* ist in ihrer Konstruktion ein Spiegelbild des Konzertes. Hier besteht der erste Satz aus hauptsächlich rhythmischen Motiven, der letzte ist aber, trotz der Sonatenform, stark konzertierend, — entsprechend dem ersten Satze des Konzertes. Die Oktavensynkopen der Exposition werden auch hier wie später von Volksliedmotiven abgelöst. Den zweiten Satz durchziehen — wie im Konzert elegische, düstere Stimmungen, er birgt nicht einen bittern Zug. Diesen fast schmerzhaften Ton finden wir in seinen letzten Werken immer stärker in den Vordergrund treten. Der genial aufgebaute Schlußsatz bringt ebenso eine Erlösung mit dem Liedthema, wie das Konzert. Aus diesen zwei Werken ist die Rückkehr Bartók's zu den alten Formen klar ersichtlich; er füllt sie jedoch mit völlig neuem Inhalt, fern von jedem Klassizieren oder Archaisieren.

Die fast programmatischen Stücke seiner kleineren Klavierwerke erinnern an die Programmmusik des 17.—18. Jahrhunderts. Die alten Tanzformen (Musette, Menuetto, Barcarolla) sind als abstrakte, stilisierte Tänze eingestellt. Der Aufbau des „Lied" ist kristallklar, die Einleitung klingt wie Gitarre-Begleitung; erst im Mittelteil ertönt das Liedthema in entzückender Frische. In den „Vier Dialogen" sehen wir die Kulmination jener polyphonen Bestrebungen, in welcher das kontrapunktische Element eine so starke Rolle spielt.

Die etwas harte Rhythmisierung gewinnt auch in diesen kleinen Stücken Raum: sind sie doch in unmittelbarer Nähe des Konzertes entstanden. Dieser neue Klavierstil Bartók's besitzt eine noch strengere Formkonzentration und Ökonomie des Ausdruckes, eine noch härtere Tempo- und Rhythmusbehandlung, wie die früheren Werke, — sie zeigen eine Tendenz sich endgültig von jeder Romantik (— aber nicht von Poesie! —) loszulösen.

Das Profil Bartók's erinnert an die markanten Züge eines fanatischen Mönches im Mittelalter. Dieses Profil spiegelt sich auch in seiner Produktion und in seiner unerbittlichen Logik in seiner fanatischen und reinen Leidenschaft und in der unendlichen Klarheit der Linien. Er ist einer der originellsten Köpfe der neuen Musik.

Die Lautabteilung der Berliner Staatsbibliothek

VON Dr. ARNO HUTH, BERLIN.

„Der Leib ward Staub, aber die Stimme lebt." — Kulturen mögen vergehen, Völker und Stämme versinken. Ihre Stimme aber wird leben und nicht verstummen, wird den kommenden Generationen Kunde geben von ihrem Wesen. Schrift und Kunst waren die stummen Zeugen früherer Kulturen, Musik und Sprache werden die tönenden in Zukunft sein. Denn die Stimmen der Völker sind gebannt, festgehalten für spätere Jahrtausende, auf die, das Leben überdauernde, Grammophonplatte. In dem Studium der Platten wird zukünftig alle Forschung beginnen: Sprachwissenschaftler werden die Idiome und Dialekte. Ethnologen und Psychologen die Charaktere, Musikwissenschaftler die Musik aller Völker studieren und vergleichen. Zoologen werden sich mit der Erforschung

der Tierstimmen, Mediziner mit den Stimmunterschieden der Altersklassen und Familien befassen. Historiker werden noch nach Jahrtausenden unverfälscht die Reden führenden Persönlichkeiten hören. Alle Zweige der Wissenschaft werden aus dem Werk des Phonetikers Prof. Wilhelm Doegen, der als erster die Lautplatte zu wissenschaftlichen Zwecken verwandte, Gewinn und Anregung ziehen. Schule und Universität werden die Platten zum fremdsprachlichen Unterricht verwenden.

Im Jahre 1877 erfand Thomas Edison den ersten Phonographen. Und im gleichen Jahre wurde auch Prof. Doegen, der Mann, der Edisons Erfindung in den Dienst hoher idealer Ziele stellte, geboren. Bereits als junger Student, als Schüler des großen Phonetikers Prof. Sweet in Oxford, erkannte er die Bedeutung der Lautplatte. Während des Weltkrieges konnte er, zusammen mit einer vom Kultusministerium eingesetzten Kommission, viele Gefangenenlager in Deutschland besuchen und alle in den Lagern vertretenen Sprachen der verschiedensten Völkerschaften aufnehmen. So entstand eine Sammlung von Lautplatten, wie sie auf der Welt einzigartig war. Im Jahre 1920 wurde dann diese Sammlung als besondere „Lautabteilung" der Berliner Preuß. Staatsbibliothek angegliedert; die erste tönende Bibliothek der Erde!

Die Aufnahmen erfolgen auf Wachsplatten, auf die mittels einer feinen Membrane und eines geschliffenen Saphirs oder Rubins die Lautschwingungen übertragen werden. Diese Positive werden dann auf galvanoplastischem Wege in negative Kupferabzüge (Kupfermatrizen) verwandelt, die eine Lebensdauer von 8—10.000 Jahren haben. Diese Originalplatten, von denen für wissenschaftliche Zwecke Abzüge gemacht werden, liegen in den Kellern der Staatsbibliothek verwahrt. Wichtig für die Verwendung ist eine Erfindung Prof. Doegens, der Lauthalter, der es dem Studierenden ermöglicht, bei einer Analyse (etwa sprachlich oder musikalisch) jede Stelle beliebig oft zu wiederholen.

Unendlich vielseitig ist das auf diesen etwa 3000 Platten festgehaltene Material. So ist es gelungen, über 250 Idiome, aufzunehmen, Mundarten und Dialektlieder — z. B. Volkslieder in 12 deutschen Dialekten —, Vokal- und Instrumentalmusik aus aller Welt. So kann man in den Räumen Prof. Doegens hintereinander baskische Liebeslieder und Trommelsignale aus dem Kongogebiet, ein Abschiedslied aus Samoa und Kriegsmärsche der Indianer, jüdische Sabbatlieder und tibetische Tempelmusik, serbische Dudelsackmusik und bengalische Volkslieder hören. Auf die plattdeutsche Erzählung des Märchens von dem „Fischer und sine Fru" kann man das Bekenntnis des Einbrechers Fritz Wald „Warum ich Fassadenkletterer wurde?" vernehmen, nach französischen Kinderliedern und russischer Volksmusik die Verbrecherhymne, das „Ganovenlied" (aufgenommen in den Gefängnissen).

Neben jeder Platte existieren aber auch noch die phonetische Umschrift, eine Uebersetzung des Textes, die Schriftsprache, Photographien und persönliche Aufzeichnungen über die Aufnahme, so daß eine außerordentliche Totalität des Materials erreicht ist.

Ein einzigartiges Werk ist begonnen, eine neue Hilfswissenschaft begründet. Ueberall in der Welt finden die neuen Ideen stärksten Wider-

hall, überall fand Prof. Doegen auf seinen Vortragsreisen in Deutschland und Europa begeisterte Aufnahme und neue Mitarbeiter. Ein Dokument von weltgeschichtlicher Bedeutung ist in dieser „sprechenden Bibliothek" geschaffen, eine wissenschaftliche Tat von unabsehbarer Bedeutung.

Neue Musikerziehung

VON DR. FELIX OBERBORBECK, REMSCHEID

Das fachlich organisierte Kunstleben der Gegenwart, die leicht herzustellende Verbindung zwischen weit von einander liegenden Orten, der lebendige geistige Austausch bei Festen, Congressen, in Zeitschriften und Fachorganisationen, die mit steigender Intensität ausgebaute Musikbörse lassen allzuschnell vergessen, daß auf der Wanderung dem künstlerischen Ideal entgegen die breite Ebene der Allgemeinheit längst verlassen wurde, daß man sich, ohne sich selbst Rechenschaft abzulegen, bereits in den engen Banden des „Faches" befand. Es ist ein tiefe Tragik unserer Zeit, daß der Drang zum Spezialistentum nicht nur dem Wissenschaftler, sondern auch dem Künstler anhaftet.

Alle Ausstellungen, alle Massenkundgebungen dürfen uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß trotz reklamehafter Aufmachung, trotz Teilnahme gewaltigen Menschenaufgebots unser Musikleben immer nur ein Gut eines geringen Teiles der Allgemeinheit ist. Es ist eine Utopie, auch nur die Einwohnerschaft Mitteleuropas als musikalische Menschheit ansehen zu wollen. Heute ist die Lage doch so: ein großer Teil, vielleicht der größte Teil der gebildeten Menschheit würde nichts vermissen, wenn ihrem Dasein die Musik, d. h. wertvolles musikalisches Leben ganz fehlte. Nicht, daß sie alle „unmusikalisch" wären; im Gegenteil — die meisten besitzen ein ausgezeichnetes Tongedächtnis, und mancher eine hübsche Stimme, die auch hie und da einmal zu eigener Freude und zur Unterhaltung anderer dient. Aber wäre das nicht — das Leben ginge ebenso gut seinen Gang. Zum ersten Mal griff der Staat ein: soweit es den Unterricht des Einzelnen betraf, nicht von umstürzender Bedeutung: denn die Freiheit des Einzelnen wird in ihrem Entschluß nicht angetastet. Doch der gebildeten Allgemeinheit in ihrer Entwicklung, d. h. in ihrem Studiengang auf der höheren Schule wird in Zukunft die Musik ein Erziehungsfaktor sein. Bedenken sind genug wachgeworden, vor allem gegen eine starre Systematik der Kunsterziehung, die dem Wesen der Kunst widerspricht. Haben nicht unsere Größten ihre tiefen Kunsterlebnisse gerade im Rahmen des Zufälligen gefunden? Entsinnen wir uns nicht alle der schönen, seltenen Augenblicke, da uns unvermutet ein kleines künstlerisches Erleben Ungeahntes schenkte? Ist nicht manches Kindersingen, manche Dorfmusik lebendiger in uns gewesen als viele große Konzerte? Da taucht manche Befürchtung auf, ob nicht durch alles dies, durch manchen schlechten Vermittler der Musik mehr Schade getan wird.

Man braucht nicht ängstlich zu sein. Gerade die große Allgemeinheit ist so feinnervig nicht. Und die, welche durch Vererbung und Talent das Große in sich tragen, denen wird es nicht durch einige unschöne Eindrücke vernichtet werden. Wieviel schönes musikalisches Leben ist uns Deutschen schon in den letzten Jahren geworden! Wie mancher hat

Musik aus den musikalischen Scharen der Gilden, der Jugendbewegung begeistert mit sich nach Hause genommen. Unser ganzes Konzertleben ist doch schon irgendwie befruchtet worden. Wo aber bleibt die Allgemeinheit?

Schauen wir in die Presse, in den Buchhandel, in das Verkehrsleben, in die Industrie, in das häusliche Leben, wo ist da wirklich Musik? — Ueberall sehen wir die gleiche große Gleichgültigkeit gegen alles künstlerische Geschehen. Die Menschen brauchen es in Wirklichkeit gar nicht. Sie haben kein Empfinden dafür, daß ihnen etwas fehlt; der Ansporn zu irgendeiner technischen Tätigkeit, zum Klavierspiel, zum Singen, ist meist der Ehrgeiz, oft die Berufsnot, selten die Liebe. Und wenn da durch die große Tat von oben nur ein Kleines, Geringes erreicht wird: wenn alle die vielen Gleichgültigen sich in einer Form zur Kunst stellen, ihr wenigstens Achtung entgegen bringen, ihren Jüngern die gleiche Lebensberechtigung geben wie die andern; nicht dem Star, dem Vertreter einer Spitzenkunst, der Sensation ihr Ohr leihen, sondern in ihr tägliches Dasein ein wenig von dem Glück, das dem Künstler sein Werk schenkt, hineinfließen lassen, dann wäre ein edler Zweck unserer Musikerziehung erfüllt. Wir brauchen keine klavierspielende und Sologesang treibende Menschheit; an deren Ueberfluß kranken wir schon lange. Das Elend des mittelmässigen Fachmusikkertums wird dadurch nur vergrößert. Ein Unterricht, der die Allgemeinheit nun auch in Musik erfassen soll, wird ganz besonderer Voraussetzungen auf Seite von Lehrenden und Lernenden bedürfen, soll sein höchstes Ziel nicht in Frage gestellt sein. Mit wenigen Worten ist der Weg dahin nicht zu umreißen. Der Lehrer allein wird's nicht tun, auch nicht der Musiker allein.

Viele werden abfallen — die andern aber sollen zu denen gehören, die der Kunst eine Heimstätte im geistigen Leben unseres ganzen Volkes bereiten, die durchdrungen sind von tiefer Liebe zur Musik und dazu helfen, daß unser so weit verzweigte Kunstorganisation bis in die kleinsten Zweige wirklich Blüten treibt und Früchte trägt. So mancher verdorrte Ast, der heute im Getriebe der oberflächlichen Musikmache noch Leben vorzutäuschen vermag, wird dann hoffentlich in seiner Nichtigkeit von allen erkannt werden. Wohin es gehen wird? Wir wissen es heute nicht; uns bleibt nichts, als mutig gefaßt die Zügel festzuhalten und „bald rechts, bald links, vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder wegzulenken."

Musikgeschichte in Selbstzeugnissen

Aus dem soeben erschienenen trefflichen Buche Hermann *Ungers* (Köln). Mit freundl. Bewilligung des Verlegers R. *Piper* in München.

AUS DEM TEIL:

DIE PRIMITIVEN UND DIE ALTEN KULTURVÖLKER: AFRIKA.

Wie man in Madagaskar durch Musik Kranke heilt.

Zweimal am Tage wird ein Tanz aufgeführt. Die Hauszauber werden in den Hof gebracht und nebst einem Silbertaler auf den hölzernen Reismörser gelegt. Hierüber breitet man eine Matte und setzt dann die in

wunderlichster Weise geschmückten Kranken auf das Ganze. Dann wurden die Trommeln, die einheimischen Guitarren bearbeitet und die Flöten geblasen. Alle Einwohner des Dorfes bildeten einen Kreis um die Kranken und klatschten fortwährend in die Hände, während die Frauen und Mädchen ein eintöniges Lied sangen. Nun begann eine für diese Gelegenheit erwählte Frau von vornehmem Range einen Tanz aufzuführen, während die andere, die hinter den Kranken saß, unaufhörlich mit einem Beil gegen einen alten, an einem Strick hängenden Spaten schlug und auf diese Weise dicht neben ihren Ohren ein entsetzliches Getöse vollführte. Man glaubt hierdurch den bösen Geist in einen der Tanzenden zu treiben. Die beiden Kranken saßen vollkommen regungslos, während die Trommeln lauter und immer lauter erschollen und immer mehr Hände und Stimmen sich an dem Klatschen und dem Gesange beteiligten, der zuletzt in ein gellendes Kreischen ausartete. Da sah ich plötzlich zu meinem größten Erstaunen die beiden kranken Mädchen aufspringen und in dem Kreise der Musizierenden herumtanzen.

Missionär Sibrée, Madagaskar.)

Musikalische Anstandsregeln in Japan.

Er soll richtig sitzen und keine Grimassen schneiden. Der Rhythmus soll durch Fächerschlag markiert werden, falls der Sänger sich nicht selbst begleitet. Musik und Herz sollen zusammenwirken und die Hand leiten. In der Wahl seiner Gesangsstücke soll er vorsichtig sein und nicht von Begebenheiten singen, die einem Anwesenden peinlich sein könnten. Namen, die gleichlauten wie die von Anwesenden, sollen gestrichen oder verändert werden. Schließlich soll der Sänger stets eine ruhige, mäßige Lebensweise führen, da schlechte Lebensführung der Stimme schadet. Sonderbar berührt die für den europäischen Geschmack unnatürliche Stimmbehandlung: der Japaner sagt aber: „Nur Kinder und Kutscher lassen nach europäischer Manier die Töne aus dem Bauch kommen". Er meint, das japanisch gutturale Quetschen müsse erst besonders erlernt werden. Die Ursache dieses Gesangsstils läge darin, daß ein zu weites Öffnen des Mundes in Japan als unschicklich gelte. So werden auch beim Sprechen die hellen Vokale vermieden. Sogar lautes Sprechen gilt als unpassend. Gefühlsausbrüche, Wut und Eifersucht drückt der Japaner nie in starken Tönen aus, wovon wir uns bei ihren Schauspielern überzeugen konnten.

(Abraham und Hornbostel in: Abhandlungen zur vergleichenden Musikwissenschaft.)

AUS DEM TEIL: ROMANISCHE UND GOTISCHE KULTUR.

Augustinus über die Musik in der Kirche.

Durch die heiligen Worte werden meinem Empfinden nach unsere Seelen andachtsvoller und leidenschaftlicher zu der Glut der Liebe hingezogen, wenn sie so gesungen werden, als wenn dies nicht der Fall wäre. Wenn ich mich der Tränen erinnere, die ich bei den Gesängen der Kirche vergossen habe, und auch jetzt bedenke, daß nicht der Gesang es ist, der mich bewegt, sondern die Dinge, die gesungen werden mit klarer Stimme und entsprechender Melodik, so kommt mir der große

Nutzen dieser Einrichtung wiederum deutlich zum Bewußtsein. Und doch muß ich, wenn es mir zustößt, daß ich durch den Gesang mehr bewegt werde als durch das Gesungene, mich einer schweren Sünde schuldig bekennen. Und ich wünschte, in solchem Falle lieber keinen Sänger zu hören.

Sachsenspiegel („Spielleute und Gaukler").

Spielleute und Gaukler sind keine Menschen wie andere, denn sie ähneln ihnen nur und sind eher den Toten zu vergleichen.

AUS DEM TEIL: BAROCK UND VORKLASSIKER

Aus einer zeitgenössischen Zeitschrift über Bach.

Sie wissen, der berühmte Mann kömmt, wie man sagt, nicht eher in den Stand, durch die Vermischung seiner Töne andere in Entzücken zu setzen, als bis er etwas vom Blatte gespielt und seine Einbildungskraft in Bewegung gesetzt hat. Er hat etwas Schlechteres vom Blatte zu spielen als seine eigenen Einfälle sind. Und dennoch sind diese seine besseren Einfälle Folgen jener schlechteren.

AUS DEM TEIL: ROMANTIK.

Novalis.

Alle Methode ist Rhythmus. Hat man den Rhythmus in der Gewalt, so hat man die Welt in der Gewalt. Jeder Mensch hat seinen individuellen Rhythmus.

AUS DEM TEIL: NACHROMANTIK UND MODERNE.

Rede des Wiener Universitätsrektors Dr. Ad. Exner bei der Verleihung des Ehrendoktorats an Bruckner (1891).

Wo die Wissenschaft haltmachen muß, wo ihr unübersteigliche Schranken gesetzt sind, da beginnt das Reich der Kunst, welche das auszudrücken vermag, was allem Wissen verschlossen bleibt. Ich beuge mich vor dem ehemaligen Unterlehrer von Windhag.

Bruckners Antwort.

So wie ich möchte, kann ich Ihnen nicht danken; wäre eine Orgel hier, ich würde es Ihnen schon sagen.

Paul Hindemith über mechanische Musik.

Wie sauber, ehrlich, ordentlich und künstlerisch wertvoll kann die mechanische Musik diese verschiedenen Bedürfnisse (der Gebrauchsmusik) befriedigen. Es ist nicht nötig, daß immer und immer wieder Menschenkraft in den Dienst der Unterhaltungsmusik gestellt wird, trotzdem das Publikum heute so sentimental ist, auch hier Seele, Persönlichkeit, Tiefe zu verlangen. Es ist ein unnötiger Luxus, der hier aufgewendet wird.

(Deutsche Kammermusik, Baden-Baden, 1927.)

Die Tanzreform

DER ZWEITE DEUTSCHE TÄNZERKONGRESS IN ESSEN

Wir haben es erlebt, wie im letzten Jahrzehnt der Tanz sich durch mannigfache Verstrickungen und Verwirrungen den Weg zum freien Betätigungsraum, zur Erfüllung seines eigenen Gesetzes gebahnt hat. Die Problemstellung lautet nun für ihn anders: es geht jetzt um endgültige Bereinigung der Streitfragen zwischen Ballett und neuen Tanz. — Die pädagogische Situation ist so beschaffen, daß möglichst der ganze Nachwuchs aus zwangsläufig praktischen Gründen eine Ausbildung auf das Theater hin erhalten muß, da dieses bisher immer noch relativ die meiste tänzerische Arbeit innerhalb seines Betriebes zuläßt. Wie soll diese Ausbildung aber beschaffen sein? Die alte Ballettschule — abgesehen davon, daß sie nirgends mehr wirklich lebendig ist — vermag sich ideell den Bedingnissen des Gegenwartstheaters, trotz isolierter Reformversuche nicht mehr anzupassen; der neue Tanz — es muß herausgesagt werden — hat, teils infolge seiner eigenen Jugend, teils weil er ganz auf sich selbst gestellt war noch nicht allgemeingültige Ausbildungsnormen zu schaffen vermocht, die auch der künstlerisch sehr unerwünschten, aber nicht zu umgehenden Bühnenpraxis genügen können; versuchte Vermengung beider Möglichkeiten hat zu neuem Wirrwarr geführt. Zu alledem tritt nun noch die brennend gewordene Tanzschriftfrage. Gerade die wissenschaftlich fraglos große Leistung Rudolf von Laban's, der eine Tanzschrift von streng gegenständlicher Systematik geschaffen hat, trägt viel zur Klärung der Situation bei. Der Kunsttanz nähert sich einer Spaltung, der auch vor zwei Jahrhunderten die Musik unterlegen ist, der Spaltung in schaffende und nachschaffende Künstler. So gut heute schon Tanzschöpfungen von Menschen geformt werden, die selbst nicht tanzen, so gut wird schon die nächste Zukunft dem Bedürfniß Raum gewähren, solche Schöpfungen in ihren gerade beim neuen Tanz häufig sehr komplizierten Bewegungsarten getreu aufzubewahren. Das ist Sache der Tanzschrift. Sie wird trotz aller Vereinfachungsbestrebungen solange schwierig, für die tänzerische Allgemeinheit unbrauchbar bleiben, als sie nicht darauf Verzicht leistet, lediglich „Partitur" zu sein (die ja deshalb für den Spezialisten ruhig bleiben kann), sondern unter Verzicht auf sekundäres Beiwerk einen „Klavierauszug" herstellt. (Genau, wie wir ja auch Sängern und Orchestermusikern keine Partituren in die Hand geben).[1]) Schon der Zeitmangel bei der kärglich bemessenen Ausbildungszeit hindert die jungen Tänzer solange an Aufnahme eines derartig anspruchsvollen neuen Faches in ihren Arbeitsplan, als nicht die erwähnten Erleichterungen zu Gebote stehen. Die weitaus größte Gefahr liegt aber in der Überschätzung der Sache selbst, die Laban zur Bezeichnung „Schrifttanz") verführt hat. Wie schlimme Folgen das schon an seinen eigenen Schülern offenbart hat, wird noch zu sagen sein. Der ausgezeichnete tschechische Ethnograph Prof. Dr. Franz Pospíšil vom mährischen Landesmuseum in Brünn hob anläßlich

---

[1]) Unter diesem Titel veröffentlichte er ein seine Methode enthaltendes Heft; unter diesem Titel kommt auch soeben das 1. Heft einer von der „Deutschen Gesellschaft für Schrifttanz" (!) herausgegebenen Vierteljahrsschrift an die Öffentlichkeit. (Beides Universal-Edition.)

seines Filmvortrages über alte Volkstänze der europäischen Völker hervor, daß der Film „wirklich das einzige wissenschaftliche Mittel, das eine exakte Analyse von Tänzen ermöglicht" darstellt; freudig darf ich in ihm den ersten und prominenten Kampfgefährten begrüßen.[2])

Was in der gegenwärtigen Lage zu tun sei, ist eigentlich nur von Mary Wigman und ihrem Kreise zentral erfaßt worden: hier wurde ein weitblickend vorausschauender Plan für neuzeitliche Tanzerziehung vorgelegt, der, ausgehend von der bestehenden Unentbehrlichkeit der Theater danach streben will, die tänzerische Geste, den Bewegungsimpuls dem gesamten Leben der Bühne mitzuteilen und so ein „rhythmisch beschwingtes und beschwingendes Theater" zu schaffen. Die Wiedergabe der „Feier" durch die Wigmangruppe (die wegen wirtschaftlicher Schwierigkeiten der Auflösung verfällt, ohne daß eine offizielle Stelle auch nur die Hand rührt) war denn auch im höchsten Sinne Rechenschaftsbericht dieses Planes. Die Kammertanzbühne Laban (Leitung: Dussia Bereska) bot eine Groteske „Die grünen Clowns", die das Überhandnehmen der „schrifttanz" — bedingten Hirnakrobatik und das Verkümmern des rein Tänzerischen furchtbar offenbarte. Die sonstigen tänzerischen Darbietungen — besonders auch der Jugend — waren Legion, jedoch kam bei allem fühlbaren Bemühen wenig dabei heraus. Die einzige wirkliche Entdeckung war ein junges Tänzerpaar der Berlines Städtischen Oper, Ruth Abramowitsch und Georg Grocke in Szenen aus der Tanzdichtung „Durchbruch" (Musik von Edmund Meisel); was sich in Solo — oder Gruppentanz sonst auszeichnete, kommt wie Vera Skoronel, Gret Palucsa, Yvonne Georgi, Harald Kreutzberg unmittelbar oder mittelbar von Mary Wigman her. Der aus uraltem javanischen Prinzengeschlecht stammende Dozent an der Leidener Universität Raden Mas Jodjana schuf mit Begleitung eines Gamelan-Orchesters eine Anzahl kultischer javanischer Tänze. Der unbeschreibliche Adel seiner Erscheinung, die Weihe seines priesterlichen Kunstdienstes ließen ein für unseren Tanz fernes Wunschbild der magischen Feier des Leibes aufleben. — Englische Nationaltänze, Tänze Vierländer Bauern. Aufführungen des Essener Stadttheaters (u. a. eine sehr gelungene Darbietung von Milhaud's „Salat", jenem geistreich — frechen Pendant zu Strawinsky's „Fuchs"; ein gesungenes und gesprochenes Ballett, geboren aus der commedia dell' arte) — man kann unmöglich allem gerecht werden.[3])

Die Situation der beiden tänzerischen Fachverbände — „Deutscher Chorsängerverband und Tänzerbund" als Repräsentant des Ballettkompromisses, „Deutsche Tanzgemeinschaft" als Vertreterin des Wigmankreises — gleicht in tragikomischer Weise der Lage in der Musik seit dem Schweriner Tonkünstlerfest.[4]) Beide verhandeln miteinander. Daß dem äußerlichen Decorum sein Recht wird, ist auch im Interesse der

[2]) Vgl. Tanzsonderheft der „Neuen Musikzeitung" XLIX, Heft 7 (Hans Kuznitzky „Choreographie"). — Ich ging damals von den gleichen Voraussetzungen aus, die Pospíšil jetzt in Essen vertrat.

[3]) Hierher gehören auch die höchst aktuellen Fragen des Laientanzes, der Sprech- und Bewegungschöre. — Da sie aber ihrer ganzen Entstehung nach mit dem Kunsttanz nur sehr mittelbar zu tun haben, gehörten sie eigentlich gar nicht vor den Kongreß, was in der Diskussion von Otto Zimmermann (Plauen i. V.) treffend formuliert wurde.

[4]) Vgl. meinen Bericht über das Fest im nächsten Auftakt-Heft.

so sehr herbeigesehnten Tanzhochschule wünschenswert, an die einstweilen der preußische Staat, nach der vorsichtigen Haltung seines Vertreters in Essen zu erteilen, nicht recht heran will. Erwägen wir, was der Tanz lediglich aus eigener Kraft schon erreicht hat, nämlich stärkste Resonanz seiner Sorgen in der Öffentlichkeit, so ist das eigentlich eine Ermutigung zum Optimismus. Diese Resonanz hat sich in der großzügigen Gastfreundschaft Essens gezeigt; sie zeigt sich auch darin, daß sich um den nächstjährigen Kongreß bereits Berlin, Wien, Frankfurt a. M. und Stuttgart bemühen. — Er wird kürzere Tagesordnungen haben, weniger Stoff desto ausführlicher zu behandeln streben und auch der Diskussion, die wegen Übermüdung und Zeitmangel diesmal vielfach zu kurz kam, den ihr gebührenden Raum zu gewähren suchen.

Hans Kuznitzky.

Erich Kleiber

Geschrieben auf der Probe

VON ERWIN SCHULHOFF

Von den Dirigenten unserer Zeit ist Erich Kleiber nicht jener Typ, dessen Größe im diktatorischen Wesen zu suchen ist, auch kein weltfremder Herrgottssucher der als Wundertier bestaunt sein will. Gegenüber anderen Dirigenten hat er den Vorzug nicht mehr sein zu wollen als der Triangelschläger oder erste Konzertmeister seines Orchesters. Der Titel „Generalmusikdirektor" dient ihm als Monokel, welches den Banausen zur respektvollen Distanz gemahnt. Menschliches bildet die Grundlage seiner Beziehungen zum Orchester und des Orchesters zu ihm. Zumindest macht es den Eindruck, daß das Orchester die Überzeugung hat, Kleibers Dirigieren sei nicht mehr, als sein vollendet beherrschtes Handwerk und kein Befehl, dem untertänigster Gehorsam geleistet zu werden hat. Diese durchaus gesunde Basis läßt jeden einzelnen an die Ungeheuerlichkeit der allgemeinen Leistung fest glauben. Nun, da sich Erich Kleiber auch nicht die Mühe gibt den „jovialen Herrscher" zu mimen (was der gläubigen Masse als Grundbedingung für eines Dirigenten Glanz erscheint) ist es aus ebendiesen menschlichen Gründen verständlich, daß jedes Orchestermitglied bestrebt ist, seine Leistung zu potenzieren. Höchst erstaunlich die Art der Zusammenarbeit von Orchester und Dirigent. Weder Tüftelei noch Ekstatik. Musizieren von Beginn, wodurch ein Bild entsteht, dessen Ausdruck sich derartig kristallisiert, sodaß in kürzester Zeit die Herausarbeitung ermöglicht ist, wobei Präzision als ein Hauptfaktor betrachtet wird. Dennoch findet Kleiber seine Erregungen in Klang und Rhythmik. Er sucht jedoch nicht und niemals, mehr hinter der zu interpretierenden Musik an Weisheiten ergründen zu wollen, als lediglich die zu interpretierende Musik einfach nur musizieren zu wollen, sei dies klassische oder zeitgenössische Musik. Es ist wichtiger die Entstehungsursache eines Werks von der menschlichen Seite zu ergründen, als den göttlichen Funken darin zu konstatieren, der später als Pose stark zu enttäuschen vermag. Daher lehnt Kleiber gegenüber dem Orchester jedwede überlegene Doktrin ab. Dies geschieht zugunsten des musikantischen Erlebnisses, welches da stets vorhanden ist. Aus dieser Diktion heraus erzieht Kleiber sein Orchester, welcher dadurch mehr und mehr befähigt erscheint, auch

die schwierigste Aufgabe zu lösen. Solche Proben machen eher den Eindruck einer interessanten Diskussion. Die nächste Tatsache, welche als schwerwiegend zu betrachten ist, wäre, daß Kleiber mit der gleichen Intensität für seine Klassiker und Zeitgenossen zu leben vermag. „Für seine Zeitgenossen" könnte man etwa so vergleichen: Einem Maler mag erst dann ein Portrait vollendet gelingen, wenn dieser zum Modell innere Beziehungen hat. So auch bei Kleiber, der eine vollendete Wiedergabe in diesem Sinne zeitigt. In diesem Falle erübrigen sich stets die Direktiven des Komponisten, welcher von Beginn an, seinen Intentionen gemäß das Werk erklingen hört. „Lassen Sie mich arbeiten und unterbrechen Sie möglichst nicht," sagt Kleiber zum Komponisten, „sagen Sie mir erst nachher Ihre Wünsche." Aber es bleibt nichts mehr zu wünschen, nichts zu sagen, es ist bereits alles da. Detailarbeit? Fast kaum ein Abklopfen und eine Unterbrechung, da jeder auf die genaueste Beachtung der dynamischen Bezeichnung erzogen ist. Also handelt es sich höchstens um Fehler der dynamischen Bezeichnung seitens des Komponisten in der Partitur. Die Kleiber'sche Detailarbeit beruht, wie zu beobachten, auf dem dynamischen Ausgleich zwischen den Instrumentalgruppen der Bläser und Streicher, Ausdeutung der geringsten Phrasierung, die zum Erlebnis zu werden vermag. Bei der Sache bleiben heißt nach Kleiber: Stets guter Laune sein, die keine Ermüdung aufkommen läßt, nicht das geringste Nachlassen der Spannkraft. Das Bewußtsein des Einzelnen, Solist zu sein, wird immer gestärkt und jeder dieser „Solisten" fügt sein Spiel in jenes des nächsten. Eine ideale Klangeinheit entsteht und aus solcher Klangeinheit wächst das interpretierte Werk, wächst jedes Werk, gestaltet durch Kleiber und sein Orchester, geformt durch musikantisch-menschliches Erlebnis, mit besagter prinzipieller Gründlichkeit. Wer eine solche Wärme für ein Werk übrig hat, den Respekt vor jeder klingenden Partitur, hat mit einem Pultvirtuosen überhaupt nichts gemeinsam. Solche Proben vermögen beredtes Zeugnis für Kleibers Persönlichkeit abzulegen, beredtes Zeugnis für sein Orchester. Die lebendig-sprühenden Wiedergaben sind nur dann eben denkbar, wenn für Mozart die gleiche Intensität besteht, wie auch etwa für den Alban Bergschen „Wozzek". Das schwierigste Werk wird vom Orchester bewältigt, da Kleiber dem Orchester vor allem das kompositionelle Prinzip erklärt und gerade dieser Umstand bewirkt es, daß auch der konservativste seiner Orchestermusiker den Kleiberschen Intentionen zu folgen vermag, wodurch jedes technische Hindernis beseitigt ist. Nicht zuletzt wird auch der Wiederstrebendste des Hörerkreises diesem Dirigenten folgen können und Kleibers Persönlichkeit demnach zu werten wissen. Mag die Kritik eines Komponisten als ausschlaggebend gelten, um den ethischen Zweck solchen Beginnens zu stützen. An dieser Stelle wo Erich Kleiber und sein Orchester wirkt, wird in aller Schlichtheit ein großer Zweck erfüllt.

Das zweite deutsche Händel-Fest in Kiel

VON MAX BROESIKE-SCHOEN, HAMBURG

Man kann heute Händel auf zweierlei Art feiern: durch wirkliche Fest-Aufführungen seiner großen und bekannten Werke, die, soweit es

gegeben erscheint, zugleich aus den kunsttechnischen Erkenntnissen und Erfahrungen der jüngsten Händel-Bewegung praktischen Nutzen ziehen, oder, anschließend an den oft noch recht einseitig verstandenen Begriff der Händel-Renaissance, durch die Erweckung unbekannter oder vergessener Werke Händels, in denen der Händel-Pflege und der Händel-Propaganda immer noch ein unendlich reiches Betätigungsfeld erblüht. Das Kieler Fest, eine Veranstaltung der Händel-Gesellschaft, die jetzt für die Kunst Händels sowohl theoretisch wie praktisch eine ähnliche systematische Tätigkeit entfalten wird, wie es seit Jahren schon für die Kunst Bachs geschieht, war durch die breite, fast allzu breite Basis, auf der sich die Konzerte in viertägiger Dauer aufbauten, in der Lage, beide Gesichtspunkte zusammenzufassen. Man hatte aber keinerlei abseits liegende „Renaissance"-Experimente angestellt, sondern ließ einfach Händel, den großen Musiker in der Fülle seines Werkes für sich selbst sprechen. In diesem Werk — man braucht natürlich aus dem Versagen der Händelschen Opernkunst weder eine Unfruchtbarkeit der ganzen Händel-Bewegung noch den völligen Verzicht auf Händelsche Opern herleiten — gibt es noch genug, was unvermindert lebendig, ja sogar gegenwartskräftig ist, und gerade darin liegt ja die Aufgabe einer modernen Händel-Forschung und Händel-Ästhetik, hier zu sichten und aufhellend zu wirken, vor allem alles das ins Licht zu rücken, was an Händel, in der Rückkehr zu „absoluten" Quellen der Musik und im Stil, dem Zeitgefühl entspricht. Es gibt hier außerdem noch vieles, was dazu beitragen kann, das Bild seiner Persönlichkeit und seines Geistes zu ergänzen und zu vertiefen, das man nicht allzu einseitig typisieren darf.

Das ließ sich bereits bei dem ersten Kirchenkonzert erkennen, das geistliche Kompositionen brachte, die Händel unmittelbar für die Kirche und für den kirchlichen Gebrauch schrieb, an Werken, die einmal als künstlerischer Vorstoff zu den Oratorien, dann im engeren Sinne als ergänzende Antithese zu der religiösen Welt Bachs nicht völlig übersehen werden können. Außer dem selten aufgeführten Dettinger Tedeum, das den „dekorativen" Prachtstil Händels aufweist, ohne deswegen den Stoff zu veräußerlichen, lernte man eine wertvolle Händel-Neuheit in dem Psalm 112 kennen (bearbeitet von Prof. Fritz Stein), einer hellen und lichtfreudigen Lobpreisung, auf die leistungsfähige Kirchenchöre nur hingewiesen werden können. Die Trauer-Hymne auf den Tod der Königin Caroline ist ein schönes und würdevolles Stück, bei dem aber, wie bei so vielen Werken Händels, die Frage einr sachgemäßen Kürzung und Streichung im Sinne unseres heutigen Formgefühles erörternswert ist. Von gleichem Wert für die Beurteilung des Persönlichkeitsbildes der Händelschen Kunst, aber auch für eine praktische Verwertung im Konzertsaal erschienen ferner eine Anzahl intimere, kammermusikalisch gerichtete Werke, die Händel auf den Pfaden einer zeitstilistischen Geschmackskultur und eines mozartisch berührenden Schönheitsempfindens zeigen. Hier waren die reizende, opernhaft anschauliche Kammerkantate „Apollo und Daphne", eine noch ungedruckte Klaviersuite in E-dur, ein als elegantes Spielstück dankbares Harfenkonzert (sonst nur als Orgelkonzert bekannt) sowie eine entzückende deutsche „Rosen"-Arie zu nennen, die mit einer Art Straus-

sischen Illustrationstechnik Duft und Farbe malt. Unter die positiven Erträgnisse des Festes, das erfolgreich bemüht war, auch musikhistorisch den Blick für die Kunst Händels zu schärfen, war schließlich der Vortrag Prof. A. *Scherings* (Berlin) zu rechnen, der die geistige Essenz der Händelschen Kunst aus den bestimmenden Einflüssen ihres Zeitalters und den Quellen ihres Menschentumes in anregender und sehr ausbaufähigen Formulierungen herauslöste. Anschließend sprach H. *Roth* (Stuttgart) über den dramaturgisch-musikalischen Aufbau und Inhalt der Oper „Alcina", die einer stilkritischen Betrachtung besonderen Stoff bietet. Am Schluß des Festes stand eine Monumental-Aufführung des Oratoriums „Israel in Ägypten", bei der über 1000 Sänger aus der Provinz Schleswig-Holstein und aus Kiel mitwirkten; sie fand in der neuen Messe-Halle statt einem Bau, in dem die Stadt Kiel eine geeignete Stätte für große Massen- und Festaufführungen besitzt. Diese Aufführung brachte dem Dirigenten Prof. Fritz *Stein*, dem tatkräftigen musikalischen Organisator des Festes, großen und lebhaften Beifall ein. Die theologische Fakultät der Universität Kiel verlieh Prof. Max *Seiffert*, dem bekannten Musikforscher und Händel-Bearbeiter, das Ehrendoktorat.

Internationales Musikfest in Siena

VON Dr. ERICH STEINHARD

In unmittelbarer Nähe von Florenz ist unter der Patronanz Mussolinis das diesjährige Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik abgehalten worden, jener Stadt, in der der Sinn für eine „Nuove musiche" vor mehr als drei Jahrhunderten erstand. Es ist eine fortschrittsfreudige Gesellschaft gewesen, die damals in der toskanischen Landschaft lebte und man fühlt, wenn man diesen durch die Renaissance gesegneten Boden betritt die Kraft der Tendenz und die Verwandtschaft der Gesinnung. Noch viel stärker wird aber der Eindruck der Gegenwartsbeziehung, wenn man in das durch seltsame Eigenart der Palazzi, der Dome und Bilder charakterisierte Siena kommt, das sieben Tage im September Schauplatz eines von blendenden Gesellschaften und farbenrauschenden Volksfesten unterbrochenen Musizierens gewesen ist. Man muß nur alte Sieneser Maler, etwa Simone Martini und Ambrogio Lorenzetti, oder den späteren Domenico sehen, mit ihrer Typenkunst, mit ihrer sachlichen Objektivierung, ihrer archaischen Form, der grotesken Bewegung, mit der sie Liebe und Anmut eigensinnig darstellen, um zu begreifen, daß die Exaltierten von 1316 denen von 1928 nahe sind.

Und damit fällt der Einwand: Neue Musik gehöre nicht nach dem uralten Siena.

Man begibt sich zum ersten Konzert. Trubel umfängt einen, lebensgefährliches Gedränge in den bergabeilenden schmalen Gäßchen. Man steht vor dem Konzertsaal — es ist die Klosterkirche des hl. Franziskus, die durch die Liberalität des Ordens einem weltlichen Orchesterkonzert des römischen Augusteums unter Molinari Zuflucht gewährt. In der taghell erleuchteten Kirche applaudiert das Publikum B. Molinari, der ein altitalienisches Programm ziemlich theatralisch, doch suggestiv wie immer, dirigiert. Cimarosas zierliche Ouverture zur „Heimlichen Ehe"

schlägt ein, Monteverdis überwältigendes „Lamento d'Arianna" wirkt so, als wäre es heute geschrieben (die Bearbeitung verschärft diesen Eindruck, allerdings in übler Richtung), und eine Corelli-Suite würde in ihrer Größe sogar echte Kirchenstimmung vertragen. Einige Tage später zeigt hier Raffaele Casimiri mit seinem Chore Polifonika Romana Niederländer, Römer, Venezianer und Spanier des 15. und 16. Jahrhunderts, fein dynamisiert, aber oft unrhythmisch im polyphonen Gewebe. Ein Konzert alter italienischer Kultur wurde also vorsichtshalber doch vorgeführt, bevor man das eingentliche Thema zur Diskussion brachte.

Im Palazzo des Conte Chigi-Saracini, wo der Hauptteil der modernen Musik geboten wurde, hatte E. F. Burian seine Voiceband um einen Tisch gruppiert, vier Damen und vier Herren, welche Dichtungen in fünf verschiedenen Sprachen im Chore rezitierten, wobei Rhythmen und Klänge zu neuen akustischen Wirkungen verbunden wurden, die gefühlsmäßig von der dadaistischen bis zur spiritistischen Sphäre reichten. Es werden da kleine Kunstwerke von ganz neuem Klangreiz geschaffen, deren Definition nicht dadurch erledigt werden kann, daß man sie genetisch von Schönbergs „Pierrot Lunaire" herzuleiten versucht. Phrasen, Worte, Silben, unartikulierte Laute werden verschärft durch Temporückungen zum malenden Klangmittel, das noch fallweise durch Jazz unterstütz wird und Färbung erlangt durch Pfeifen, und Gestalt gewinnt durch chorische und solistische, durch polyphone und homophone Durcharbeitung und durch den organisierten Schrei. Man begreift, wenn auch nicht ganz, Burians Wesen, der unlängst einmal den Komponisten verteidigt hat, der in der Wahl seiner Texte zwischen Preislisten, Fahrplänen und Ritualgesängen geschwankt hat und schließlich emphatisch ausrief: Was für ein schöner Tango argentino ließe sich doch aus dem Kyrie hervorzaubern! In Sprache und Chor transponierte Tänze oder Eisenbahnrhythmen werden hier realisiert und auch Stimmungen, die vom Irrenhaus über das Bizzare zum Überfeinerten führen. Man wird den Gedanken nicht los, solches ließe sich partienweise in der Oper verwenden. Absolut keine Kunst zweiten Ranges. Fast sämtliche Stücke mußten ein bis zweimal wiederholt werden.

Daß Alois Hábas Vierteltonkunst nach dieser mehr amüsanten Musik einen schweren Stand hatte, braucht kaum betont zu werden. Hába hat drei neue umfangreiche Werke geschaffen, von denen die Phantasie für Viola und Klavier das schwierigste zu sein scheint. Er intensiviert seinen Stil immer mehr und es fällt dem normalen Hörer nicht leicht, seinen Gedankengängen zu folgen. Sein Stil ist ornamental und streng gebunden und ist beinahe dort angelangt, wo der letzte Schönberg steht, mit dem ihn echter Fanatismus und unbedingte Ehrlichkeit verbindet. Diese Fortspinnung der Linien, das Gleichmaß des Linearen ähnelt mittelalterlichen Gepflogenheiten. Erwin Schulhoff und Karl Hába waren glänzende Interpreten dieser Kunst, die im Rahmen einer Matinee das zweite Extrem herausstellte: den Anbeter des Abstrakten nach dem Apostel der Sinnlichkeit.

Im Teatro del Rinnuovati hat Alfredo Casella Ig. Strawinskys „Les noces" (Choreographische Szenen mit Gesang und Musik) herausgebracht. Leider nicht szenisch. Auf der Bühne sah man vier Klaviere, das

Schlagzeug, den Chor mit Solisten. Das Werk ist bekannt. Und es bleibt nur zu sagen daß es die Quelle der gesamten Ostinatokunst der komponierenden Jugend von Heute darstellt. Aufreizend ist dieser Stil, mit der abgerissenen, abgebrochenen, bald getragenen, bald hüpfenden Staccatosprache, die mitreißt, die mitreißen muß, wenn die Aufführung vorbereitet ist. Interessant übrigens, daß die Formkunst des 17. Jahrhunderts den revolutionären Charakter des Werkes nicht zu dämpfen vermag. Zu Casellas Violoncellosonate, die voraufging (mit dem Maestro am Flügel und dem Cellisten A. Tusi), nur die Bemerkung, daß das Stück der Frau Coolidge gewidmet ist, daß daher die Dankbarkeit der Diktion einigermaßen verständlich, doch nicht entschuldbar ist.

Im Teatro della R. Accademia dei Rozzi hörte man William Waltons „Facade", ein rhythmisch rezitierendes Opus, das ähnliche stilistische Ziele anstrebt, wie Burians „Voiceband" — ohne sie zu erreichen. Auf einem Vorhang ist ein Haus aufgemalt, das ist die Facade. Die Facade hat ein Loch, durch das ein Megaphon 22 Dichtungen von Edith Sitwell hervorquellen läßt, während ein Jazz auf der Bühne die Gedichte begleitet. Englischer Humor, der auf solche Weise Volkslieder, Tänze und Märsche illustrieren will. Mit viel zu wenig Witz, mit fehlender Variabilität der Form und grausamen Längen sind die Stücke charakterisiert. Ohne Rezitation, ohne Facade, ohne Megaphon — als Jazz im Kabarett möge eine Auswahl von ihnen Verwendung finden.

Von den vierzehn Kammerwerken gibt kaum die Hälfte Anlaß zu besonderer Unterhaltung. H. Tiessens Duo für Violine und Klavier hat durch die nicht zu überbietende geniale Reproduktion Stefan Frenkels und Max Osborns an Bedeutung gewonnen. Verkrampfung wechselt mit Kantilene, Brutalität mit zarter Kultiviertheit. Das war ein Musizieren! Aus Paul Hindemiths „Klaviermusik" wurde die zweite Reihe kleiner Stücke plastisch von F. Osborn gezeichnet. Eigenwillige Musik, mit merkwürdigen Perioden und oft gleicher Stimmung in den Grenzen des Satzes, es sind bewegte Formen, Läufleinsätze, oft mit einem Hüpfen und Springen, daß man von einer Sportmusik sprechen könnte. In diesen Kompositionen kommt die Linearität in Reinkultur zur Geltung. In Karl Hábas Flötensonate haben wir gleichzeitig ein Klavierwerk von Qualität vor uns, das rhythmisch interessante Prägungen aufweist, es ist voller Spannung, formal geschlossen und zeigt neben männlichen confuoco-Stellen, figural vorsichtig gestaltete Episoden, die bukolisch klingen und mit bachantischer Wildheit wechseln. Im ganzen eine kraftstrotzende selbstbewußte Kunst, die von R. Hertl und Erwin Schulhoff virtuos gegeben wurde. B. Martinůs schönes Streichquartett Nr. 2 ist von seinen zahlreichen Aufführungen her jedem Musiker bekannt. Wieder sieht man das besondere Formtalent, das mit natürlicher Erfindung, ganz unverschroben aus dem Temperament gestaltet und dabei wie immer auf Volksmelodik und Volksrhythmik nicht verzichten kann. Es ist keine tiefe, aber eine feine, oft graziöse Musik, für deren Qualitäten das Kolischquartett den ausgezeichneten Ausdruck fand. Manuel de Falla hat mit einem Cembalokonzert überrascht. Ein wunderbar aus dem Instrument empfundenes Werk, dem die archaisierenden Tonarten im Mittelsatz sakrales Aussehen geben. Eine im neo-altklassischen Stil dahinrauschende Komposition, romanisch in seiner gleißenden Form und in seiner geist-

reichen Formbeschränkung. Anständige Satzkunst bietet R. Blums musica per 8 strumenti. F. Bridge Streichquartett Nr. 3 ist in der Kompaktheit seiner Harmonik von Regerscher Abkunft, ein gutgemeintes Werk von viel zu breiten Ausmaßen. Über M. Ravels Violinsonate und A. Zemlinskys III. Quartett Neues zu sagen ist kaum nötig, auch E. Blochs bekanntes Streichquintett, das von der Brosavereinigung mit Hingebung interpretiert wurde, zeichnet den Meister in gewohnten Farben. Weniger günstig haben die Italiener abgeschnitten, wir möchten auch über A. v. Weberns Streichtrio, das fast einen römisch-germanischen Krieg hervorgerufen hätte, den Schleier vergessender Nächstenliebe breiten. Aber etwas muß doch gesagt werden. Das Streichtrio gehört zum Typus der echt epigonalen Kunst. Die Stilprinzipien Schönbergs sind bis ins Absurde befolgt. Des Meisters Dogma ist *äußerlich* im einem Maße erfüllt (und im Quantitativen so überspannt), daß nur das Interesse am Physiologischen uns umfangen hält. Der römische Kritiker, der zu toben begann, wurde von Carabinieris an die Luft gesetzt. Wer straft aber diejenigen, die den Geschmack hatten gerade dieses Werk von Webern für Italien vorzuschlagen?

*

Wir hörten demnach zeitgenössische Kunst. Gab man uns Neues? Nein. Ist das mit Sehnsucht erwartete Genie endlich zu uns gekommen? Nein. Aber es gab Anregung in großer Fülle. Und die Empfänge in Palästen und Schlossern altsienesischer und englischer Aristokraten werden unvergeßlich bleiben, wie das grandiose Erlebnis des mittelalterlichen „Palio"-Rennen's am Stadtplatz, wo unter feierlichem Glockengeläute und unter Mörserschüssen im Beisein einer ohrenzerreißend brüllenden wild erregten Volksmenge von Zehntausenden, die in der Kirche gesegneten Pferde zu einem Wettlauf antraten, nachdem ein in glühenden Farben der Frührenaissance gekleideter Riesenzug von gepanzerten Rittern auf herrlich gezäumten Rossen, von eleganten Fahnenschwingern und blonden Pagen begleitet, über den Platz gerauscht ist. Unter Trommelwirbel und Trompetenklang.

Strawinsky: Apollo Musagetes

URAUFFÜHRUNG IN PARIS

Die in Deutschland noch immer heftig diskutierte Frage, ob die humanistische Bildung beibehalten oder als veraltet abgeschafft werden müsse, dürfte ihrer Lösung näher gekommen sein: wer irgend die jetzige Musik, vor allem die französischer Provenienz, als Genießer verstehen will, wird nicht umhin können, sich in der klassischen Antike beschlagen zu zeigen. Kenntnisse im Griechischen und Lateinischen, bisher ein Angsttraum unserer Jugend, gewinnen neuen praktischen Sinn; Schülern mit mangelhafter Vorbildung ist ein Abendkurs in Mythologie dringend anzuraten. (Schon hat Hanns Eisler vorgeschlagen, ein Oratorium in Keilschrift zu komponieren.)

In Frankreich liegt es in der Luft, klassische Form oder doch wenigstens das, was man dafür hält, auch an klassischen Gegenständen zu demonstrieren. Das ist eine alte Weisheit, die sich von Racine bis zur

Gegenwart immer wieder belegen läßt. Wie stark gerade in letzter Zeit auch die Musiker von dieser Richtung erfaßt worden sind, ist bekannt. Natürlich reagieren sie auf die literarische Anregung, ihrer Sonderart entsprechend, verschieden. So ließ Milhaud vor kurzem in Paris Bruchstücke seiner dreiteiligen Orestie vorführen, die er, unbekümmert um edle Einfältigkeit und stillen Größenwahn, unter verschwenderischem Aufwand größter Mittel und mit aller bei ihm auch sonst gewohnten polytonalen Vielfarbigkeit ausgemalt hat.

Ebenfalls in Paris und zur gleichen Zeit erschien ein neues Werk von Strawinsky, das Ballett „Apollo Musagetes". Es versteht sich, daß bei ihm die Antike wesentlich anders ausschaut; er gehört zu jener Gruppe von Musikern, (es sind stets Franzosen oder von französischer Kultur beeinflußte Künstler), denen die Wahl eines griechischen Stoffes eine Verpflichtung zur Askese, zur musikalischen Simplifizierung bedeutet. Nun ist gegen musikalische Gradlinigkeit nichts zu sagen, wenn sie einem Bedürfnis entspringt; ja selbst eine künstliche Primitivität, die letzte Zuflucht aller schaffenden Artisten, kann ihre Reize haben; aber verstimmen muß es auf die Dauer, den Wunsch, naiv sein zu dürfen, hinter der altertümelnden Geste sorgfältig versteckt zu sehen. Apollo als Vorwand, reines Dur und althergebrachte Dominant-Tonika-Kadenzen schreiben zu können — welche Verwirrung der Gefühle!

Der „Apollo Musagetes" setzt den „Ödipus" konsequent, aber mit schwächerer Wirkung fort. Die Lebendigkeit des Ödipus, nicht zuletzt bedingt durch die Uneinheitlichkeit der skrupellos gemischten Stile, geht der neuen Partitur ab. Strawinsky hat in ihr sogar die Bläser und das Schlagzeug völlig ausgeschaltet, auch das ein Zeichen, wie sehr er nach Beruhigung in jedem Sinne strebt. Selbst der Rhythmus hat seine taktstrichfeindliche Widerhaarigkeit abgelegt und sich einer zuweilen bedenklich kantablen Melodik angepaßt. An einem Violoncello-Thema möchte Delibes seine Freude haben: fünfzig Jahre sind wie ein Tag. Man würde dieses jüngste Werk Strawinskys vielleicht, kennte man den Hergang nicht, für eine verschollene Jugendarbeit des ehemals russischen Komponisten halten. Erstaunlich genug ist, daß — trotz tausend Einwänden — auch diese Partitur nicht ohne Faszination bleibt. Sie ist, wenn nichts anderes, doch von Strawinsky.

Nach der Berliner Aufführung des Ödipus durfte ich hier den Zweifel aussprechen, ob der erzwungene neue Stil, so lebendig er im Einzelfall erschien sich in weiteren Versuchen würde fortsetzen lassen. Nach der Pariser Uraufführung des Apollo zeigt sich, wie sehr der Zweifel berechtigt war. Nichtsdestoweniger war das Publikum zu stürmischem Applaus bereit, der auch dem Ballett Diaghilew und dem Tänzer Serge Lifar gegolten haben muß.

Strawinsky hat, so hört man, ein Requiem beendet; denkbar, daß es zum Grabgesang für die eben durchschrittene Stilperiode seines Autors wird.

Hanns Gutman.

Auftakt-Arena

DAS PLAGIAT.

I.

In der *„Westphälischen Landeszeitung"* vom 4. Juli wurde — siehe „Auftakt" Nr. 8 — auf ein Plagiat aufmerksam gemacht, dem wir zum Opfer gefallen sind. Es handelt sich um den Aufsatz von Dr. Otto *Pretzsch* (Leipzig): „Erzgebirgische Musiker" (Auftakt" 1928 Nr. 3), der Franz *Ludwigs* Buch „Musikgeschichte des Erzgebirges (1924) partienweise fast kopierte, und in dem Pretzsch gleichzeitig bedauert, daß es noch kein Werk über die Musik des Erzgebirges gebe. Wir entnehmen der Zeitung folgende humorvolle Aufstellung:

LUDWIG 1924:	PRETZSCH 1928:
Ludwigs Buchschluß (S. 48) ist —	*— bei Pretzsch Einleitung:*
1. In den vorstehenden Ausführungen spiegeln sich alle Bewegungen der Musikgeschichte der letzten vier Jahrhunderte. In anschaulicher Weise konnten wir das Renaissance-Zeitalter, die Generalbaßzeit, die klassische Zeit, die Epoche der Romantik und ihrer Gegenströmungen .... verfolgen. Daß in diesem Gebirgszug, der das alte Österreich von Deutschland trennt, ein so reiches, durch alte Zeitepochen schwingendes Farbenspiel der musikalischen Äußerungen zu finden ist, hat wohl seinen Grund mit darin, daß hier der Schnittpunkt nord- und süddeutscher Kultur, deutscher Gedankentiefe und österreichischer Gefühlswärme liegt. Strengen kontrapunktischen Werken, Sinfonien, Oratorien stehen leichtbeschwingte, einfachst konzipierte Tanzweisen als Negation aller musikalischen Denkarbeit gegenüber. Die ernstgerichtete Tonkunst erfährt noch eine Bereicherung der Formen durch das Zusammentreffen zweier religiöser Kulturen.	1. Wenn man bei der Betrachtung erkennt, daß alle Zeitepochen in ihren musikalischen Äußerungen aufgefangen sind — wir finden Vertreter der Renaissance, des Generalbaßzeitalters, der klassischen Epoche, der Romantik bis in die Moderne hinein — so ist der Grund hierfür wohl darin zu suchen, daß das Erzgebirge die Grenzscheide nord- und süddeutscher Kultur darstellt, Deutsche Gedankentiefe, österreichische Gefühlswärme stoßen hier aneinander und verbinden sich. Man trifft auf strenge kontrapunktische Formen neben einfachst konzipierten Tanzweisen. Eine weitere Bereicherung erfährt die Musik noch dadurch, daß hier zwei religiöse Kulturen zusammentreffen.
Auch Ludwigs Geographie —	*— gefällt Herrn Pretzsch:*
2. „Ist der Erzgebirgler durch die schöne Natur von Haus aus künstlerisch empfänglich gestimmt ... so ist der musikalische Sinn ganz besonders aktiv und eine große Reihe namhafter ... musikalischer Persönlichkeiten ... Musiker, Musikgelehrte und Instrumentenbauer begipfeln die ... Unterschicht der Gebirgsbewohner ... Erwägen wir nun, daß das ganze Erzgebirge nur einen Landstrich von 125 Kilometer Länge und 70 Kilometer Breite umfaßt ..."	2. „Die schöne Natur, mit der der Erzgebirgler innig verwachsen ist, macht ihn von Haus aus künstlerisch empfänglich. Besonders sein musikalischer Sinn läßt ihn aktiv teilnehmen an musikalischen Geschehen. So ist es kein Wunder, wenn die Musikgeschichte eine Reihe namhafter Musiker, Musikgelehrte und Instrumentenbauer aus dem Erzgebirge, das nur einen Landstrich von 125 Kilometer Länge und 70 Kilometer Breite umfaßt ..."
Ganze Sätze Ludwigs —	*— dreht Pretzsch um:*
3. „Während diese (wandernden) Musiker eine rührende Anhänglichkeit an die heimatliche Erde bewahren, immer wieder zurückkehren und ihr Alter dort beschließen, vermissen wir solche Bodenständigkeit bei den höheren, schaffenden Musikern fast ganz."	3. „Dabei kann man beobachten, wie die meisten der Größeren von ihnen ihrer Heimat entrückt und in neuen Verhältnissen bodenständig werden, im Gegensatz zu den fahrenden Musikanten, die in rührender Anhänglichkeit an den Mutterboden immer wieder zur heimatsich weithin auszuwirken ...."

Sagt Ludwig „Leider“ —

4. „Leider verbietet es die Armut des Gebirglers, selbst seinem Kulturbedürfnis ... höhere Stätten ... zu schaffen, welche die bedeutenderen Söhne des Gebirges anregen würden, im Lande zu bleiben und für die Heimat zu wirken ...“

Ludwigs Hasler-Urteil ...

5. „War Hasler in erster Linie noch wie alle großen Meister des 16. Jahrh. (Palestrina, Orlando di Lasso u. a.) Vokalkomponist, so nimmt bei Hammerschmidt die jüngere Instrumentalmusik bereits einen beträchtlichen Raum seines Schaffens ein.“

Ludwig über Rosenmüller:

6. „Noch mehr verlegte das Schwergewicht seines Schaffens auf die Instrumentalmusik Johann Rosenmüller ...“

Wo Ludwig liebt —

7. „... romantischen Schule, deren zentrale Persönlichkeit, Robert Schumann, selbst aus dem abflachenden Erzgebirge, aus Zwickau, stammt ... Auf das Leben und Schaffen Schumanns ... einzugehen, erübrigt sich, da seine Werke ja Gemeingut der gebildeten Menschheit geworden sind. Nur seiner zarten Liebesepisode mit Ernestine von Fricken sei hier gedacht ... diese geistvolle und liebenswürdige Pianistin ist in Asch (Böhmen) geboren ...“

— sagt Pretzsch auch „leider“:

4. „Die Armut des Gebirgslers hat es leider nicht dazu kommen lassen, einen musikalischen Mittelpunkt zu schaffen, der die einheimischen Künstler im Lande erhielte, um in einem Brennpunkt ... sich weithin auswirken ....“

— gefällt Pretzsch fast wörtlich:

5. „Während Hasler wie alle großen Meister des 16. Jahrh. (Palestrina, Orlando di Lasso u. a.) noch vorwiegend Vokalkomponist war, nimmt die Instrumentalmusik in den Werken der Komponisten der kommenden Jahrhunderte einen breiten Raum ein.“

— Pretzsch über Rosenmüller:

6. „Noch mehr verlegte das Schwergewicht seines Schaffens auf die Instrumentalmusik Johann Rosenmüller ...“

— kann Pretzsch nicht hassen:

7. „Einer der großen Vertreter der Romantik, Robert Schumann, stammt aus dem abflachenden Erzgebirge, aus Zwikkau ... Sein Leben und seine Werke sind Gemeingut aller Gebildeten, so daß es sich erübrigt, darauf einzugehen. Erwähnt sei nur eine Liebesepisode Schumanns mit der Pianistin Ernestine von Fricken, die uns in deren Geburtsstadt, nach Asch in B. führt ...“

II.

Soweit wäre alles in Ordnung. Aber vielleicht hätte sich Herr Prosper *Heyle*, der Anstandspflicht eines jeden Journalisten, der ein Plagiat entdeckt, entsinnen können — die ihn dazu nötigt, der betreffenden Redaktion die Parallelstellen zur Verfügung zu stellen und nicht *anderswo* das Plagiat zu konstatieren. Die Redaktion des „Auftakt“ konnte auf einen bloßen *Postkartengruß* des berühmten Musikschriftstellers Franz *Ludwig* nicht reagieren, und Herr Heyle hat den Umstand der verspäteten Einsendung des Büchleins dazu benützt, um seine fleißig ersessenen Literaturforschungen im Lande des dauerhaften westphälischen Schinkens zu veröffentlichen.

III.

Und nun etwas ganz Selbstverständliches, worüber sich heute kein Mensch mehr aufregt. Herr Dr. Alfred *Heuß* in Leipzig, der Schriftleiter der bekannten — fast hätte ich gesagt — Gladiatorenzeitung „Zeitschrift für Musik“, findet bei derartigen Anlässen immer seine Beschäftigung. „Lieber Herr Kollege“ Heuß, im „Auftakt“ Nr. 8 hätten Sie unseren Hinweis auf das Plagiat gefunden und so hätten Sie viel Nervenkraft ersparen können, die Sie zu Ihrem Kampf gegen die heutige Jugend und gegen die neue Musik noch sehr benötigen werden. Und noch etwas: Über die „anständigen“ Grundlagen der *unmodernen* Musik, sollten Sie doch lieber keine Debatten heraufbeschwören. Sie sind doch selbst Komponist. Wenigstens haben Sie es unlängst wieder behauptet.

Erich Steinhard.

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

Die abgelaufene — an Anregungen keineswegs arme — Opernsaison brachte noch knapp vor ihrem Abschlusse eine interessante Opernnovität *Busonis „Arlecchino"*; eines der wenigen Bühnenwerke, das dieser Autor geschaffen hat, wobei er sein eigener Textdichter gewesen ist. Inhaltlich ist der Arlecchino eine Fortführung der altitalienischen Commedia dell' arte, und vielleicht ist gerade in dieser Stoffwahl ein bewußter Protest gegen die Entwicklung des musikdramatischen Stils gelegen. Es ist gewiß nicht unbeabsichtigt, daß gerade der Träger der Titelrolle, dem die Wahrheiten der Dichtung in den Mund gelegt sind, über keine musikalische Aussteuer verfügt, sondern nur eine Sprechrolle zugewiesen erhalten hat. Die Musik trägt die Eigentümlichkeiten ihres Schöpfers; sowie Busoni der Italiener, dessen Mutter eine Deutsche gewesen ist, die Rasseneigentümlichkeiten beider Nationen in sich vereinigt, ist auch seine Musik eine zwiespältige; ein Ringen nach den Zielen einer neuen Kunst gibt ihr etwas Problematisches, und ein ironischer Unterton, der gelegentlich durchschlägt, verleiht dem Werke seine eigentümliche Färbung. Die von H. W. *Steinberg* einstudierte Novität erzielte einen turbulenten Erfolg, an dem die Darsteller der schematischen Figuren der Comedia, vor allem Ilse Schulz-Eisenlohr als Colombine, Hagen und Adolf Fuchs verdienten Anteil hatten. Die Sprechrolle des Arlecchino hatte Trenk-Trebitsch inne. Der Abend schloß mit einer Reprise von *Puccinis „Gianni Schicchi"*, einem musikalischen Lustspiele, das eine neue Epoche dieser Kunstgattung einzuleiten bestimmt ist. Das Werk ist unserem Publikum und der Bühne seit der Aera Zemlinsky bereits geläufig und besitzt dermalen in Josef Schwarz einen ebenso überzeugenden Sänger und Darsteller. Erfreulicherweise steht die neue Opernsaison, die nach den Ferien eingesetzt, unter einer günstigen Prognose. Ein konsolidiertes Ensemble, in dem die wenigen entstandenen Lücken durchwegs vollgültig aufgefüllt wurden, harrt seiner neuen Aufgaben.

Vorläufig bestreitet das Theater seinen Spielplan zum großsen Teile mit jenen Werken, die vor den Ferien neu einstudiert worden waren. Der noch in der Aera Kramer neuinszenierte Fidelio, Straußens Elektra u. a.

Überaus gelungen präsentierte sich *Mozarts „Cosi fan tutte"* in dem neuen szenischen Gewande und in einer musikalischen Wiedergabe, die rhythmisch und dynamisch ausgeglichen geraten ist. Die Damen Engel, Jicha, Schulz-Eisenlohr und besonders die Herren Hagen, Dresdner, Andersen — bilden hier ein wohl abgestimmtes Ensemble.

In den Konzertsälen war im September noch keine nennenswerte Tätigkeit zu verzeichnen; dagegen reiht sich gegenwärtig ein Konzertabend an den anderen, es steht zu befürchten, daß bald die Übersättigung eintreten wird, die notwendig eine vollständige Apathie nach sich ziehen muß. Auch hier wäre eine weise Ökonomie am Platz. Für ihren Herbstzyklus, der vier außerordentliche Konzerte umfassen soll, hat die tschechische Philharmonie die Berliner Dirigenten Alexander *Zemlinsky* und Erich *Kleiber* zu Gaste geladen, von denen der erstere Mahlers Auferstehungssymphonie mit grandiosem Erfolg zur Aufführung gebracht hat. V. P.

„DIE BRÜDER KARAMASOFF" ALS OPER

Tschechisches Nationaltheater in Prag

Ein derartig wirkungsvolles Opernbuch hat man schon lange nicht gesehen. Es wäre freilich bei dem dramatischen Reichtum des Dostojevsky-Romanes nicht leicht gewesen die Bühnenwirksamkeit zu verfehlen. J. Maria hat mit dem Komponisten *Ottokar Jeremiaš* die Situationen des Prosawerkes in drei Akten verdichtet und durch diese Komprimierung des Tragischen eine atemversetzende Grundlage zum Musizieren gegeben. Im Brennpunkt der alterierten Umgebung steht der vermeintliche Vatermörder Mitja, doch sind in überaus geschickter Weise die Übrigen, die beiden Rivalinnen, der Vater und die Brüder in großangelegten Rollen kontrapunktiert.

Bombenrollen sind es auch in musikalischer Hinsicht. Sie blenden den Zuhörer mit musikantischer Vehemenz und reißen ihn hin. Diese Urwüchsigkeit, diese Triebkraft ist im Stande der Oper Charakter zu geben. Man muß ja nicht immer problematische Musik komponieren, man darf nicht immer Originalität in der Erfindung verlangen. Wir sind unter diesen Umständen fast bereit die Potenz eines Musikers anzuerkennen, auch wenn er zeitweise die Musiksprache des neunzehnten Jahrhunderts spricht. Der Komponist einer Katastrophenoper, deren Exaltation gleich im ersten Takt beginnt und der noch im dritten Akt zu interessieren vermag, ist begabt. Gerade der Schlußteil, der im Gerichtssaal vor Staatsanwalt, Verteidiger, Zeugen und Publikum spielt ist musikalisch nicht einfach zu erfassen. Er ist ein Kabinettsstück an Variabilität, Phantastik und Durchschlagskraft. Sicher nicht die Musik, die wir zu Dostojewsky ersehnen, nicht die Kunst unserer Zeit: aber glänzende Theatermusik, die das Netz kantabler Rezitative in praegnanter Weise über einem mit rhythmischer Verve emporgepeitschtes Orchester ausströmen läßt. Die Suggestibilität dieses Stückes wurde unterstützt von einer brillanten Szenenkunst Wl. Hofmanns und ausdruckshaft gesteigert durch die vorbildliche Regie F. Pujmans. Der Chef des Tschechischen Nationaltheater Ot. *Ostrčil* konnte mit allen Darstellern für die geistvoll realistische Wiedergabe einer enthusiasmierten Zuhörerschaft danken. Beifallssturm empfieng den Komponisten. *Erich Steinhard*

Musik in kleineren Städten: KARLSBAD

Das Karlsbader Musikleben, aufgeteilt in zwei scharf abgegrenzte Spielperioden, entspringt aus der Eigenart des Weltkurortbetriebes. Das stark besetzte städtische Orchester, dem ein überaus ausgiebiges Archiv — auch neuzeitliche Literatur — zur Verfügung steht, kann mit seinen, wöchentlich dreimal in der Spielzeit von Mitte April bis Ende September stattfindenden Symphonie-Konzerten reiche Programmabwechslung bringen und die verwöhntesten Ansprüche befriedigen. Die Anwesenheit prominenter Komponisten und Virtuosen, die in Karlsbad ihren Treffpunkt haben, sind oft mitbestimmend für die Programmwahl. Es ist leicht begreiflich, daß sich das Orchester u. a. den Kuraufenthalt Richard Straußens nicht glatt entgehen läßt und Werke des Meisters ansetzt. Richtung geben aber auch die im Kurorte ausübenden Künstler, die zur Mitwirkung bei den Konzerten herangezogen werden und die Programmwahl beinflussen. Bei der Fülle der symphonischen Darbietungen, die auf den Programmen des städt. Orchesters, das Generalmusikdirektor Robert *Manzer* leitet, dann auf den Vortragsfolgen des Konzertorchesters, das Konzertdirektor Bruno *Pleier* führt, erscheinen, ist es im Rahmen des hier zur Verfügung gestellten Raumes nicht möglich, alles Neuerscheinende zu vermerken. In losem Herausgreifen kann nur das besonders Hervorstechende verzeichnet werden. Als Erstaufführungen brachte das städt. Kurorchester: *Josef B. Foersters* fünf symphonische Bilder „Cyrano de Bergerac", das „Romantische Klavierkonzert mit Orchester" von Josef *Marx* (mit Rudolf *Macudzinsky* als vortrefflichen Interpreten des Klavierpartes), Max *Springers* groß angelegte Symphonie „Donau" mit Prof. Franz *Moissl* aus Wien als Gastdirigent), Bros *Beckmanns* F-dur Symphonie und Fr. Nicasius *Schussers* „Symphonia Coelestica", op. 12, als Uraufführung. Alfred *Szendrei* des philharm. Orchesters in Leipzig erschien als Gastdirigent und holte sich einschlagende Erfolge. Als Solisten waren verpflichtet: Prof. Adolf *Grohmann* (Wien), der das Konzert in H-moll, Nr. 3, von Saint-Saens wirkungsvoll spielte, die Wiener Geigerin Anita *Ast* und die ausgezeichnete Geigerin Freia *Thunis* aus Amsterdam, die mit dem D-dur Konzert von Paganini das internationale Publikum entzückte, und Clara *Musil*. Glanzpunkte der Programme des Kurorchesters bildeten die Aufführungen der Symphonien von *Bruckner* und *Mahler*, die Generalmusikdirektor *Manzer* in vorbildlicher Form herausbringt. Das Konzertorchester unter Bruno *Pleiers* Führung brachte eine ganze

Reihe neuer symphonischer Werke zur Wiedergabe. Erwähnt seien: Bernard *Zweers* 3. Symphonie „An mein Vaterland"; in einem Konzerte zugunsten der „Deutschen Akademie in Prag" interessante Variationen (u. Fuge) über ein serbisches Volkslied von Mil. *Crvcanin*, die Rhapsodie für großes Orchester „Italia" von Alfredo *Casella*. Solistisch betraten folgende Künstler die Karlsbadee Konzertpodien: die Organisten Prof. *Ledvina* (Preßburg), Kurt *Freitag*, der Prager Organist *Dr. Michl* und — besonders hervorgehoben — der Professor der Deutschen Akademie in Prag Karl *Utz*, der mit bedeutendem Erfolge *Fidelio Finkes* „Fantasie und Fuge" über „Aus tiefster Not" einführte. Weiters konzertierten: Rob. *Goldsand, Slezak, D'Arin Beljanin*, die noch jugendliche, tüchtige Pianistin *Edith Kraus*, Umberto *Urbano*, die ital. Geigerin *Ferrari*, der Cellist *Eiselt* und die auserlesene Gitarristin Luise *Walker*. Das Stadttheater führte einige Opern vor; hervorzuheben wären die Ensemble-Gastspiele der Mitglieder des Neuen Deutschen Theaters in Prag mit „Troubadour" und „Traviata", die Georg *Singer* ganz ausgezeichnet dirigierte, dann die Opern „Faust" und „Tosca" mit Vera *Schwarz*, Georg *Baklanoff* a. G., für die Alex. *Smallens* von der Philadelphia Civic Oper als Dirigent verpflichtet war, und schließlich eine ganz außergewöhnlich glanzvoll herausgebrachte Aufführung des „Falstaff" mit *Steinberg* am Dirigentenpulte. — Dieser knapp bemessene Bericht kann nur ein fahles Bild des betriebsamen Karlsbader Musiklebens der Sommersaison geben. M. Kaufmann.

BÜCHER

MAX REGER: BRIEFE EINES DEUTSCHEN MEISTERS. Ein Lebensbild. Herausgegeben von *Else von Hase-Koehler*. Leipzig. Koehler & Amelang Verlag.

Keine Biographie vermag das Lebensbild eines großen Mannes so plastisch und lebendig wiederzugeben wie diese liebevoll zusammengetragene Auswahl aus nahezu 4000 brieflichen Selbstzeugnissen, die Regers kraftvolle Persönlichkeit im Ringen um die Erfüllung seiner Sendung zeigt, von der er felsenfest überzeugt war. Die Briefe sind zugleich ein Zeitbild, im dem sich alles, was diese Epoche bewegte, widerspiegelt. Viele bekannte Namen tauchen auf, aber über allen leuchtet der eine: Johann Sebastian Bach. Die Briefe lesen sich wie ein Crescendo, das jäh mit dem allzu frühen Tode abbricht. Kein wissenschaftliches Buch, sondern ein menschliches Zeugnis vom Werden und Wachsen eines großen Meisters, das Musiker und Laien gleichermaßen in den Bann zieht und erschüttert. 26 meist unveröffentlichte Bilder sind dem mit Geschmack und Sorgfalt ausgestatteten Werke beigegeben.

GUIDO BAGIER: DER KOMMENDE FILM. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Mit wie zahlreichen Problemen der Film behaftet ist, wird erst dem ganz klar, der sich mit seiner geschichtlichen Entwicklung beschäftigt, der das für den Film zur Verwendung gelangende Material einschließlich der menschlich-künstlerischen Kräfte in weitestem Umfang prüft, der die Technik studiert, die aus den kümmerlichen Anfängen zu den staunenswerten, aber noch immer unvollkommenen Errungenschaften führte, von denen Erzeugung und Wiedergabe bestimmt wird, und der den ästhetischen Fragen nachgeht, die sich jedem ernsthaften Beobachter in Fülle aufdrängen. Guido Bagier, dem Film als Anreger, Helfer und Finder neuer Ausdrucksergebnisse zugehörig, wird in diesem Buch der Kritiker des Lichtspiels. Schonungslos rechnet er als Historiker mit dem „Was war?" ab; scharfen Auges prüft der Kenner des Materials und der Technik das „Was ist?". Voll Hoffnung blickt er auf die zukünftige Entwicklung des Films und stellt dem „Was wird?" eine günstige Prognose. In großen Zügen entwirft Bagier die Richtlinien für die Gestalt des „kommenden Films". Hier spricht der Kulturmensch, der, als Ästhetiker der bildenden Kunst, der Musik, dem Theater verhaftet, Neuland zeigt und in geistvollen Thesen voll Gedrungenheit und Schwung, gleichsam in einer Kette glänzender und überzeugender Aphorismen, die Wege deutet, die der Zukunft des Films beschieden sein werden. Aus nicht weniger als 200 Bildern, die den Gebieten der bildenden Künste, der Architektur, der Technik und in der Hauptsache dem Film selbst entstammen, zieht der Autor seine ableitenden und hinweisenden programmatischen und kulturfördernden Ideen. Ein Museum prachtvollster filmischer Leistungen, wie sie in dieser Fülle noch nie geboten wurden, tut seine Pforten auf. An Beispiel und Gegenbeispiel wird Echt und Unecht, Wert und Unwert nachgewiesen und bis in die minutiösesten Einzelzüge hinein das Wesen des Films erläutert.

Allein dieser kostbare Bilderatlas, der u. a. sämtliche internationale Berühmtheiten vorführt, macht das Bagiersche Buch zu dem wertvollsten Erzeugnis, das uns die Film-Literatur bisher beschert hat.

DR. JOSEF ZUTH: HANDBUCH DER LAUTE UND GITARRE. (Verlag von A. Goll, Wien.) Der Wiener Musikgelehrte Dr. Josef Zuth, durch viele wissenschaftlich-wertvolle Publikationen auf dem Gebiete der Gitarristik weit bekannt, hat mit sicherem Griffe eine Lücke in der Reihe der Lexika durch die Herausgabe seines „Handbuches der Laute und Gitarre" ausgefüllt. Für den Musikgelehrten, den Musiker und Musikfreund bietet das aus großer Sachkenntnis entstandene Werk eine hoch einzuschätzende Fundgrube seltenster Art. Alles Wissenswerte auf dem Gebiete der Laute und der Gitarre von der Entstehung und Entfaltung bis zur Gegenwart ist eingehend, übersichtlich und leicht verständlich behandelt. Die Publikation, ein Spezialwerk neu in der Art, sollte in der Bibliothek jedes Musikbeflissenen zur Hand sein. Kfm.

HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. Herausgegeben von Universitätsprof. Dr. Ernst *Bücken*. Mit etwa 1200 Abbildungen in Doppeltondruck, etwa 1300 Notenbeispielen und vielen z. T. farbigen Tafeln. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Wildpark — Potsdam. Lieferung 13: Dr. R. Haas, Musik des Barocks, Heft 1. Lieferung 14: Dr. H. Mersmann: Moderne Musik seit der Romantik, Heft 6.

Jeder, dem es Ernst ist um das Kennenlernen des reichen musikalischen Gutes der Vergangenheit und der vielseitigen Strömungen einer um neue künstlerische Ziele ringenden Gegenwart, wird mit hohem wissenschaftlichen Gewinn und künstlerischem Genuß zum Handbuch der Musikwissenschaft greifen. In ihm erschließt sich ein schier unübersehbares Gebiet, das, in vorbildlicher Weise gegliedert und behandelt, in ganz neuer Art auch zum Nichtfachmann überzeugend spricht, indem das kulturgeschichtliche Moment in den Mittelpunkt der Betrachtungsweise gerückt wird. Ergibt sich so eine Fülle neuer bisher nicht gekannter oder doch vernachlässigter Perspektiven, so wird der innere Wert des Werkes noch um ein beträchtliches gesteigert durch eine einzigartige, umfassende Illustration, die in feiner und unaufdringlicher Art das im Wort gesagte begleitet, erläutert und unterstreicht. Dem Auge gefällig, ziehen in buntem Wechsel vielfach noch unbekannte kulturhistorisch interessante Stiche, Künstlerporträts, Handschriften und Notenbeispiele vorüber.

G. KUGLER: UNTERRICHTSSKIZZEN ZUM SCHULGESANG. *Gebrüder Hug & Cie., Leipzig—Zürich 1927.* Bemerkenswert, daß nicht nur Rhytmus, Notenlesen, Gedächtnis und Improvisation gepflegt wird, sondern daß auch zur tunlichsten Verhütung von Schädigung der zarten Stimmen das stimmbildnerische Moment wiederholt betont wird. Ein Buch, das wertvolle Anregungen bringt. il

LIEDERBUCH FÜR HÖHERE SCHULEN VON OTTO KIRMSE, *Herbert Meisner, Ernst Reiße, Theodor Salzmann, Fritz Stang und Heinrich Wahls.* Zehnte gänzlich umgearbeitete Auflage. Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung — Leipzig 1927.

Sechs Autoren haben den Richtlinien für Musikunterricht an höheren Schulen in Preußen und Sachsen entsprechend, ein gewaltiges Material zusammengetragen, das wertvolle Proben gesanglich musikalischen Schaffens von frühester Zeit an bringt; wir finden ein- bis vierstimmige Lieder, Lieder zur Laute, für gemischten Chor, gregorianische Gesänge, Minnesang, Meistergesang, Madrigal, Kanon, Fuge, Oper und Oratorium. Interessant sind die Vergleichslieder, dabei vierzehn Vertonungen der Königskinder.

Ein Novum für ein Schulbuch bildet wohl eine Auslese aus dem deutschen Kunstlied mit vollständigen Klavierbegleitungen. Ein Partiturbeispiel beschließt das Liederbuch, dem des reichen, auch musikgeschichtlich wertvollen Inhaltes wegen weiteste Verbreitung zu wünschen wäre. —il.

EDWARD J. DENT: FOUNDATIONS OF ENGLISH OPERA. *Cambridge University Press*, London. (Besprechung folgt.)

DER QUERSCHNITT

EINE AKADEMIE FÜR FILMMUSIK. *Dem Klindworth-Scharwenka-Konservatorium* wird, wie das *B. T.* meldet, mit Unterstützung der Ufa und der Deutschen Filmmusik-Union, im Oktober eine Akademie für Filmmusik angegliedert. Lehr-

gegenstand ist alles, was zur Theorie und Praxis musikalischer Illustration gehört. Stilfragen, von der Musikgeschichte her angewandt auf Filmerfordernis. Materialbeherrschung (Filmmusikliteratur, Kinothekanlage und -Benutzung). Fragen des Theaterbetriebes: Organisatorisches, Kenntnis der verschiedenen Vorführungs- und Synchronisierungsapparate — ein mit allen Finessen ausgestatteter Vorführungsraum ist eingebaut — und natürlich die spezielle Illustrationstechnik. Praktische Übungen im Collegium filmmusicum (Orchesterschule); wöchentlich eine öffentliche Vorlesung mit Demonstrationen. Getrennt vom Lehrgang ein Seminar und Colloquium insbesondere für beamtete Kinokapellmeister zu Meinungsaustausch und gegenseitiger Anregung. Marc Roland, Schöpfer und Leiter der Filmmusik-Union, ist geistiger Vater dieses Unternehmens.

SCHUBERT-PREISAUSSCHREIBEN DER FIRMA HUG IN LEIPZIG, Roßplatz 16. 1. Abendfüllendes Chorwerk mit Orchester (Termin 31. Dez. 1929); zehn—fünfzehn Minuten dauernde Werke mit Orch. ohne Solisten (31. März 1929); a capella-Chöre ev. kammermusikalisch begleitet (31. Dez. 1928). — Gesamtpreise: 18.000 Reichsmark. Einsendung anonym.

INTERNATIONALES PREISAUSSCHREIBEN IN AMSTERDAM. *Werke für gemischten Chor und Orchester* mit oder ohne Solisten. Preis: 4000 Mark (2500 holl. fl.). Termin: 1. März 1929, Dr. Paul Cronheim, Nic. Maesstraat 33; Partitur und Kl.-Auszug anonym.

BEIM INTERNATIONALEN MUSIKFEST IN SIENA waren die Staaten in der Delegiertensitzung, die im Palazzo des Conte *Chigi-Saracini* stattfand, folgendermaßen vertreten: Vorsitz: Prof. Edward J. *Dent* (Cambridge); England: Edwin *Evans* und E. Denton *Green;* Deutschland: Max *Butting* und Prof. H. *Springer;* Oesterreich: Dr. Paul *Stefan;* Tschechoslowakei: Prof. K. B. *Jirák* und Prof. Dr. Erich *Steinhard;* Italien: A. *Casella* und M. *Labroca;* Schweiz: Dr. Volkmar *Andreae.* Außerdem waren noch Vertreter Jugoslawiens, Polens und Rumäniens anwesend.

DIE NEUE JURY DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT, die zu Weihnachten in Genf tagen wird: Ansermet (Schweiz), Ravel (Frankreich), Sirola (Jugoslawien), Tiessen (Deutschland), Pijper (Holland). Ersatzmänner: Bridge (England), Milhaud (Frankreich), Rieti (Italien), Steinhard (Tschechoslowakei), Stefan (Oesterreich). Das Musikfest 1929: *Genf;* 1930: *Lüttich.*

DIE WERKE DEUTSCHER KOMPONISTEN aus der Tschechoslowakei, die für Genf eingereicht werden, sind bis zum 1. November an Prof. Dr. Erich *Steinhard,* Prag VII., Malířská 386, zu senden, von wo aus sie der Prager Jury vorgelegt werden.

LEHRAUFTRAG FÜR MUSIKERZIEHUNG, Der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat dem Berliner Musikpädagogen *Walter Kühn* einen Lehrauftrag für Musikerziehung an der Universität Königsberg übertragen; damit ist Königsberg die erste deutsche Universität, bei der die Musikerziehung als Lehrfach eingeführt ist.

VOM ARBEITSPLAN DER LEIPZIGER OPER. In den ersten Monaten der Spielzeit 1928/29 gelangen zur *Uraufführung: „Die baskische Venus"*, die Erstlingsoper des durch sein symphonisches Schaffen allgemein bekanntgewordenen Tonsetzers *Hermann Hans Wetzler,* ferner das neueste Bühnenwerk von *Eugen d'Albert „Die schwarze Orchidee"*, eine Kriminal-Groteske von Karl M. v. Levetzow. Weiterhin sind in Aussicht genommen an *Neuheiten: „Die ägyptische Helena"* von *Richard Strauß,* ferner *Franz Schrekers* neueste Oper *„Der singende Teufel"*, die neuen drei Einakter von *Křenek „Der Diktator"*, *„Das geheime Königreich"*, *„Schwergewicht"* und *Kurt Weills „Protagonist"*.

ALBAN BERGS „WOZZECK" erscheint in *Leningrad* schon in der dritten Saison am Repertoire und kommt in der nächsten Zeit auch an der *Staatsoper* in *Moskau* zur Erstaufführung.

ROBERT HERNRIED hat sein Lehramt am Stern'schen Konservatorium infolge Überbürdung niedergelegt.

SIEBEN MANUSKRIPT-LIEDER von *Robert Hernried* nach Texten von Friedrich Nietzsche und modernen Autoren (wie Bartsch, Miegel, E. P. Thal, A. Grünewald)

gelangten im Tonkünstler-Verein Augsburg durch *Vilma Lessik*, begleitet von *Irmgard Lutz*, zur erfolgreichen Erstaufführung.

BALLETT DES BAD. LANDESTHEATERS KARLSRUHE. Geplant sind für die Saison 1928—29 unter choreographischer Leitung von Harald Josef Fürstenau. Am 6. Oktober während des Lichtfestes die deutsche Uraufführung von *Malipiero: „Pantea"* zu einem Text von H. J. Fürstenau, dessen Hauptpersonen Luzifer und Michael sind. Außerdem *Strawinsky: „Petruschka"* (im November); *Casella: „La Giara"; Rieti: „Barabau"*; die *„Josephslegende"* von *Richard Strauß; „Rhapsodie negre"* von *Francis Poulenc* und als Weihnachtsballett *J. Bayer's „Bilderbuch"*.

BADEN-BADEN 1929. Im kommenden Jahr soll eigentliche Konzertmusik vom Fest ausgeschlossen werden. Man wird Beispiele neuer *Gebrauchsmusik* hören.

JAROMIR WEINBERGERS Oper *„Schwanda, der Dudelsackpfeifer"* kommt in Breslau und Düsseldorf zur deutschen Erstaufführung.

PREISAUSSCHREIBEN 20.000 DOLLAR. Für das *zu Ehren Schuberts* veranstaltete *20.000 Dollar-Preisausschreiben* der amerikanischen Columbia Phonograph Society (eine Symphonie im großen Stil) sind etwa *500 Werke* von 28 Ländern eingegangen. Davon entfielen auf Amerika 71, Deutschland 69, Skandinavien 64, Österreich 62, England 58, Frankreich 48, Italien 45, Spanien 38, Rußland und Polen je 29 Werke. Jede *der 10 Gebietszonen* brachte einen 1. Preis von 750 Dollar, einen 2. Preis von 250 Dollar und als 3. Preis ein Diplom zur Verteilung. Den *Hauptpreis* von 10.000 Dollar erhielt, wie schon berichtet, Kurt Atterberg, Schweden, für seine Symphonie in C-dur.

Im Komitee saßen: der Russe Glazunov, der Däne Nielsen, der Deutsche v. Schillings, der Franzose Bruneau, der Pole Mlynarski, der Engländer Tovey, der Italiener Alfano, der Spanier Salazar und die Österreicher G. Adler, F. Schalk, E. Mandyczewski, R. Heger und J. Marx.

Das amerikanische Komitee der Franz Schubert-Zentenarfeier hat außerdem einen 1000 Dollar-Preis für die Auffindung des Manuskripts der verschollenen Gasteiner-Symphonie von Schubert ausgesetzt.

DIE METROPOLITAN-OPER, Newyork, bringt in der nächsten Spielzeit an Neuheiten: „Fra Gherardo" von Pizzetti, „Die versunkene Glocke" von Respighi, „Die ägyptische Helena" von Strauß und Křeneks „Jonny spielt auf".

EIN NEWYORKER MÄZEN hat der Familie Dvořáks Manuskripte des Komponisten um 2,800.000 frs (ca. 400.000 Rm) abgekauft.

DAS KÖLNER NIEDERRHEINISCHE MUSIKFEST, an welchem Werke Bachs, Händels, Beethovens, Schuberts, Bruckners, Verdis, Tschaikowskys, Tartinis und Richard Straußens erklangen und wobei als Solisten Fritz Kreisler, Dusolina Giannini, Carl Erb, H. H. Nissen, W. Fenten, Prof. Boell (Orgel) mitwirkten, brachte die westdeutsche Erstaufführung der Symphonietta von Leoš *Janáček*, deren klangliche und tschechisch nationale Elemente interessierten. Festdirigent war Hermann Abendroth.

ERNST TOCH arbeitet an einer Oper *„Der Fächer"*; das Buch ist von Ferdinand *Lion*.

DARIUS MILHAUD hat Werfels Drama *„Juarez und Maximilian"* in einer dreiaktigen Oper vertont. Die Textbearbeitung nahm R. St. Hoffmann vor.

IN KÖLN tagte auf Einladung der Staatlichen Hochschule für Musik die Hauptversammlung des *Deutschen Rhythmikbundes* (Dalcroze-Bund).

MUSIKPARLAMENT. Max von Schillings hat den Meldungen einer amerikanischen Zeitung zufolge im Verein mit dem Direktor einer amerikanischen Grammophon-Gesellschaft, Frederik Sard, die Statuten für die Gründung eines internationalen Musikparlaments entworfen. Die Verwirklichung des Planes könnte eine Lücke im Nobelpreis ausfüllen, der bekanntlich keinen Musikpreis einbegreift.

GASTSPIEL. Unter Leitung von Generalmusikdirektor Eduard Mörike wird im Spätherbst ein deutsches Opernensemble eine auf hundert Vorstellungen berechnete Gastspielreise in die Vereinigten Staaten unternehmen. Geplant sind Auf-

führungen des „Rings“. Eduard Mörike ist beim amerikanischen Publikum sehr bekannt als hervorragender Interpret der Wagner-Opern aus seinen bei Parlophon erschienenen Plattenaufnahmen.

EINE NEUE ARBEIT VON KEUSSLER — die *Orchestergesänge* — kommen demnächst zur Uraufführung.

MARIA PAUDLER, die bekannte Filmschauspielerin, ist an die *Reinhardt-bühnen* engagiert worden.

EIN SCHUBERTHEFT ist die Novembernummer des *„Auftakt“*.

OPERNAUFFÜHRUNGEN DER NEUEN SPIELZEIT: Franz *Schreker:* „Der singende Teufel“ (Berlin. Staatsoper Unter den Linden); Julius *Bittner:* „Mondnacht“ (Berlin, Städtische Oper), Eugen *d'Albert:* „Die schwarze Orchidee“ (Leipzig, Neues Theater); Leoš *Janáček:* „Die Sache Makropulos“ (Frankfurt, Opernhaus); Erwin *Dressel:* „Kuchentanz“ (Kassel, Staatstheater); Max *Brand:* „Maschinist Hopkins“ (Duisburg, Stadttheater); Karol *Szymanowski:* „König Roger“ (Duisburg, Stadttheater); Jaromír *Weinberger:* „Schwanda, der Dudelsackpfeifer“ (Breslau, Stadttheater); *Rimsky-Korssakoff:* „Kaschtschei, der Unsterbliche“ (Dortmund, Stadttheater). Ferner *Janáčeks* letzte Oper „Aus einem Totenhaus“, Kurt *Weill* „Mahagonny“, *Prokofieff* „Der feurige Engel“, Wilhelm *Groß* „Achtung Aufnahme“ und die Oper „Scheinwerfer“ des amerikanischen Komponisten George *Antheil.*

DREI BERLINER OPERNHÄUSER SPIELEN KŘENEK. In der neuen Spielzeit wird die Staatsoper Unter den Linden Křeneks Oper „Orpheus und Eurydike“ (nach Kokoschka), die Staatsoper am Platz der Republik seinen Einakter „Der Diktator“, „Das geheime Königreich“ und „Schwergewicht“ zur Aufführung bringen. Die Städtische Oper behält „Jonny spielt auf“ am Repertoire.

KURT WEILLS OPER „DER ZAR LÄSST SICH PHOTOGRAPHIEREN“, Text von Georg Kaiser, ist, sechs Monate nach der Uraufführung, schon von 30 Bühnen angenommen worden. In Berlin geht das Werk gemeinsam mit Weills „Protagonist“ in der Städtischen Oper in Szene.

PROF. ALEXANDER LASZLO, der durch seine farblichtmusikalischen Arbeiten bekannte Pianist, ist nach Beendigung seiner ausländischen Konzertreisen von Stockholm aus zum musikalischen Direktor des *Emelka-Phoebus-Filmkonzerns* nach *München* berufen worden.

DAS STADTTHEATER STENDAL bringt unter Kapellmeister Fritz *Mahler* u. a. folgende Werke zur Aufführung: *Hindemith:* „Hin und zurück“, *Toch:* „Prinzessin auf der Erbse“, *Toch:* „Egon und Emilie“.

HENRI MARTEAU'S Orchesterwerk *„Saul“* wird durch Musikdirektor Walter *Armbrust* in Eisenach uraufgeführt.

INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK. Die Sektion Deutschland umfaßt 2500 Mitglieder.

NEUE UNIVERSITÄTSPROFESSOREN: Privatdozent Dr. Arnold *Schmitz* zum a. o. Professor an der Universität Bonn. Privatdozent Dr. Oskar *Kaul* zum a. o. Professor an der Universität Würzburg. Prof. Dr. *Fischer,* Wien, zum o. Professor an der Universität Innsbruck. (Wann wird die nach Prof. H. Rietsch in Prag verwaiste Lehrkanzel besetzt werden?)

DIE NACHFOLGE FURTWÄNGLERS im Gewandhaus wird in diesem Winter noch nicht entschieden. Furtwängler wird das Konzert für das Nikisch-Denkmal dirigieren; sonst werden Bruno Walter, Fritz Busch, Carl Schuricht die Mehrzahl der Konzerte leiten, je eines entfällt auf Gustav Brecher, Clemens Krauß und Hans Pfitzner. Die Chorkonzerte wird Karl Straube dirigieren.

EINE „DEUTSCHE MUSIKAKADEMIE FÜR AUSLÄNDER“ wird im Frühjahr nächsten Jahres in Berlin eröffnet werden. Der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat für diesen Zweck ganz hervorragend geeignete Räume im *Schloß Charlottenburg* zur Verfügung gestellt. Wilhelm Furtwängler hat sich bereit erklärt, die künstlerische Oberleitung zu übernehmen. Die Leitung steht mit einer Anzahl Künstler von Weltruf, die für den ersten Zyklus von Unterrichtskursen

im Sommer 1929 gewonnen werden sollen, in aussichtsreichen Unterhandlungen. Die Mittel zur Errichtung der Deutschen Musikakademie sind im wesentlichen von privater Seite zur Verfügung gestellt worden. Eugen *d'Albert* und Walter *Gieseking* werden die Meisterklassen für Klavier übernehmen.

„HAUPTEPOCHEN DER ORGELMUSIK" ist der Titel einer Vortragsreihe des neuen „Vereines zur Pflege der Kirchenmusik" in Berlin. An der Orgel: Prof. Fritz *Heitmann*. Gliederung: 1. Orgelmusik der außerdeutschen Länder (Holland, Belgien, Frankreich, Spanien, Italien) vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. 2. Orgelmusik in Süd- und Mittel-Deutschland vom 15. bis zum 18. Jahrhundert. 3. Orgelmusik in Nord-Deutschland vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. 4. Johann Sebastian Bach. 5. Max Reger. 6. Die Gegenwart.

TEPLITZ-SCHÖNAUER KONZERTWESEN 1927—1928. Das Staedtische Kurorchester absolvierte 196 Konzerte mit 1241 Werken. (5 philharmonische, 7 symphonische, 8 Volkssymphonie- und 176 Kurkonzerte.) 28 Erstaufführungen, u. a.: *Bach-Schönberg:* 2 Choralvorspiele; *Hindemith:* „Die junge Magd"; E. T. A. *Hoffmann:* Symphonie; *Quantz:* Flötenkonzert; *Schulhoff:* Klavierkonzert. — Dirigent: O. K. *Wille.*

IN REMSCHEID. Städt. Konzertprogramm: u. a. Ewald *Straesser*: I. Symphonie; E. *Diebschlag:* 130. Psalm; H. *Lemacher:* 29. Psalm; J. *Haas:* Lustige Suite; A. *Busch:* Divertimento; *Händel:* Saul. — Leiter: Dr. F. *Oberborbeck.*

EIN GROSSES CHORWERK FIDELIO FINKES wird der *Männergesangverein* in Prag unter H. W. *Steinberg* zur Uraufführung bringen.

EIN ORCHESTERWERK VON VIKTOR ULLMANN wird in den diesjährigen Philharmonischen Konzerten des *Prager Deutschen Theaters* zur Uraufführung kommen. Leitung: H. W. *Steinberg.*

EIN VIERTELTONPIANO der Firma *A. Förster,* Georgswalde (Löbau). wurde auf der Herbstmesse in Leipzig ausgestellt. Schon das geschmackvolle Aeußere dieses einer kleinen Hausorgel ähnelnden Vierteltonpianos nahm für das Instrument ein. Im wesentlichen setzt sich die Konstruktion aus zwei Klangkörpern zusammen, von denen jeder aus Raste, Resonanzboden, Eisenrahmen und Besaitung besteht. Aehnlich wie beim Flügel ist einer der beiden Klangkörper in Mensur und Bezug um ¼ Ton höher berechnet und gestimmt. Diese ca. 1.80 m Höhe erreichende Raste ist nun mit dem die normale Halbtonskala enthaltenden Klangkörper von ca. 1.36 m Höhe unmittelbar verbunden, sodaß ein einheitliches Gehäuse entsteht.

REDAKTIONSSCHLUSS 10. OKTOBER.

EIN AUSGEZEICHNETER NOTEN-PROSPEKT des bekannten Leipziger *Musikverlages Ernst Eulenburg* ist der Gesamtauflage beigegeben.

DIESER NUMMER liegt ein Prospekt über das neue prachtvolle „Handbuch der Musikwissenschaft", herausgegeben von Prof. Dr. Bücken, Köln, unter Mitwirkung einer Zahl von führenden Musikgelehrten, bei; eine moderne Veröffentlichung, die neben dem ausgezeichneten Text durch ihre 1300 Musikbeispiele und 1200 Abbildungen sich den Ruf eines einzigartigen Hausschatzes für Freunde und Ausübende der Musik erworben hat.

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag XII., Manesova 16,
Telephon 54397.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
PRAG-WEINBERGE,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola,** sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel.**
PRAG I., Jáchymova 4.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.,
Klavier, Gitarre, Violine
Mandoline.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition.
PRAG I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičkova 15/III.
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler.
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korrepetition
PRAG, Pařížská 19.

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Melanie Bauer
Konzert-Violinistin, Unterricht, Violine, Klavier.
PRAG VII., Na výšinách 18.

Erich Wachtel
Theorie, Kompos., Korrep., Kammermusik,
PRAG XII., Francouzská 54.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
PRAG VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 39.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition und Klavierspiel
Prag, Pařížská 19.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Malá Šternberkova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
PRAG VII., Malířská 386.
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
SMICHOV, Dvořákova 1274.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch. Klavier.
PRAG VII., Letohradská 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht.
PRAG VII., Letohradská 1212.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
PRAG I., Kaprová 6/III.

***Kurt Utz**
Orgelvirtuose
PRAG XII., Jugoslávská 10/II.
Orgel, Theorie, Komposition.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
PRAG VII., Skuherského 23/I.

VIKTOR ULMANN.
Kompositionslehre für Anfänger u. Fortgeschrittene; Harmonie-, Formen-, Instrumentationslehre, Kontrapunkt. Analyse klass. u. mod. Meisterwerke. PRAG VII., Plynární 487

KARL MARIA PISAROWITZ
Kapellmeister (Zemlinskyschüler)
Instrumentation: Jazz u. Blasmusik!
Theorie, Komposition u. Korrepetition (Operette-Oper) PRAG III., (Kleinseite) 592 u Mánesova mostu 8

Martha Kopold,
Klavierpädagogin-Spezialfach Anfangsunterricht Korrepetition
Mähr. Ostrau, Palackýstr. 2.

In dieser Rubrik können Inserate beliebiger Grösse, mit beliebigem Text, eventuell auch in anderem Format, mit oder ohne Cliché eingeschaltet werden.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Mit * Bezeichnete gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG

VIII. JAHRGANG 1928 HEFT 10

Schuberts „Ton"

EIN STILPSYCHOLOGISCHER VERSUCH

VON DOZ. Dr. HANS KÖLTZSCH

Eine bahnbrechende Studie, die geeignet ist, der Schubertforschung neue Wege zu weisen *D. Red.*

Die *Frage nach dem Stilbild Schuberts* begegnete bisher, gleichviel ob sie nun mehr historisch-genetisch gefaßt war oder mehr individualbezogen, einer Antwort, deren Elemente sich aus verwaschenen, nichts und alles sagenden Begriffen (Romantik, Biedermeier, lyrisches Schaffen) und aus gefühls- und stimmungsmäßig fundierten Formulierungen (der „arme" Schubert, der unvergleichlich schöpferische Schubert, der lebenslustige Freund Schwammerl) zusammenfügten; beide Ingredienzen waren zudem noch durchtränkt von einer mehr oder minder offensichtlichen, wunderlichen Unkenntnis großer Teile des Schubertschen Werkes. Streng wissenschaftliche Forschung konnte in dieser Hinsicht mit populärer Erkenntnis und Darstellung durchaus Hand in Hand gehen.

Wir verfolgen an dieser Stelle nicht die mannigfaltigen, historisch zum Teil geradezu bedingten und berechtigten Ursachen einer solchen Zeichnung (bzw. Verzeichnung) des bisherigen Schubert-Bildes, sei es nun das „persönliche" seines Charakters, seines Denkens und Strebens, sei es das „objektivere" seines Werkes gewesen, — wir wollen vielmehr versuchen, einem Gedanken nachzugehen, der im Verlaufe eigener Schubert-Studien auftauchte, bei der Veröffentlichung erster Ergebnisse (im Versuch, Schuberts Bildzüge aus seinem Klavierwerk heraus festzulegen: Schubert in seinen Klaviersonaten, Leipzig 1927) nur beiläufig und vorsichtig angedeutet werden konnte (am genannten Orte S. 149), der aber im Verlaufe weiterer, analytischer Arbeiten — im weiten Sinne — mehr und mehr Gestalt gewann. Es handelt sich im Folgenden um Beobachtungen und Aussagen, die vielleicht mehr als bei der üblichen analytisch-stilkritischen Untersuchung zwischen dem Text zu lesen versuchen, — die Geistiges im höchsten Sinne, fast Unwägbares, und vor allem *Unsichtbares* im Wort und Begriff zu bannen suchen. Und die doch, scheint uns, letzten Endes ein Bedeutungs-Ausmaß gewinnen, das sofort weit über die personalstilistischen Bezirke hinausgreift, ja vielleicht grundlegend für die Beurteilung einer ganzen großen historischen Zeitspanne sein könnte.

*

Ein Paradoxon voran: Wie wär's, betrachteten wir Schubert einmal als — *Klassiker!?* Wie, Schubert, der „Erzromantiker", hätte stärkste Verbindung nach „klassischer" Schaffenshaltung hin, tiefe Verwurzelung in dem Nährboden „klassischen" Kunstprinzips? Umwertung aller Begriffe? ...

Und doch ist es so. Man braucht, an dieser Stelle, noch nicht einmal alle jene Tendenzen, die bei Schubert in Wort und Werk dem bestimmten klassischen, überragenden Vorbild Beethovens und Mozarts gelten, tiefsten und letzten Wert beizumessen. Immerhin muß es doch irgendwie bedeutsam sein, wenn ein Schaffender solch einen geheimen Angelpunkt, solch ein fast drohend aufragendes Ideal und Muster hat. Bei Schubert ist es ohne jeden Zweifel genau verfolgbar — wir zeichneten diese Spuren an anderer Stelle nach —, wie und wohin ein solches Maß, solche Richtschnur treibt, und welche Ausdehnung in seinem Lebenswerk mehr und mehr, zielweisend, die „*Gestaltungsfrage*" einnimmt. Wir wüßten wenigstens beispielsweise keine anderen Auspizien, die ihn mit der gleichen Eindringlichkeit von der „glücklichen Insel" der sozusagen reifen Schaffensjahre herunterjagen an das rauhe, etwas frostige und herbe Land „letzter" Ausdrucksstilistik.

Doch die Frage ist: was tut Schubert aus Eigenem hinzu, was ist hierbei sein ureigenster Besitz, sein „Stil", ihm angeboren auf Grund nie entwirrbarer kausal-kosmischer Zusammenhänge und Vorgänge? Es muß da irgend etwas in dem Gestalter Schubert vorhanden sein, das von vorneherein seinen „klassischen Tendenzen" entgegenkam, oder wenigstens das diesen Strebungen, diesem Kunstwollen nicht diametral gegenüber stand. Das denn auch dieses Kunstwollen sofort weit über den Bereich etwa, wie man annehmen könnte, einer subjektiven Neigung — von seiten Schuberts —, einer vergeblichen Liebe heraushob in eine Region absoluter, notwendiger Zusammenhänge! (Man beachte, daß in der allgemeinen Schubert-Literatur, wenn überhaupt das Verhältnis Schubert — Beethoven als tiefgreifend in des ersteren Denken und Schaffen angesehen wird, doch diese Tatsache nur gleichsam real und formal festgestellt und gedeutet wird — an äußeren Dingen, Anklängen, Lebensbeziehungen —, und, natürlich, versehen mit einer tüchtigen Portion Sentimentalität.)

Nun, solche Momente sind vorhanden. Es ist nicht leicht, sie recht zu bezeichnen. Wir sprachen einmal von allgemein „*instrumentaler Gestaltung*" und einer „absolut musikalischen Grundhaltung, einem Verwachsensein mit dem klassischen *bel canto*", als Prinzipien überhaupt von Schuberts Liedschaffen. (Man denke: *instrumentale* Gestaltung in *Schuberts* Liedschaffen, — horribile dictu!) Und wir fanden unsere darauf gerichteten Untersuchungen bestätigt durch einige wenige andere, zeitlich sogar voher liegende, „liedvergleichende" Studien: die von Annemarie Köhler-Deditius (Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft, 16. Bd., 1922, S. 145) und, besonders, die von Paul *Mies* (am gleichen Orte, S. 383). Mies wagt es auch, Schubert, als Gegenpol gleichsam zu Schumann und Wolf, den *Klassikern* zuzuteilen. Dies natürlich cum grano salis, wie der Verlauf unserer Ausführungen noch zeigen wird. — Die sachlichen Ergebnisse der genannten Untersuchungen an Liedern Schuberts bieten an sich nichts Neues, sie offenbaren das erst im Hinblick auf eine neue, freilich noch etwas wage Deutung. Es handelt sich um „Gesetzmäßigkeiten" in Schuberts Liedschaffen, die zum Teil gar nicht unbekannt sind, — um Momente, die einmal seine historische Stellung stark nach der Vergangenheit hin verankern und die andrerseits ihn besonders fühlbar gegen die „echte Romantik" (wie man

so sagt), also gegen Schumann und Wolf abheben. So seine unverkennbare Art, den Lied-Kompositionen musikalische Geschlossenheit, innere, psychologische, wie äußere, formale *Einheit* zu geben, eine Einheit, zu deren Gunsten unter Umständen Feinheiten und Details der textlichen Vorlage übersehen werden dürfen. Das „Innenleben" in Musik (wie dem ganzen Wesen) Schuberts unterscheidet sich so merklich von dem Robert Schumanns und Hugo Wolfs: in allem intuitiv-psychologischen Nachgehen der Texte — um vorläufig nur beim Lied-Komplex zu bleiben —, in allem Strom der Affekte und ihrer „Darstellung" verliert Schubert im allgemeinen nie eine geradezu „klassisch" anmutende Haltung, denkt man vergleichsweise an die restlose „Auflösung", an die unheimlich starke subjektive Vertiefung bei den genannten späteren Lied-Vertretern. Es berührt gewiss merkwürdig, dieses Moment schon in den ersten vokalen Kompositionen Schuberts vorzufinden, also selbst in jenen Werken — lyrischen Monodien, Balladen auf Texte Schillers, nach Vorbildern Zumsteegs —, in denen sich eine einzigartige, maßlos eruptive Vitalität jungendlicher, stürmer- und drängerhafter Affekte kundgibt — und die doch sporadisch, durch Tonartenkreise, durch eine gewisse Un-Realistik (Stilisierung) des Ausdrucks, die wir gleich noch zu beleuchten haben, und dergl. einen neuen Geist ahnen lassen, der weltenweit etwa von den freilich gleichfalls „stilisierenden" Vorbildern Zumsteegs und Reichardts getrennt ist.

Im engsten Zusammenhang mit solchen Beobachtungen steht nun das Moment, das wir mit dem vielleicht sonderbaren Begriff *„Ton"* zu umreißen versuchen. Versenkt man sich in den Ausdrucksgeist, in die *Vortragsart* und *Hör-Art* der Lied-Typen vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19., von Seckendorff, Joh. Fr. *Reichardt* und Karl *Zelter* (daneben Gluck, Ph. E. Bach, Neefe) über Mozart, Beethoven, *Schubert* zu *Löwe*, Liszt, *Romberg*, *Himmel*, Schumann, so kann man eine seltsame Skala anlegen, die die Typen nach dem Grade der Naturwahrheit oder Naturferne (Stilisierung) ihres Ausdrucks einreiht. Von *Seckendorff* geht sie aus — Namen und Mann selbstverständlich als Vertreter eines Typs genommen, dem die ganze Kunst eines Gluck und Ph. E. Bach angehört —, d. h. von der hochgradigen Stilisierung, „Schein"-Haftigkeit und Unsinnlichkeit der vornehmen Gesellschaftskunst des 18. Jahrhunderts. Bei *Reichardt* und *Zelter* (auch übrigens bei Chr. Gottlieb *Neefe*, dem Lehrer Beethovens) erscheint dieses Prinzip bei weitem nicht mehr in gleicher geschlossener Ausprägung; vielmehr taucht jetzt, besonders beim ersten spürbar, der neue Ausdruck des *Sturms und Drangs* auf, der, immer aber noch im Rahmen gewisser Bindungen an Aufklärung, klare Bewußtseins-Inhalte, Rationalismus des Jahrhunderts, eine starke Naturnähe, einen effektvollen *Naturalismus* der Affektdarstellung mit sich bringt. — Ganz damit verbunden, nur in der Sphäre kleinbürgerlicher, klarster problemloser Lebenshaltung ist die Klangwelt eines Carl *Löwe*, kleinerer Geister wie Romberg und Himmel, und großer Opernkomponisten wie Marschner und Spohr. Von dem Vorhandensein einer Klassik (die gewesen war) ist ebenso wenig etwas zu spüren wie von dem (gegenwärtigen und in Schubert, Weber, wenig später in Schumann vertretenen!) einer Romantik. Die weiten Gefühle und Gebärden der Stürmer und Dränger des 18. Jahrhunderts

erscheinen hier verflacht, popularisiert, in breiten, klaren, nie allzu tiefen Bahnen, die die ungemein klangvolle Musik der „Kapellmeister" des 19. Jahrhunderts wandelt.

Fragt man nun, wie und wo Schuberts „Ton" sich in dieser Skala — der ja noch die Mitte fehlt! einfügen läßt, so erlebt man eine große Überraschung: er gehört zu keiner Seite, — er gehört zu jener noch nicht definierten, „klassischen" Mitte. Wohl einer der überzeugendsten Beweise hierfür ist die Untersuchung einiger Doppel- (und Tripel-) Fassungen gleicher Liedwerke, etwa der ersten zwei Kompositionen von *Goethes* „An den Mond" (beide aus dem gleichen Jahr 1815 stammend!). Wenn Schubert hierbei — um nur dieses eine, besonders schlagkräftige Beispiel zu zitieren — von der spielerisch leichten, anakreontisch tändelnden, *strophischen* ersten Vertonungsart wenige Monate später weit abrückt zum Versuch eines dem Gedicht adäquaten, trotz der Durchkomposition „klassisch" gebändigten, im „Tone" charakteristisch stilisierten Kunstwerkes schreitet (die kennzeichnenden Oktavverdoppelungen sind bar jedes *Sensualismus!)*, so bedeutet und das, mag der beobachtete Versuch Schuberts nun voll geglückt sein oder, wie im vorliegenden Falle, noch nicht ausgeglichen, reif anmuten, eine *Ab*wendung von Kunstidealen sowohl des 18. Jahrhunderts, der Epoche vor Mozart, und eine *Hin*wendung zu den Idealen seiner großen klassischen Vorbilder, insbesondere Beethovens und Mozarts. Die *Vorbild-Frage*, die wir an anderer Stelle im Verhältnis Schubert-Beethoven absichtlich etwas faktenmäßig aufrollten, gewinnt jetzt ein besonderes, noch stärker auf die Ausdrucks-Stilistik *Schuberts* gerichtetes Gesicht. — Das (früher erwähnte) Streben nach formal-psychologischer Einheit verbindet sich nun sofort mit diesen klassischen Stilisierungs-Tendenzen — im weiten Sinne — zu einer unlösbaren Einheit, zu einer spezifisch Schubertschen Ausdrucks-Artung, in der freilich durchaus noch nicht alles klar und problemlos gelöst auftritt. Das, dieser „Ton", unterscheidet ihn grundlegend als Vokalkomponisten etwa vom allgemeinen 19. Jahrhundert, insbesondere von Löwe, — das seinen „*Erlkönig*" (mit den *nicht primär realistischen* Zeichnungen, der unglaublich feinen *Kadenz-Psychologie*, und doch dem Riesenmaß an vital deklamatorischem Ausdruck!) von dem ganz sensuell fundierten, hier wirkungsvollst flachen Salonstück Löwes. — Schubert — Todfeind allen Sensualismus, — klingt es nicht wieder paradox beim Schöpfer der Klangwunder einer h-moll-Sinfonie, einer D-Dur-Klaviersonate, einer Fülle von Klavierstücken? Und doch ist es so! Sensualismus, naturalistischer Einzeleffekt, „Stimmung" ... ja, aber nie als ausgedehnter Einzelwert, nie im genießerischen „Gehen-Lassen", Klangschwelgen entstanden, sondern nur als (oft wunderschönes und angestauntes) Beiwerk im Rahmen eines zu *gestaltenden* Gesamtkomplexes. Der Reiz des baren Klanges hat hier, so zahlreich und genial neu er auch erscheinen mag, keine Berechtigung, er existiert nicht für seinen Schöpfer. — Sind das nicht Prinzipien, die man eher für aus dem Werk Beethovens oder Mozarts gezogen ansehen möchte als aus dem des angeblich uns so vertrauten Schubert?

Also doch „Umwertung der Werte"? — Gewiß, und, was den hier letzten Endes zur Diskussion stehenden Begriff, den der *Romantik* (bei

Schubert und überhaupt), betrifft, so heftig und wirksam wie nur möglich! Das Bild Franz Schuberts wie das der Romantik war bisher durchsetzt von jenen schwammigen Begriffen Naturalismus, Sensualismus, Stimmung, Klangzauber, die alle zusammen wohl auf große Teile der Musik des 19. Jahrhunderts passen (Czerny, Spohr, Reissiger, Löwe, u. v. a.), nie und nimmer aber auf die wahrhaft großen Persönlichkeiten der Zeit, auf Schubert, Weber, Schumann. Dieses Bild selbst in seinen einzelnen Zügen und Bezirken (Klaviermusik, Lied, Oper) festzulegen ist nicht Zweck dieser Zeilen; einen dominierenden Teil aus ihnen jedoch einmal ans Tageslicht zu ziehen und zur Diskussion zu stellen, wagen die vorliegenden Ausführungen, mögen sie eingestandenermaßen auch noch in manchem unklar und aphoristisch gefaßt sein. „*Romantik*" (und mit dem Wort unlösbar verquickt: „*Schubert*") ist so nicht eine Frage der genießerischen, leicht kitschigen Stimmungsduselei, der bürgerlich-bequemen Einfügung in die Erlebnisse und Erforderungen der Zeit, — Romantik ist eine Frage des *Ethos*, eine letzten Endes an keine Zeitspanne im bestimmten gebundene Frage der sittlichen Auseinandersetzung großer, problemgeborener Persönlichkeiten mit Welt, Umwelt, All.

Schubert als Opernkomponist

VON Dr. HELMUT WOLTER, DUISBURG

Schubert verfügte nicht über die dramatische Gestaltungskraft eines Mozart. Trotzdem wirkte Schubert befruchtend auf die weitere Entwicklung des Opernstils. Manches Lied, manche Ballade erscheint uns durch die ungeheure Macht des Ausdrucks, deren Schubert fähig ist, durch die üppige Tonmalerei in der Klavierbegleitung, die die Stimmung der Dichtung wunderbar festzulegen weiß, durch die Steigerung der harmonischen Deklamation zu einem kleinen Musikdrama gestaltet. Der Komponist des „Erlkönig", des „Gretchen am Spinnrad" weist den Weg zum Stil des Wagner'schen Musikdramas.

Für ein großes dramatisches Werk aber fehlte ihm die nötige Bühnenroutine. Während er auf den anderen Gebieten seines Musikschaffens durch Aufführungen Gelegenheit fand, die eigenen Schöpfungen einer kritischen Betrachtung zu unterziehen, stand ihm das Theater nur selten für seine Werke zur Verfügung. Rossinis leichtsinnig-einschmeichelnden Melodien verwehrten zu jener Zeit den deutschen Opern den Zutritt zur Bühne. Auch waren die Schubert zur Verfügung stehenden Operntexte mehr als mittelmäßig, denken wir nur an Frau von Chezy's „Rosamunde"! Die vielen lyrischen Schönheiten, die lieblichen Entreakte. die reizvolle Ballettmusik vermögen das Fehlen einer fortschreitenden dramatischen Steigerung nicht auszugleichen. „Franz Schubert hatte wohl die Gabe", wie Liszt über Schuberts „Alfonso und Estrella" schreibt. „lyrische Inspirationen im höchsten Grade zu dramatisieren." Während er aber die Formverhältnisse der Lyrik erweiterte, gingen die der Szene über seine Kräfte. Seine himmlische Muse mit dem in den Wolken verlorenen Blick ließ am liebsten die Falten ihres Azurmantels über Ätherfelde, Wälder und Berge wehen und war der künstlichen Farbe un-

kundig, auf welcher die dramatische Muse vorsichtig zwischen Kulissen und Lampenreihen einherwandelt. Seine geflügelte Strophe fühlte ein unheimliches Bangen vor dem Rasseln des Maschinen- und Räderwerks. Er ist eher dem Bergstrom zu vergleichen, der sich losreißt von der Brust schneeiger Gipfel und in jähem, schäumendem Wassersturz mit tausend buntfunkelnden Tropfen den Felsenabhang netzt, als dem majestätischen Fluß, der die Ebene befruchtet und der Dome Bild in seinem Spiegel verdoppelt."

„CLAUDINE VON VILLA BELLA".

Als die beste Jugendschöpfung des Meisters auf dramatischem Gebiete dürfen wir wohl Goethes dreiaktiges Singspiel „Claudine von Villa bella" nennen, das Schubert im Sommer des Jahres 1815 vertonte. Das Seitenthema im Allegrosatze der schwärmerisch heitren Ouvertüre, sowie die Ariette „Liebe schwärmt auf allen Wegen", das Räuberlied „Mit Mädchen sich vertragen" sind Leistungen, aus denen deutlich Schubert'sche Eigenart spricht. Darum müssen wir umsomehr bedauern, daß uns von diesem so verheißungsvollen Singspiel außer der Ouvertüre nur der vom 26. Juli bis 5. August geschriebene erste Akt erhalten geblieben ist. Die Partitur des zweiten und dritten Aufzuges nebst einer fertigen Abschrift wurde von den Wirtsleuten Josef Hüttenbrenners, während dieser 1848 von Wien abwesend war, zum Einheizen verwendet.

„DER VIERJÄHRIGE POSTEN".

Schubert hat keines der vier Singspiele des Jahres 1815 je gehört. Und nur ein einziges „Der vierjährige Posten" (Text von Körner) erlebte viele Jahre später, am 30. Jänner 1897, zu Schuberts hundertstem Geburtstag in der Wiener Hofoper seine Erstaufführung. Die Musik hat wie der Inhalt des Stückes etwas unbekümmert Harmloses.

„DIE ZAUBERHARFE".

Ungefähr zur gleichen Zeit hat Schubert eine andere Bühnenarbeit vollendet, die, vielleicht auch wegen des minderwertigen Textes, zwar nur geringen Erfolg hatte, aber musikalisch viel höher gewertet werden muß: „Die Zauberharfe"; ein dreiaktiges Melodram; 19. August 1820 als Benefizstück wurde es im Theater an der Wien aufgeführt. Die Ouvertüre, später als Rosamunden-Ouvertüre allgemein bekannt geworden, stellt eines der zugkräftigsten Orchesterstücke Schuberts dar. Einzelne Chöre und Instrumentalsätze in diesem Melodram sind von großer Schönheit. Das Stück konnte zwölfmal gegeben werden. Leider entging dann Schubert der bedungene Preis von 500 Gulden durch die Zahlungsunfähigkeit der damaligen Theaterdirektion.

„DIE ZWILLINGSBRÜDER".

Endlich sollte Schuberts Wunsch nach einer Aufführung eines seiner Bühnenwerke in Erfüllung gehen. Vogl's Bemühungen war es zu danken, daß die Direktion des Kärntnertortheaters, trotz des bereits beginnenden Rossini-Taumels, Schubert im Jahre 1819 den Text eines Librettos aus dem Französischen zur Vertonung übergab. Am 14. Juni 1820 fand die Erstaufführung der „Zwillingsbrüder" statt. Spaun erwähnt über die Aufführung nur „daß das Singspiel, das einige hübsche

Stücke enthält, nicht ohne Beifall blieb, allein es entsprach doch nicht der großen Begabung Schuberts". Der langweilige Text war eben nicht dazu geschaffen, den jungen Tondichter zu einem Meisterwerk zu inspirieren. Mit dem Erfolge der Aufführung aber konnte Schubert wohl zufrieden sein. Der junge Komponist wurde zum Schlusse stürmisch gerufen. Das Stück erlebte eine sechsmalige Aufführung.

„ALFONSO UND ESTRELLA".

Kaum ein Jahr später wandte sich Schubert wieder dem musikalisch-dramatischen Gebiete zu. Im September 1921 vertonte er auf dem bei St. Pölten gelegenen Schlosse Ochsensburg, das einem Verwandten Schobers gehörte, den von Schober verfassten Operntext „Alfonso und Estrella" (erster und zweiter Akt; der dritte Akt wurde am 27. Februar 1822 vollendet). Die Oper ist reich an lyrischen Schönheiten, meisterhaft vor allem in ihrer Instrumentation, doch arm an dramatischem Leben. Und so war es Schubert trotz eifriger Bemühungen — Weber hatte ihm sogar Hoffnungen auf eine Aufführung in Dresden gemacht — nicht möglich, eine Aufführung dieses Werkes zu erreichen. Erst Franz Liszt gelang es, die Oper unter seiner Direktion in Weimar am 24. Juni 1854 zur Uraufführung zu bringen, doch ohne besonderen Erfolg.

„DER HÄUSLICHE KRIEG".

Obwohl sich die Theaterdirektoren der Oper „Alfonso und Estrella" gegenüber ablehnend verhalten hatten, versuchte es Schubert doch wieder mit der Bühne. In den ersten Monaten des Jahres 1823 schrieb er nach einem von Castelli verfassten Textbuche das Singspiel „Die Verschworenen" oder, wie es von der Wiener Zensurbehörde umgetauft wurde, „Der häusliche Krieg". Schubert wußte diesen leichten Intriguenstoff mit soviel Feinheit und Grazie zu behandeln, daß wir dieses Werk seine beste dramatische Schöpfung nennen dürfen. Die 11 Musikstücke des Singspiels mit ihren reizvollen, duftigen Melodien sind eine echt Schubert'sche Leistung. Aber auch eine Aufführung dieses Werkes, das er bei der Wiener Operndirektion eingereicht hatte, konnte Schubert nicht erreichen. Auf „dringendes" Verlangen erhielt Schubert die Partitur ein Jahr später — uneröffnet zurück. Die mit lebhaftem Beifalle aufgenommene Uraufführung dieses Singspieles erfolgte viele Jahre später: am 29. August 1861 zu Frankfurt am Main. Am 19. Oktober des gleichen Jahres wurden „Die Verschworenen" auch in der Wiener Oper mit viel Erfolg aufgeführt. 1862 gab man „Die Verschworenen" auch in München, wo Schuberts Freund Franz Lachner seit 1836 Hofkapellmeister war. „Die kleine Oper von Schubert hat mich ganz glücklich gemacht. Welche einfache unschuldige Freude, eine schöne Musik zu machen, und welch' Reichtum von Talent und Instinkt für das Dramatische. Mit einiger Erfahrung wäre er hinter Weber nicht zurückgeblieben" schrieb Schwind nach dieser posthumen Ehrung.

„FIERRABRAS".

Wenige Monate später, in dem kurzen Zeitraum vom 23. Mai bis 26. September 1823, vollendete Schubert ein neues Bühnenwerk: die heroisch-romantische Oper „Fierrabras". Den ganz unbedeutenden Text hatte Josef Kupelwieser, der Bruder des Malers, 1822 im Auftrage der

Hoftheaterdirektion verfasst, die dann ein Jahr später aufgelöst wurde. Auch in „Fierrabras“ müssen wir die anmutigen melodienreichen Lieder bewundern, sowie die eindrucksvollen Männerchöre. In den maurischen Märschen und Gesängen trifft Schubert mit erstaunlicher Sicherheit den Lokalton. Doch entspricht der Meister auch in dieser Oper nicht den Forderungen dramatischer Steigerung. Wieder war es eine Enttäuschung. „Die Oper von Deinem Bruder wurde für unbrauchbar erklärt und mithin meine Musik nicht in Anspruch genommen“, berichtete Schubert seinem Freunde Kupelwieser. „Auf diese Art hätte ich also wieder zwei Opern umsonst komponiert“, fügte er noch niedergeschlagen hinzu.

„ROSAMUNDE“.

Und wieder, nach einer ganz kurzen Pause, wandte sich Schuberts Genius dem Theater zu. Im Spätherbst des Jahres 1823 vertonte er das von Helmina von Chezy, die auch Webers Euryanthe-Text verfasst hatte, geschriebene Ritterdrama „Rosamunde, Fürstin von Cypern“ für eine Benefizvorstellung im Theater an der Wien. Am 20. Dezember 1823 erfolgte bereits die erste Aufführung. Der Text ist bühnenunwirksam und langweilig, doch wurden die Schubert'schen Gesangs- und Instrumentalsätze mit dem Zauber ihrer Melodien vom Publikum mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Die „Wiener Zeitschrift für Kunst etc.“ urteilte: „Die Musikbegleitung von Schubert ließ die Genialität dieses beliebten Meisters nicht verkennen. Die Ouvertüre und ein Chor im letzten Akte sprachen so lieblich an, daß die Wiederholung unter lautem Beifallklatschen verlangt wurde. Die schwärmerische Romanze der Axa wird ohne Zweifel in der Gesangswelt bald allgemein ein Lieblingsstück sein.“ So kam Schuberts Musik auch in der Kritik gut weg. Aber auch diese Oper erlebte nur eine zweite Aufführung. Wie Webers „Euryanthe“ hat sich auch Schuberts „Rosamunde“ nicht behaupten können. Die beiden deutschen Meister vermochten der Vorliebe der Wiener für die italienische Oper, nicht Einhalt zu tun. Rossini blieb Herr der Wiener Oper.

„DER GRAF VON GLEICHEN“.

Fast wie eine bittere Ironie des Schicksals klingt es, daß Schubert, den größten deutschen Lyriker, in den letzten Wochen seines Lebens von neuem Opernmelodien beschäftigten. Bauernfeld hatte für den Freund die Oper „Der Graf von Gleichen“ geschrieben. Zu einer Instrumentation sollte der Meister nicht mehr kommen. Die Melodien, die ihn damals umsangen, nahm er mit in eine schönere Welt, in eine Welt ohne Enttäuschungen.

Alte Notentitel.

(Mit einer Schubert-Karikatur)

Dr. J. KOLARSKY

Mit dem Eintritt des 19. Jahrhunderts verbürgerlichte die Gesellschaft, die Stände kamen einem Ausgleich nahe, der keine Vorzugsstellung duldete. Das Repräsentative der Kunst verlor sich, auch sie wurde bürgerlich, die Blütezeit der Luxuskunst, zu der wir die Bedarfsgraphik zählen, ging nieder.

Auch der Notentitel mußte unter diesem Umstand leiden. Die Produktionen am Anfange des Jahrhunderts sind meist qualitätslos und waren nur zur näheren Erklärung des Inhalts geschaffen, sie waren Illustrationen. Und trotz der illustrativen Tendenz der Künstler dünken uns ihre Werke doch noch als dekorativ, aber nur bis in die Zwanzigerjahre. Von da an paßt sich der Notentitel dem Zeitgeschmack an, er wird anspruchslos bildhaft und das vollzieht sich im innigen Zusammenhange mit einer neuen technischen Errungenschaft, der Lithographie.

Nachdem in Deutschland die Lithographie zwanzig Jahre das Schicksal einer neuen Erfindung teilte, wurde sie aus Frankreich eingeführt und konnte sich doch nicht recht behaupten. Hosemann, Neureuther, Menzel u. a. nahmen sich ihrer ohne Erfolg an. Die deutsche Romantik vertrug sich nicht mit einer Massenproduktion. Und doch hat sich einer der größten in der Romantik, Moritz von Schwind, für diese Richtung eingesetzt, wenn auch seine Notentitel in die Jugendepoche seines Wiener Studiums bei Schnorr fallen.

Nicht nur das Stoffliche, sondern auch das Formale seiner Musik-

titel weist auf den Ursprung eines musikalischen Erlebnisses hin. Die Bewegung der Gestalten ist oft durchaus arabeskenhaft empfunden und die lineare Arabeske wird zum zeichnerischen Korrelat des musikalischen Rhythmus. Schon in diese, seine Frühschöpfungen legt Schwind die ganze Subjektivität seines selbstständigen Genius.

Es schien eine neue Blüte des Notentitels einzusetzen, als Schwind mit seinen Schöpfungen hervortrat. E. Reinecke, Kluck, H. Nessler, ja bis zu Max Klinger geht die aufsteigende Kurve, aber leider dauerte die Bewegung nicht an. Die Verleger wurden der Sache müde, die Künstler, denen es an Aufträgen mangelte, zogen sich zurück und wurden durch Gelegenheitszeichner ersetzt.

Franz Schuberts Ahnen

VON Dr. WILHELM MASCHKE

Richard Heuberger hat seinerzeit in seiner im „Merker" erschienenen Abhandlung „Der Stammort der Familie Schubert" als erster die kleine Ortschaft Neudorf, eingepfarrt nach Hohen-Seibersdorf, im Gerichtsbezirk Mährisch-Altstadt, als die Heimat der Familie Schubert aufgefunden. Angeregt durch Heuberger, hat Dr. G. B. in Mährisch-Altstadt weitere Forschungen nach der Familie Schubert angestellt und seine Ergebnisse in einem ausführlichen Aufsatze, der in einigen nordmährisch-schlesischen Blättern erschienen ist, dargelegt; diesem sind auch die folgenden, bisher unbekannten Tatsachen, denen gerade im Schubert-Jahr eine besondere Bedeutung zukommt, entnommen.

Nach den Eintragungen in den Matriken von Hohen-Seibersdorf und vor 1746 von Mährisch-Altstadt war die Familie Schubert in Neudorf, das nach der letzten Volkszählung 251 Einwohner zählt, seit Ende des Dreißigjährigen Krieges ansässig und bodenständig. Die Ururgroßeltern des Liederfürsten waren Andreas und Regina Schubert, die Urgroßeltern Johann Schubert, geboren am 29. Mai 1698 in Neudorf, und Elisabeth Schubert; der Urgroßvater Johann Schubert, gestorben 1763, besaß in Neudorf ein Auenhäusel und wird als Domuncularius, als Häusler, bezeichnet; da in diesen, Auenhäuseln auf den früheren fürstlichen Auen die Holzfäller wohnten, dürfte auch Johann Schubert ein solcher gewesen sein; nach mündlicher Ueberlieferung war er auch Dorfmusikant und hat wohl als solcher bei Kirchweihen und Tanzfesten aufgespielt. Sein Häuschen samt dem „Wönig Stückel Garten" verkaufte dieser Johann Schubert am 18. Juni 1755 seinem jüngeren Sohn Karl Schubert um 24 Taler und bedingt sich für sich und sein Weib freie Herberg aus".

Dieser Karl Schubert, der Großvater des Liederfürsten, geboren am 6. Mai 1723, gestorben am 16. Dezember 1787, seit 13. Mai 1754 vermählt mit Susanne Möck, recte Mück, die am 19. Jänner 1733 als Tochter des Bauern Andreas Mück und seiner Ehefrau Christine geboren war, hat es durch seine Arbeitsamkeit und seine Intelligenz zu einem gewissen Wohlstand gebracht; er soll längere Zeit beim Militär gedient, den österreichischen Erbfolgekrieg und die schlesischen Kriege, angeblich bei der Regimentsmusik, mitgemacht haben, soll bis an den Rhein und nach Flandern, gekommen sein; zunächst wohnte er mit seiner Frau im Auen-

häusel bei seinem Vater als Innmann, wie er bei der Geburt seines ältesten Sohnes Johann Karl Alois, geboren am 3. April 1755, bezeichnet wird, kaufte 1755 von seinem Vater das Auenhäusel, so daß er bei der Geburt seines zweiten Sohnes Franz Anton in der Matrik als Häusler erscheint, erwarb am 14. Jänner 1759 von seinem Schwiegervater Andreas Mück dessen Bauernhaus samt Wirtschaft um 203 Taler und heißt nun Bauer; in diesem Hause, später konskribiert als Nr. 41, wurden ihm noch neun Kinder geboren, darunter als das fünfte am 11. Juli 1763 ein Sohn Franz Theodor Florian, der Vater des Liederfürsten. Bemerkenswert ist, daß bei sämtlichen elf Kindern als Taufpaten erscheinen: Franz Harrer, Maler aus Mährisch-Schönberg, oder seine Frau Elisabeth, eine geborene Schubert, und Georg Knilich, Bauer aus Neudorf, oder seine Frau Susanne.

Karl Schubert muß ein ziemlich angesehener Mann im Dorfe gewesen sein, denn seit 1760 erscheint er nach dem Erbrichter als ältester der Geschworenen, findet sich oft als Trauzeuge und Taufpate und bei Käufen als Darlehensgläubiger. Auf dem sogenannten Oelberg, zwischen Hohen-Seibersdorf und Neudorf, hat er sich und der Nachwelt ein Denkmal gesetzt, den sogenannten „Oelvater", ein Standbild im Barockstil, das Christus am Oelberg darstellt; auf der Rückseite des fast 2 Meter hohen Sockels, der das 1½ Meter hohe Standbild trägt, steht die Inschrift: „Aufgerichtet von einem unwürdigen Liebhaber Karl Schubert aus Neudorf Nr. 41 anno 1780." Sein Haus und seine Wirtschaft konnte Karl Schubert, der am 16. Dezember 1787 „an Durchbruch des Leibes", also wohl an Cholera oder Ruhr starb und in Hohen-Seibersdorf begraben wurde, seiner Familie nicht erhalten; nach seinem Tode übernahm seine Tochter Anna Maria die Bauernwirtschaft und heiratete am 28. Oktober 1789 den Schneidermeister Florian Harbich aus Woitzdorf; in der Wirtschaft lebte bis 2. August 1806 als Ausgedingerin seine Witwe Susanne Schubert. Sein ältester Sohn Johann Karl Alois, geboren 1755, wurde mit Unterstützung seines Patens Harrer Lehrer und ging bald nach Wien.

Dem Lehrerberufe widmete sich auch Franz Theodor Florian Schubert, der Vater des Liederfürsten. Er war seit seinem 18. Lebensjahr in der Heimat, unter anderem wahrscheinlich auch in Jauernig, als Schulgehilfe tätig, ließ sich am 19. November 1783 eine Abschrift seines Taufscheines ausfertigen und zog 1784 nach Wien, ohne anscheinend noch einmal in die Heimat zurückgekehrt zu sein; noch als Schulgehilfe heiratete er am 17. Jänner 1785 die um sieben Jahre ältere Elisabeth Fitz, die Tochter eines Schlossers in Zuckmantel, die in Wien als Köchin in Stellung war und am 31. Jänner 1797 als zwölftes Kind unserem Liederfürsten Franz Schubert das Leben schenkte.

Franz Schubert, den in diesem Jahre fast die ganze Welt feiert, ist also seiner Herkunft und dem Blute nach nicht Wiener, sondern „Sudetendeutscher". In Wien allerdings lebte er und schuf er, Die Stadt weckte die Keime, die im Blute der Familie ruhten. Wien gab das Milieu, die Resonanz.

Schubert im Bild

Dr. KURT PFISTER, MÜNCHEN

Das gleiche Schicksal, das Schuberts Erdendasein überschattet, hat es gefügt, daß eine vergleichsweise sehr geringe Zahl von Bildnissen, die sein Antlitz und seine Erscheinung wiedergeben, auf uns gekommen ist. —

Wir danken es den dem Freundeskreis Schuberts zugehörigen Malern, daß wenigstens einige Dokumente vorhanden sind, die ein Bild der äußeren Erscheinung des Musikers vermitteln. So besitzen wir eine (vom 10. Juli 1821 datierte) Zeichnung von Leopold Kupelwieser, die eine offenbar sehr naturgetreue Wiedergabe der Gesichtszüge bietet; auf einem von Josef Teltscher gezeichneten Blatt erscheinen im Profil die Köpfe der drei Freunde Jenger, Hüttenbrenner und Schubert; der volkstümlichen Vorstellung von Schuberts Erscheinung entspricht wohl am meisten das von W. A. Rieder geschaffene Blatt, das die Wesenheit des Künstlers, in der sich sprudelnde Heiterkeit und ahnungsvolle Melancholie seltsam binden, charakteristisch deutet.

Die bedeutsamsten Bildnisse Schuberts aber danken wir Moritz v. Schwind. Der Maler fand zu Beginn des Jahres 1821 Zugang zu Schuberts Freundeskreis, dem Kupelwieser, Bauernfeld, Schober, Spaun und Lachner angehörten; und nahezu sieben Jahre — in September 1827 siedelte Schwind nach München über — währte die herzliche, in täglichem Austausch, gegenseitiger Anregung und Förderung sich auswirkende Freundschaft. Im Schwind-Haus, dem Mondscheinhaus auf der Wieden, verkehrte Schuberts Freundeskreis. Dort entstand das Ständchen, dort erklangen viele der Kompositionen Schuberts zum erstenmal, dort wurden Schwinds eben entstandene Zeichnungen und Bilder von den Freunden verständnisvoll gewürdigt, dort wurden heitere Symposien gefeiert, denen die Kärglichkeit der wirtschaftlichen Situation keinen Eintrag tun konnte.

Immer blieb in Schwind die Erinnerung an diese Wiener Jahre der Jugend als an die glücklichste Zeit seines Lebens lebendig. In tiefster Erschütterung vernahm er, ein Jahr nach seiner Übersiedlung nach München, im November 1828, die Nachricht von Schuberts frühem Tode. „Schubert ist tot und mit ihm das Heiterste und Schönste, was wir hatten." Und an den gemeinsamen Freund Schober schrieb er: „Ich hatte gestern den Brief bekommen, wo mir N. schreibt, daß Schubert gestorben ist. Du weißt, wie ich ihn liebte. Du kannst Dir auch denken, wie ich dem Gedanken kaum gewachsen war, ihn verloren zu haben. Wir haben noch Freunde, teure und wohlwollende, aber keinen mehr, der die schöne und unvergeßliche Zeit mit uns gelebt und nicht vergessen hat. Ich habe um ihn geweint wie um einen meiner Brüder; jetzt aber gönn' ich ihm, daß er in seiner Größe gestorben und seines Kummers los ist. Je mehr ich jetzt einsehe, was er war, je mehr sehe ich ein, was er gelitten hat ... Die Erinnerung an ihn wird mit uns sein, und alle Beschwerden der Welt werden uns nicht hindern, in Augenblicken ganz zu fühlen, was uns ganz verschwunden ist."

Unzweifelhaft war Schubert, der schon zu Beginn der zwanziger Jahre die Höhe des Schaffens erklommen hatte, dem in diesem Jahr-

zehnt in unvergleichlicher Fülle meisterliche Werke entströmten, der anregende, richtunggebende Freund. Damals (1823) entstand der Müllerin-Zyklus, wenige Jahre später die Winterreise, es entstanden die H-Moll-Symphonie, Singspiele, Opern, Kirchenmessen, Kammermusiken. Über einem melancholischen Leben wölbte sich der strahlende Bogen einer Melodie, die heiter und schwermütig zugleich ist, die durchtränkt ist von der schwebenden Köstlichkeit und der dunklen Schwermut des Daseins, die jubiliert wie die Lerche im frühen Tag und die dumpfe Qual einsamer Nächte beklagt.

Damals, als Schwind Schubert nahetrat, war er tastender Anfänger, der kaum noch um die Richtung seines Weges wußte. Ihm, dem musikalisch feinfühlig Empfindenden, gab Schuberts Vorbild vielfache Anregung, ja überhaupt wohl den entscheidenden Antrieb zur Gestaltung dessen, was seinem innersten Wesen vorschwebte. Er dankt Schubert nicht nur den Hinweis auf den romantischen Stoffkreis der mittelalterlichen Sage und Legende, die viele Lieder des Musikers erfüllt, sondern vor allem das Erlebnis der romantischen Gefühlswelt, die in seinem Schaffen immer nachwirkende Musikalität der Empfindung. Schönstes Beispiel dieser Wiener Jahre sind die Federzeichnungen zum Figaro (1825), aber erst in späteren Jahrzehnten wirkten sich die Anregungen der Schubertschen Musik in Schwinds Werken immer nachdrücklicher und gereifter aus. Er hat nie ganz die absolute Klarheit, Reinheit, Innigkeit der Melodie des Musikers erreicht. Der Zwang großformatiger öffentlicher Aufträge, die Verengung einer neuaufkommenden kleinbürgerlichen Atmosphäre beeinträchtigen, die volle Entfaltung seines Wesens, aber in seinen besten Zeichnungen und Bildern lebt Schuberts Genius, die Musikalität, die sehnsüchtig blühende Heiterkeit der „Blauen Blume". Von diesen Arbeiten Schwinds gelten die Worte, die Schumann dem Andenken Schuberts gewidmet hat: „Er wird immer der Liebling der Jugend bleiben; er zeigt, was sie will, ein überströmend Herz, kühne Gedanken, rasche Tat; er erzählt ihr, was sie am liebsten liebt, von romantischen Geschichten, Rittern, Mädchen und Abenteuern."

Schwind hat sich nicht nur von zahlreichen Liedkompositionen Schuberts inspirieren lassen — man denke an Bilder wie den Elfenreigen, den Gesang der Geister über den Wassern, den Erlkönig, die Hochzeitsreise; wir besitzen auch zahlreiche Karikaturen und Zeichnungen von seiner Hand, die den Meister in ernster und fröhlicher Umgebung zeigen, bei musikalischen Soireen, im heiteren Freundeskreis in Grinzing, beim Wein, als Troubadour, der (mit Lachner, Vogel und Schwind selbst) einer nicht anwesenden Schönen ein Ständchen darbringt. Das schönste Denkmal, das Schwind dem Freunde errichtete, ist „Die Symphonie" der Münchner Neuen Pinakothek von 1852, auf der Schubert und die Freunde Vogel, Schober, Lachner und Schwind in liebevoller Treue und köstlich unbefangener Unmittelbarkeit porträtiert sind.

Die deutsche Schubertliteratur

I.

Im Gegensatz zur Beethovenliteratur war das buchförmige deutsche Schrifttum über Franz Schubert bis vor wenigen Jahren sehr leicht zu

übersehen. Darin hat das heurige Schubertjahr Wandel geschaffen; denn die Anzahl der Bücher, die auf diesen Zeitpunkt hin erschienen sind, ist größer als die gesammte Schubertbuchliteratur von den Anfängen ab bis zum Weltkriege. Eine kurze Charakterisierung des wichtigsten früheren Schrifttums über den Tondichter möge zu einer kritischen Überschau des neueren und neuesten hinleiten.

Heinrich Kreißte von Hellborn, der noch ein jüngerer Wiener Zeitgenosse Schuberts war, hat in seinen beiden Büchern über den Tonmeister — einer Lebensskizze (1861) und einer eingehenderen Arbeit (1865) — durch Ausbreitung eines reichen Materials, das er allerdings noch nicht im heutigen Sinne kritisch verwertete, die Grundlage für die meisten Schubertbücher des 19. Jahrhunderts und sogar darüber hinaus geliefert. Seine Ergebnisse machte sich vor allem *August Reißmann* in seinem Buche über Schubert (Berlin 1873) zu nutze, doch bot er im Gegensatze zu Kreißle auch Werkerläuterungen, die für seine Zeit trefflich zu nennen sind. Strengere Schubertwissenschaftler erstanden erst in *Gustav Nottebohm*, der 1874 ein thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke des Meisters veröffentlichte, dann in *Max Friedlaender*, dessen Dissertation, betitelt *„Beiträge zur Biographie Franz Schuberts"* (Berlin 1887), wichtige Ergänzungen und Berichtigungen alter Irrtümer beibringt, und *Eusebius Mandjczewski*, der mit seiner kritischen Gesamtausgabe der Werke (1888—1897) und den Revisionsberichten dazu vorbildliche Forschungsarbeit geleistet hat. Im Jahre 1902 erschien dann zum ersten Male *Richard Heubergers Franz Schubert* (in Heinrich Reimanns Sammlung „Berühmte Musiker"), ein Buch, das seine wiederholten Auflagen nicht nur wegen der vielen beigegebenen Bilder verdient hat. Wie Heuberger so hat auch *Wilhelm Klatte* in seinem Büchlein über Schubert — 1907 in der damals von Richard Strauß herausgegebenen Sammlung „Musik" erschienen — ein warmherziges Bekenntnis zur Person und zum Werke des Meisters abgelegt.

Die erste moderne Schubert-Biographie von größerer Anlage schrieb *Walter Dahms;* sie erschien zum ersten Male im Jahre 1912 mit 230 Bildern bei Schuster & Loeffler in Berlin. Der Verfasser konnte viel unbekanntes Material verwenden, das ihm ein Wiener Sammler und Forscher, Alois Fellner, zur Benutzung überlassen hatte. Um das Werk den übrigen Musikklassikern des Verlages anzupassen, fiel der Bilderanhang von der zweiten Auflage ab weg, und in der dritten wurde, was einem nicht recht verständlich erscheinen will, auch die Materialsammlung Fellners ausgeschieden. Obgleich das Dahmssche Buch bei der Betrachtung der Werke ziemlich an der Oberfläche bleibt, kommt ihm als der umfangreichsten Darstellung von großer Zuverlässigkeit im biographischen Teil doch ein sichtbarer Rang innerhalb der ganzen neueren Musikliteratur zu. Wegen der Vereinigung des ursprünglichen Verlages mit der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart ist das Werk jetzt in deren Klassikern der Musik zu finden.

Das wichtigste biographische Schubertwerk ist noch unvollendet: *Otto Erich Deutsch*, gegenwärtig der fleißigste Forscher auf dem Gebiete, der schon vor Jahren ein „Schubert-Brevier" herausgab, hat von dem Unternehmen, das *„Franz Schubert, Die Dokumente seines Lebens und Schaffens"" heißt*, kurz vor dem Kriege bei Georg Müller in Mün-

chen zwei starke und schöne Bände herausgebracht; der erste schildert des Tondichters Leben in Bildern, der zweite enthält die erste Hälfte der schriftlichen Dokumente über ihn. Ein weiterer soll die eigentliche zusammenhängende Lebensbeschreibung bringen. Soweit das Werk vorliegt, bildet es die höchste Leistung sachlicher Schubertwissenschaft. Im Jahre 1919 hat Deutsch im gleichen Verlage noch einen von seinem Hauptwerke unabhängigen schmäleren Band *„Franz Schuberts Briefe und Schriften"* folgen lassen.

Schon in den Anfängen der Forschung über den Meister hat man versucht, sich mit seinem Liederwerke auseinanderzusetzen. Die 1872 erschienene Arbeit *„Franz Schubert und seine Lieder"* von *Joseph Rissé* hatte wohl schon den damaligen Verehrern dieser Gesänge nichts Wesentliches zu sagen. Erst Moritz *Bauer* hat *„Die Lieder Franz Schuberts"* zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Monographie gemacht. Da der besonders wichtige zweite Band noch aussteht (der erste ist 1915 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen), ist mit dem endgiltigen Urteil über das Werk noch zu warten.

Auch während des Krieges (1916) kam in der Sammlung „Wissenschaft und Bildung" bei Quelle & Meyer in Leipzig zum ersten Male das Bändchen *„Franz Schubert und das deutsche Lied"* von *Hermann v. d. Pfordten* heraus, das auf begrenztem Raum das knapp bemessene Leben und das unbegreiflich umfängliche Werk des Genies einfühlungsstark darstellt. Da sich dann die wissenschaftliche Buchliteratur über Schubert für längere Jahre auf die schon angeführte Briefsammlung von Deutsch beschränkt, darf hier die Überschau über das *neuere Schriftum* bereits beginnen.

II.

Eine schmale Schrift des Seniors der Schubertforschung, *Max Friedlaender*, an den Anfang: Das Buch *„Franz Schubert*, Skizze seines Lebens und Wirkens" (C. F. Peters in Leipzig) bringt außer den Forschungen, die er in seiner schon genannten Jugendarbeit lose aneinandergefügt hat, neue wertvolle Erkenntnisse in geschlossener Form und kritischer Darstellung.

Den Ehrgeiz, neue Forschungsergebnisse vorzulegen, hat zwar *A. Niggli* für seinen *Franz Schubert*, der als 10. Band von Reclams Musikerbiographien in neu überprüfter und ergänzter Ausgabe erschienen ist, nicht aufgebracht, aber das Büchlein wirkt durch die Schlichtkeit des Vortrags doch recht anziehend und erfüllt den Zweck der Sammlung, in das Leben und Werk der großen Tonmeister kurz und voraussetzungslos einzuführen.

Zu den ganz schlichten und sachlichen Darstellungen gehört auch der in Velhagen und Klasings Volksbüchern erschienene wohlfeile Schubertband von *Georg Richard Kruse*. Eine Fülle kostbaren Anschauungsmaterials ist ihm beigegeben.

Den umfangreichsten und am kostbarsten ausgestatteten biographischen Beitrag zum Jubiläum bildet *Karl Kobalds* Buch *„Franz Schubert und seine Zeit"* (Amalthea-Verlag in Wien), das, mit einem Text von gegen 500 Seiten und mit 70 vielfach seltensten, zum Teil farbigen Bildertafeln dargeboten, das Gegenstück zu dem Beethovenwerke des gleichen Verfassers ist. Trotz dem großen Umfang wird aber auch in diesem

Bande die Sonderforschung nicht bereichert, und eine stilkritische und überhaupt ästhetische Auseinandersetzung liegt nicht im Plan der Darstellung. Das Positive daran ist die Art und Weise, wie der Tondichter mit großer Kenntnis der Wiener Biedermeierkultur in seine Zeit hineingestellt worden ist.

Ein schmäleres Buch aus der gleichen Feder, das sich „*Der Meister des deutschen Liedes Franz Schubert*" betitelt und vom Österreichischen Bundesverlag in Wien veröffentlicht worden ist, will ausdrücklich als knappe volkstümliche Biographie gelten; es giebt sich als eine der landläufigen Musikerbiographien, und macht die Gestalt des Meisters mit dem liebevollen Einfühlungsvermögen des Landsmannes sichtbar, bedeutet aber sonst nicht viel.

Wem es hauptsächlich auf einen Wegführer in die *Kunst* des Tondichters ankommt, der greife zu dem Bande, den *Oscar Bie* für die Sammlung „Deutsche Lebensbilder" (Ullstein, Berlin) beigesteuert hat. Wer mit der Art des Verfassers vertraut ist, wird sich denken können, daß es ihm auch in diesem „*Franz Schubert, sein Leben und sein Werk*" betitelten Buche nicht um gelehrte und ausführlichste Formanalysen, sondern um Mitteilung des musikalischen Erlebnisses geht. Und dies ist ihm bei den bedeutendsten Werken Schuberts so übermächtig, daß man von dem Buche als von einer einzigen großen Liebeserklärung an die Kunst des Genies reden darf. Das Buch ist natürlich äußerst virtuos hingelegt, gelegentlich freilich fast zu sorglos aus dem Ärmel geschüttelt.

Einige neue Monographien beschäftigen sich mit der Kompositionsgattung, deren modernen Typ Schubert erst festgelegt hat. Auf sehr begrenztem Raum hat sich *Carl Lafite* in seinem Buche „*Das Schubertlied und seine Sänger*" (Ed. Strache in Wien) die umfänglichste Aufgabe gestellt. Trotz mancher Gemeinplätze des Vortrages und der Ausdeutung der Lyrik des Tondichters ist die Arbeit anregend angelegt und gewährt so Aufschluß über Form und Inhalt der Gattung, über die Dichter und die Dichtungen im Verhältnis zum Tonmeister und über die Geschichte des Schubertschen Liedes bis in unsere Tage. Fünf der hervorragendsten Schubertsänger von Vogl bis Messchaert sind auch im Bilde beigegeben.

Aus der musikalischen Praxis eines Pianisten und Konzertbegleiters ist das wertvolle Buch „*Schuberts Lied*" hervorgegangen, das die Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart herausgebracht hat. Sein Verfasser *Felix Günther* ergründet die Seele des Schubertschen Liedes hauptsächlich über den Weg der Klavierbegleitung. In lichtem, allen bloßen Redensarten abholdem Worte und doch mit dem Temperament des warmherzigen Praktikers wird hier der Leser unter Verwendung vieler Notenbeispiele an den Gegenstand herangeführt. Um ein mögliches Mißverständnis zu vermeiden, sei noch bemerkt, daß es sich bei der nach S. 128 eingefügten Nachbildung des Titels zu einer Ausgabe des Erlkönigs (mit der bekannten Vignette) *nicht* um den Erstdruck handelt.

Ein neuer Mann der Musikwissenschaft namens *Franz Valentin Damian* hat *Frant Schuberts Liederkreis „Die schöne Müllerin"* nach allen denkbaren Seiten eingehender Untersuchung unterzogen (Breitkopf & Härtel in Leipzig). Die Ausführlichkeit, womit vor allem der Inhalt der Gedichte besprochen wird, ist fast pedantisch zu nennen, wie überhaupt

die ganze Anlage etwas von der Art und Weise eines ehemaligen musterhaften Schulaufsatzes hat. Trotzdem fesseln manche Ergebnisse stark: so besonders die Mitteilungen über den Dichter Wilhelm Müller und die Entstehungsgeschichte des Textzyklus, und auch von dem eigentlichen musikalischen Teil „Die Tongedichte" — wieder von gewissen Pedanterien, z. B. der völlig getrennten Behandlung der verschiedenen musikalischen Ausdrucksmittel abgesehen — geht viel Anregendes aus.

Auch über zwei andere Gattungen Schubertschen Musikschaffens ist neuerdings je eine Monographie erschienen. Die Darstellung des Büchleins über *Franz Schuberts Symphonien* von *Franz Wickenhauser* (41. Band der Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst, Verlag von Ph. Reclam, Leipzig) ist nirgends tief und wieder ganz voraussetzungslos und schließt sich eng an H. Kretzschmars hermeneutische Erklärungen musikalischer Werke an. Der Arbeit kommt eine besondere Bedeutung zu, weil es sich dabei merkwürdigerweise um die erste Sonderschrift über Schuberts acht Symphonien überhaupt handelt. Der Benutzer des Bändchens verbessere auf S. 64 den dreimal falsch als Henger gedruckten Namen eines von Schuberts Grazer Freunden, des Sekretärs des dortigen Musikvereins Johann Baptist Jenger. Nebenbei sei vermerkt, daß alle von Schubert erhaltenen Symphonien im vorigen Jahre in die Sammlung der Taschenpartituren Ernst Eulenburgs aufgenommen worden sind.

Die andere dieser Sonderarbeiten, die *„Franz Schubert in seinen Klaviersonaten"* heißt und von *Hans Költzsch* stammt (Breitkopf & Härtel in Leipzig), ist, obgleich sie anscheinend eine Doktordissertation darstellt, offenbar das *wertvollste wissenschaftliche Schubertbuch* dieser Jahre. Die einzelnen Werke werden darin von allen Wesensseiten — zeitgeschichtlich, analytisch und stilkritisch — von einem, der tief in die Eigenart des Tondichters eingedrungen ist, betrachtet. Die Arbeit verdiente eine ausführliche Würdigung; da eine solche in dieser gedrängten Überschau nicht möglich ist, sei wenigstens nur betont, daß sie kein Spieler Schubertscher Klavierwerke übersehen dürfte. Wir werden hier auf das Werk gelegentlich in einem Aufsatz zurückkommen.

Veröffentlichungen über den Meister in Novellen- und Romanform sind natürlich nicht ausgeblieben. Alle Welt kennt *Rudolf Hans Bartschs* Roman *„Schwammerl"* (L. Staackmann in Leipzig), der gewöhnlich höher gepriesen oder abschätziger beurteilt wird, als er es verdient. Weniger bekannt ist *„Franz Schuberts Lebenslied"* von *Joseph Aug. Lux* (Verlag der Deutschen Buchgemeinschaft in Berlin); dieses Buch ist wertvoller als der Beethovenroman des gleichen Verfassers. Nicht zu übersehen aber besonders die idyllische Novelle *„Schubert, Hendel und der Birnbaum"* von *Joseph Friedrich Perkonig* (Kistner & Siegel, Leipzig). Dagegen bildet der neue Schubertroman von *O. Janetschek* (Amalthea-Verlag, Wien) ein ziemliches Konjunktur-Erzeugnis. Weit über die Bedeutung bloßer Gelegenheitsmache hinaus reichen aber wieder die fünf Kapitel *„Schubert und Frauen"* von *Herbert Eulenberg* hinaus (Avalun-Vertrag, Hellerau). Es sind meist schön gesehene, mit dem Schmuck des Dichters behängte Bilder aus dem Leben des Meisters, der, soviel er auch von der Liebe gesungen, in Liebesdingen immer verzichtend bei Seite stehen mußte. Der Leser wird freudig angeregt mit dem

Erzähler gehen, vielleicht aber nur von der Theatralik des letzten Kapitels, das, „Euterpe“ betitelt, Schubert im Himmel vorführt, nicht angenehm berührt sein.

Der Verlag hat das Buch sehr geschmackvoll vorgelegt und ihm eine Reihe zeitgenössischer Bilder in schönen Kupfertiefdrucken auf Tafeln mitgegeben.

Aus der Fülle neuer praktischer Ausgaben Schubertscher Musik seien sonst hier nur noch drei besonders bedeutungsvolle herausgegriffen: Der Verlag B. Schotts Söhne in Mainz hat aus dem Nachlaß des Meistersängers *Johannes Messchaert* zwei Bände *„Franz Schubert*, eine neue Auswahl seiner Lieder“ durch Vermittelung seiner Schülerin Franziska Martienßen veröffentlicht. Die Ausgabe macht die vorsichtigen Zutaten des Bearbeiters dem originalen Wort- und Notentext des Tondichters gegenüber genau kenntlich. Der Herausgeberin ist die Veröffentlichung der Sammlung in der von Messchaert gewünschten Form zu danken. Der erste Band enthält die drei großen Liederzyklen und die bekanntesten Gesänge, der zweite neben oft zu hörenden Stücken auch solche, die unverdienterweise seltener auf den Konzertzetteln zu finden sind.

Die zweite dieser wichtigen Ausgaben ist besonderer Schubertscher Musik gewidmet: *Franz Schuberts sämtliche Männerchöre*, von *Viktor Keldorfer* bei der Universal-Edition in Wien in zwei Bänden herausgegeben, ist eine der größten Verlegertaten dieser Tage. Zum ersten Male werden damit alle Männerchöre des Tondichters — nur mit Ausnahme der in Opern und Gesangszyklen enthaltenen Stücke sowie der dreistimmigen Canons — in einer praktischen und nach allen zugänglichen Quellen revidierten Ausgabe herausgebracht. Der Herausgeber ist dabei mit großer Ehrfurcht vor dem Texte des Tondichters verfahren, indem er fremde Zutaten deutlich hervorgehoben hat.

Mit dem Gefühle großer Pietät greift der Schubertverehrer nach einer Veröffentlichung, womit diese Übersicht abgeschlossen werden soll: Der Drei Masken-Verlag in München hat seinen verschiedenen anderen *Nachbildungen* von kostbaren Musikerhandschriften auch die von Schuberts unvollendeter *H-Moll-Symphonie* folgen lassen. Der Zauber der persönlichen Unmittelbarkeit des Meisters steigt aus diesen Blättern mit ihrer schönen und deutlichen Notenschrift zum Betrachter herauf. Mit bekannter Sorgfalt hat der Verlag das Werk nachbilden lassen. Der Band wird eins der von Musikern und ernsten Musikliebhabern am wärmsten begrüßten Geschenke im Schubertjahre sein.

Dr. Max Unger.

Weitere Schubertliteratur

I.

PAUL STEFAN: FRANZ SCHUBERT. *Volksverband der Bücherfreunde*, Berlin.

Es ist schade, daß nur die „Bücherfreunde“ zum Besitz dieses Buches gelangen. Es gibt eine beseelt geschriebene Milieuschilderung der Biedermeierepoche, die in knapper Form, meisterhafter „Satzkunst“ und psychologischer Darstellung alles sagt, was zur lebendigen

Erfassung der Zeit nötig ist. Das Lebensgeschichtliche so volkstümlich wie möglich, die Werkinterpretation so gelöst, daß der Amateur mühelos belehrt wird und gerne zur Lektüre des brillant ausgestatteten Bandes zurückkehren wird.

PAUL MIES: SCHUBERT, DER MEISTER DES LIEDES. *M. Hesse-Verlag, Berlin.*

Man kennt Mies als gewandten Aesthetiker und scharfsinnigen Forscher. In diesem Werke haben wir eine durch Stilvergleichung und genetische Betrachtung gewonnene Studie vor uns, die spekulativ und formalaesthetisch zu bemerkenswerten Ergebnissen führt. Sie ist mit mathematischer Genauigkeit begründet und sei allen Sängern empfohlen, die nur mit „Gefühl" an Schubert heranzutreten gewohnt sind.

WILLY REEG: FRANZ SCHUBERT. Verlag *G. Danner*, Mühlhausen.

Ein Vortragsbuch mit kleinen Einführungen für die Jugend bestimmt.

SCHUBERT. Hg. v. d. *Deutschen Dichtergedächtnisstiftung, Hamburg.*

Schubert-Dokumente und Gedenkblätter seiner Zeitgenossen in geschmackvoller Reihung.

HERBERT BIEHLE: SCHUBERTS LIEDER ALS GESANGSPROBLEM. In: *„Mus. Magazin". Verlag H. Beyer, Langensalza.*

Eine Sonderuntersuchung wertvoller Art mit einer kurzen Charakterisierung bekannter Schubertinterpreten. *E. St.*

II.

FRANZ SCHUBERTS LIEDERZYKLEN IN NACHBILDUNG DER ERSTDRUCKE.

Eine der reizvollsten Gaben zum bevorstehenden Schubertjubiläum hat der Wiener Verlag *Steyrermühl* in seine *Tagblatt-Bibliothek* eingereiht: Die *Liederzyklen* des Tondichters — Die schöne Müllerin, Winterreise und Schwanengesang — *in verkleinerter Nachbildung der Originalausgaben.* In einem den Originalen gegenüber um die Hälfte verkleinerten Format wird diese Musik dem Auge des Sängers und des Klavierspielers so dargeboten, wie sie vor über 100 Jahren in die Öffentlichkeit trat. Als Herausgeber zeichnet *Heinrich Kralik;* ihm ist auch die Einleitung in den Band zu verdanken, die einen knappen Abriß von Schuberts Leben und kenntnisreiche Mitteilungen über die einzelnen Zyklen, die Entstehung der Musik und des Textes und sonstiges Wissenswertes, enthält.

NEUE SCHUBERT-ERSTDRUCKE. In der Edition Strache (Wien) sind kürzlich vier Werke von *Franz Schubert* zum ersten Male der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Es handelt sich dabei um eine *Polonaise für Violine* und kleines Orchester in B-Dur aus dem Jahre 1817, eine 1818 verfaßte *„Deutsche Trauermesse"* für gemischten Chor und Orgel — früher Ferdinand, dem Bruder des Komponisten, von dem Herausgeber aber mit gutem Grunde dem Meister selbst zugeschrieben —, eine 1824 entstandene *Ungarische Melodie* für Klavier im Czardas-Stil (jetzt in der Handschriftensammlung Stefan Zweigs) und ein *Salve Regina* für Sopransolo, Orchester und Orgel, ein Jugendwerk, das 1812 entstanden ist; die nachweisbar aus dem Kompositionsjahre stammende Stimmenabschrift befindet sich im Besitze des Knabense-

minars der Erzdiözese Wien zu Hollabrunn. Der Herausgeber der ersten drei Werke ist der ausgezeichnete Wiener Schubertforscher *Otto Erich Deutsch*, der des Salve Regina heißt *Dr. Franz Kosch*, dem die Auffindung auch zu verdanken ist. Zu den Werken sonst nur einige kurze Bemerkungen. Die Polonaise ist ein hübsches, frisches Tanzstück; jeder gewandte Geiger kann sie unmittelbar vom Blatt spielen. Der Verlag hat aus praktischen Gründen gleichzeitig eine Ausgabe mit Klavierbegleitung herausgebracht. Der aus 10 kurzen Sätzen bestehenden Deutschen Trauermesse ist kein höherer Wert zuzugestehen; sie ist eine leicht aufzuführende Gelegenheitsarbeit. Die feurige „Ungarische Melodie" deckt sich vielfach fast ganz mit einem Czardas aus Schuberts Ungarischem Divertissement zu vier Händen W. 54, ist also gewiß als dessen unmittelbarer Vorläufer anzusehen. Franz Liszt hat diesen Czardas nach dem Divertissement zu einem zweihändigen Konzertstück umgearbeitet; diese Bearbeitung ist der vorliegenden ersten Veröffentlichung der ursprünglichen Fassung zum Vergleich mit beigegeben. Dem „Salve Regina" möchte man gern mal im Konzert begegnen. Dieses lichte Sologesangsstück, das ganz aus Mozartschen Gefühlseisen heraus entstanden ist, bildet einen wichtigen Beitrag zur Erkenntnis von Schuberts musikalischer Entwicklung. *-r.*

Berliner Notizen

Drei-Groschen-Oper.

Aus all der eklen Langeweile des musikindustriellen Betriebes ragt diese Oper, die zu ihrem Glück keine ist, wohltuend hervor. Sie beweist immerhin, und das ist ihr wichtigster Wert, daß man Theater und Musik machen kann, ohne gähnende Leere, oder, schlimmer noch, gähnende Fülle im Zuschauerraum gewärtigen zu müssen. Was der Dichter Brecht und der Komponist Weill hier ersonnen haben, nennt sich Neubearbeitung jener englischen „Beggars opera", die im 18. Jahrhundert, als Verhöhnung Händels und der mit ihm verbundenen Eintrittspreise, in London Triumphe gefeiert hat. Es liegt mir fern, die Beziehungen zum Original nachzuprüfen: sie dürften lose sein. Wenn auch das Thema von den Bettlern und Hochstaplern übernommen ist, so hat doch Weill seine Themen aus sich selbst und aus den Anregungen der heutigen Gebrauchsmusik geschöpft. Seine, oft hintergründigen Schlager, denen die Instrumentation des Jazz die einzig gemäße Hülle ist, gehören zum stärksten, was er bisher schrieb, weil sie, ohne den Umweg über das Gehirn zu benötigen, wirken. Ein seltener Fall, und umso herzhafter zu preisen. Daß den gelernten Musiker auch hier der Ehrgeiz des Handwerks und der Form nicht verläßt, begreift sich, ohne gesagt zu sein: höchst amüsant die Ouvertüre, welche noch einmal, mit völlig veränderten Mitteln, die der altitalienischen Oper parodiert. An dem nunmehr schon viele Wochen währenden und gewiß noch weitere Monate anhaltenden Erfolg ist die Darstellung stark beteiligt, nicht zuletzt die Musiker der herrlichen Ruth-Lewis-Band.

Drei-Dollar-Oper.

Wer möchte zweifeln, daß wir von der „Ägyptischen Helena" sprechen? Sie ist, nach der langwierigen Reise von Troja nach München,

nun auch in Berlin eingekehrt und mit aller Höflichkeit empfangen worden, wie wir sie exotischen Fürstlichkeiten stets erweisen. Die Lindenoper genügte somit (wie sagt man doch?) einer Ehrenpflicht, die sie indessen teuer zu stehen kommen wird. Denn ich glaube nicht, daß die Gutmütigkeit des Publikums, sich unter dem Patronat eines großen Namens öden zu lassen, groß genug sein wird, um eine größere Anzahl von Aufführungen zu ermöglichen. Über Text und Partitur hat Dr. Steinhard an dieser Stelle bereits gründlich gesprochen; und da ich so freundlich nicht urteilen kann wie er,*) schweige ich und sage nur, daß die Einstudierung unter Blech vortrefflich, das Bühnenbild von Aravantinos entsprechend kostspielig und die Hörerschaft der Premiere sehr liebenswürdig war. Maria Müller in der Titelrolle begeisterte alle durch die reine Größe ihres Singens, war aber als Gestalt eher der „Vollkommenen Ehe" als dem Helena-Mythos adäquat.

Oper aller Arten.

Die Krolloper, so zukunftswillig sie dank Klemperer ist, muß doch ihr Programm auch aus den Beständen der näheren und ferneren Vergangenheit bereichern. Nach „Salome" (unter Zemlinsky) wurde mit Cimarosa's „Heimlicher Ehe" ein Versuch gemacht. Er misslang, weil die zartgliedrige Spieloper ihre eigenen Gesetze hat, die in solchem Riesenraum einfach nicht zu erfüllen sind. Die exakte Munterkeit des Dirigenten Zweig war da machtlos. Die Heidersbach, die Burger, Herr Hammes, lauter gute Leute am falschen Platz. Aber unter Klemperer kam ein Abend von geschlossener und stärkster Wirkung zustande: er brachte nach dem „Ödipus" eine neue Aufführung der „Histoire". Nichts an diesem Werk ist verblaßt, nein, rückblickend erkennt man mit Staunen, wie viele Züge einer späteren Entwicklung es vorausgenommen. Der Kapellmeister bestimmte die Grundfarbe der Darstellung: er nahm sie ernst, nach Möglichkeit den Eindruck des Parodistischen meidend. Bildt: Teufel in allen Lebenslagen; Ebert: Vorleser zwischen Jovialität und Pathos; und Frau Grube: Prinzessin von solcher Süssigkeit des Tanzens, daß sie einen Teufel rühren müßte.

Und wiederum: Kurt Weill. Das Charlottenburger Haus stellte seine beiden Einakter „Protagonist" und „Zar" zusammen, wie sie der Autor ja, als Tragödie und Satyrspiel, zur wechselseitigen Ergänzung geschrieben hat. Kürze der Situationen, entsprechend Prägnanz des Aufbaus und seiner rhythmischen Grundierung, klare Orchestrierung, die jedes Wort selbst noch im melodischen Zickzack verstehen läßt — das sind Vorzüge, die wir von einer kommenden Opernform erwarten. Weill hat sie, in diesen beiden Partituren, vorgebildet. Man muß nur ihm wie auch den Nachfolgern eine Vermehrung der Substanz wünschen. Es wird ja nicht gleich kantable Melodie verlangt, aber ein thematisches Material, das wert ist verarbeitet zu werden, scheint unentbehrlich. Man läuft sonst Gefahr, ein treffliches Schema in der Hand zu halten, ohne zu wissen, womit es füllen.

*

*) Daß ich freundlich bin, hat mir schon lange niemand erzählt. Ich war aber gar nicht freundlich. *E. St.*

Langweilige Konzerte.

Sie sind Legion. Sie auch nur aufzuzählen, wäre für sie unverdiente Reklame und für uns Zeitverschwendung. Die eine Frage, tausendmal schon gestellt, erhebt sich immer wieder: wann wird das enden. Soll man gar den Staat anrufen, daß er solcher Vergeudung von Kunst, Menschenkraft, Geld und Zeit Einhalt gebietet? Denn es ist ein offenes Geheimnis, daß die Mehrzahl aller Konzerte keinen, aber auch nicht einen einzigen Interessenten mehr findet. Auch Freikarten sind bereits nicht mehr absetzbar.

Ergebnis? Abend für Abend wird in Berlin in vier, in fünf, in sechs Sälen gegeigt, gesungen, dirigiert. (Von der Pianistenplage ganz zu schweigen.)

Weniger langweilige Konzerte.

Mahlers Dritte bei Walter, Mahlers Neunte bei Klemperer. Ein weiter Weg, und doch auf der gleichen Straße. Der Abstand wird besonders klar, weil der eine Dirigent die Lyrik, der andere die Härte noch unterstreicht. Aber die letzte Sinfonie weist in die Zukunft, der erste Satz zumal. Mag das Werk auch einst fallen, sein Durchgangswert darf nie übersehen werden. Furtwängler macht jeden Einwand gegen Bruckner zunichte (Vierte). Kunwald, nunmehriger Herr des Berliner Sinfonie-Orchester, würde mit seinem Eröffnungsprogramm durchaus unter die vorangehende Überschrift gehören. Aber der Versuch, Křeneks Violinkonzert gelegentlich eines Volksabends zu beleben, ändert den Aspekt. (Nebenbei: wie abgegriffen klingt, was damals so neu schien!) Mussorgski's „Bilder aus einer Ausstellung", von Funtek noch einmal und mindestens geschickt instrumentiert. Wir ziehen das Klavier vor. Das ereignet sich unter Mikorey, und im Rahmen zehn funkelnagelneuer Philharmonischer Konzerte, die so unnötig sind wie ein Kropf. Das erste hatte Fried dirigiert. Aber leider nicht probiert. (Sicherlich war's nicht seine Schuld. Wir wissen trotzdem, wer es ist.)

Wichtige Konzerte.

Das Leipziger Sinfonieorchester will uns, in der Volksbühne, beweisen, daß man Beethovens Dritte auch ohne Dirigenten spielen kann. Hier ist nicht Platz für die prinzipielle Erörterung, die das Unterfangen verdient. Ein andermal vielleicht. Nur soviel: es ging tatsächlich. Dann gab Paul Dessau, Musikleiter der Alhambra-Lichtspiele, eine Matinée und zeigte, wie man lustige Trickfilme auch ohne Kinothek, und sogar viel besser, begleiten kann. Ein weiterer Versuch also, die heutige Musik ihrem Gebrauch zuzuführen. Bravo!

Und noch einmal: Weill. Anläßlich einer städtischen Veranstaltung hatte die Stadt Berlin bei ihm, bei Butting und Tiessen Stücke für Militärorchester bestellt. Die wurden nun als Platzmusik auf offener Straße gespielt. Ganz klar ist, daß die Zuhörer verdutzt und die Autoren den ungewohnten Voraussetzungen noch nicht restlos gewachsen waren. Weill, durch die Dreigroschenoper gewitzigt, fand für einen „Song" die rechte Durchschlagkraft. Aber man soll an einem Anfang noch nichts Endgültiges erwarten.

Wir brauchen also, trotz alledem, nicht zu verzweifeln.

Hanns Gutman.

In der evangelischen Kirche (Prag II., V Jirchářích) finden während des Konzertwinters regelmässige

ABENDMUSIKEN

statt. Veranstaltet von

Prof. KURT UTZ (Orgel)

unter Mitwirkung von Frau Nessy (Sopran), Frau Prof. Brömse-Schünemann (Alt), Prof. M. Frank (Viola da Gamba, Cello), Prof. Willy Schweyda (Geige).

Nächster Abend zu Beginn Dezember, ausschliesslich mit Werken von JOH. SEB. BACH.

MUSIK IN KLEINEREN STÄDTEN

REICHENBERG. Die noch knapp vor Pennarinis Tod erfolgte neue Zusammenstellung des Ensembles aller drei Spielgattungen war unausgeglichen und erschwerte so die Arbeit des heurigen künstlerischen Leiters, *Heinrich Orell*, dem von der Stadtverwaltung das Theater anvertraut worden war, das nun in städtischer Regie geführt wurde. Dabei war das Interesse der Bevölkerung noch niemals so groß gewesen wie in der heurigen Spielzeit, und man muß es Orell zum Verdienste anrechnen, daß er es trotz der Mängel verstanden hat, die Anteilnahme des Publikums so wach zu halten, daß das Theater beinahe eine aktive Kassenbilanz hatte. Das künstlerische Ergebnis wäre allerdings weit größer gewesen, wenn der Opernleiter, Kapellmeister Joseph *Trauneck* (recte Trawniczek), als Bühnendirigent eine halbwegs so geschickte Hand bewiesen hätte, wie als Dirigent der Sinfoniekonzerte. Manche Begabung des jungen Sängermaterials blieb unausgenützt, er verstand es auch nicht, das Ensemble in einen einheitlichen Kunstkörper zu formen. Interessante Neuheiten bzw. Neueinstudierungen waren *Smetanas „Kuß"* und *Cornelius' „Barbier"*, sowe als tschechoslowakische Erstaufführung *Mussorgskys „Jahrmarkt von Sarotschinski"*, der begreiflicherweise auch auswärtige Kunstfreunde anzog. Die aus Mussorgskys Nachlaß stammende, von Tscherepnin pietätvoll ergänzte ukrainische Volksoper gibt eine Reihe kunstbewegter Bilder aus dem südrussischen Volksleben. Eine Liebesgeschichte wird in allerlei Gespenster-Schabernack ergötzlich eingesponnen. Wertvoller als der Text ist Mussorgskys Musik, die eine Fülle von Liedern und Tänzen über die Handlung streut, dabei von einer Ursprünglichkeit ist, daß sie wohl auch andernorts Beachtung verdienen würde. Sechs gut besuchte Häuser — heuer ein seltener Fall — beweisen wohl die Anziehungskraft des problematisch angesehenen Werkes. Hervorgehoben sei auch die hübsche szenische Aufmachung des Opernregisseurs *Franz Luze*. Auch im nächsten Spieljahr wird das Theater unter Orell in städtischer Eigenregie geführt werden. Für die Oper hat man sich als neuen Leiter *E. E. Buder* aus Wien verpflichtet.

Die *philharmonischen Konzerte* der in städtische Dienste übernommenen verstärkten Theaterkapelle sind alle bis auf eines (Gen. Mus. Dir. Robert Manzer a. G.) Joseph Trauneck anvertraut worden. Die Programme Traunecks brachten hier noch nicht Gehörtes und er hat Pionierdienste für die Moderne getan, Hindemith, Strawinsky u. a. berücksichtigte er, was bei der konservativen Einstellung des Konzertpublikums leider noch sehr riskant ist. Die Aufführungen von Bruckners IV., Regers „Mozartvariationen", Mahlers II. (Chöre: Männergesangverein und ‚Cäcilia") seien noch besonders erwähnt.

Von größeren Chorkonzerten hörten wir als bemerkenswertes musikalisches Ereignis *Bachs H-moll-Messe* des *Lehrergesangvereines „Silcher"* (Leitung Prof. *Hugo Wagner*). Aus der Fülle schwer hörenswerter Liedertafelei heben sich die Konzerte der *Prof. Czech* anvertrauten Vereine mit manchem Schönen hervor. Endlich wurde auch für systematische Pflege der *Kammermusik* gesorgt. Die zu neuem Leben erwachte *„Gesellschaft der Musikfreunde"* organisierte sich nach dem Muster des Prager Kammermusikvereines und gab ihren Mitgliedern vier Trioabende. *Georg Steiner* (Violine), *Josef Langer* (Klavier), *Fritzi Linke* (Cello) spielten wertvolle Werke der

Trioliteratur. Eine zyklische Aufführung sämtlicher *Beethovenquartette* führte mit gutem Gelingen eine heimische Quartettvereinigung (Holdgrün — Effenberger — Otto — Bruscha) im Rahmen der Konzerte des Stadtbildungsausschusses und der Urania durch. Neuausgebaut wurde die *Reichenberger deutsche Musikschule*, zu deren Leitung von der „Gesellschaft der Musikfreunde" *Paul Stuiber* berufen wurde.*) Seine Tätigkeit wirkte befruchtend, vor allem aber hat die von ihm geschaffene *Singgemeinde* (unterstützt von der Spielgemeinde) das Konzertleben mit sehr schönen Programmen, bes. alter Musik, bereichert. Pietätvoll feierte das letzte Konzert den verstorbenen Gelehrten, *Prof. Dr. Heinrich Rietsch.* Eine Bereicherung des Konzertlebens waren auch die *Orgelkonzerte,* die auf der von der Firma Rieger aufgestellten Konzertorgel der Musikschule und in der evangelischen Kirche abgehalten wurden. *Josef Langer* und *Georg Steiner* hielten höhere Kurse für Klavier und Geige ab, welche diese geschätzten Künstler auch als tüchtige Pädagogen zeigten. Von den *Imca-Konzerten* hat eine Feier zu Ehren *Fidelio Finkes* größtes Interesse gefunden, nur wird Reichenberg es in nächster Zeit als Pflicht ansehen müssen, auch Finkes letzte bedeutende Orgel- und Kammermusikwerke aufzuführen. Von heimischen Kunstkräften haben heuer besondere Verdienste um das Reichenberger Musikleben *Paul Wolf-Schwind* und *Helly Reipert-Melzer* (Gablonz) mit Liederabenden, die Geiger *Olga Hanke-Turke* und *Albin Hofmann,* der Cellist *H. Kubanek.* Größere auswärtige Solistenkonzerte waren bei der Überfülle des Gebotenen gegenüber dem Vorjahre geringer an Zahl. *Dr. Ewald Mayer.*

DER QUERSCHNITT

DAS DEUTSCHE MUSIKINSTITUT FÜR AUSLÄNDER wird im Juni 1929 im Schloß Charlottenburg eröffnet werden. Dem Ehrenkuratorium gehören an: Kultusminister Prof. D. Dr. C. H. Becker, Oberbürgermeister Gustav Böß, Bürgermeister Karl Augustin, Geheimrat Dr. W. Cuno, Prof. Dr. Albert Einstein, Prof. Carl Flesch, Dr. Gerhart Hauptmann, Dr. Karl Kiesel, Fritz Kreisler, Prof. Dr. Max Liebermann, Prof. Mayer-Mahr, Prof. Dr. H. J. Moser, Dr. Karl Muck, Prof. Dr. Hans Pfitzner, Prof. Max Reinhardt, Prof. F. Schreker, Prof. Dr. G. Schünemann, Mr. C. H. Sherrill, Geheimrat Stimming, Dr. Richard Strauß und Generalintendant Heinz Tietjen. Das Präsidium wird Wilhelm Furtwängler übernehmen. Es werden lediglich Meisterkurse für Klavier, Violine und ein Dirigentenkurs abgehalten, für die als Lehrer Eugen *d'Albert,* Edwin *Fischer,* Walter *Gieseking,* Willy *Heß* und Joseph *Szigeti* gewonnen worden sind. Wilhelm *Furtwängler* wird einige Vorträge über Dirigieren halten, außerdem wird Carl Schuricht den Dirigentenkurs leiten. Für Vorträge über Musikästhetik und Musikgeschichte (in deutscher und englischer Sprache) sind die Herren Dr. Alfred *Einstein,* Dr. *Leichtentritt* und Prof. Dr. *Weißmann* verpflichtet worden. Vorträge über Instrumentenkunde hält Prof. Dr. C. *Sachs,* über die Entwicklung der Notenschrift und Musikbibliothekwesen Prof. Dr. Joh. *Wolf.*

EIN GLÄNZENDES PROGRAMM: MUSIK AUS FÜNF JAHRHUNDERTEN. 1. Orch.: a) Intrada (1623), *M. Franck;* b) Tanz (1600), *Val. Haußmann.* 2. Chor: a) Kanon: Viva la musica (1610), *Mich. Praetorius;* b) Frühlingslied, *Wizlaw von Rügen;* c) Mailied, *Neidhardt;* d) Ich spring in diesem Ringe; e) Ich fahr dahin, *Locheimer Liederbuch.* 3. Madrigalchor: a) Minnelied, *Locheimer Liederbuch;* b) Innsbruck, ich muß dich lassen, Heinr. *Isaac;* c) Winterlied, *Praetorius;* d) Es steht ein Lind, Volkslied. 4. Orch.: Triosuite, *Joh. Vierdanck.* 5. Chor: a) Weiß ich ein schönes Blümelein, Volkslied; b) An hellen Tagen, *Gastoldi;* c) Schenkenbachs Reiterlied (um 1512), Alte Weise (Reuterton). 6. Kl. Schulchor: a) Der Kuckuck, Laurentius *Lemblin;* b) Nachtigallenlied, *Nörminingers Tabulaturenbuch.* 7. Orch.: Partie (Feldmusik) 1704, *Joh. Ph. Krieger.* 8. Madrigalchor: a) Gott b'hüte dich, *Lechner;* b) Von einem Hennlein, *Scandelli;* c) Holla, gut G'sell (1626), *J. H. Schein;* d) Die Soldatenbraut (1624), *S. Scheidt.* 9. Kl. Chor u. Orch.: a) Rheinweinlied, *A. Krieger;* b) Abendlied, *J. R. Ahle.* Diese Spielfolge wurde unter Leitung von Hugo *Schmidt* in der Realschule von *Berlin-Steglitz* aufgeführt.

*) Er ist am Beginn dieser Wintersaison zurückgetreten.

ALBAN BERG-URAUFFÜHRUNG IN WIEN. In den Konzerten der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien kamen unter Leitung von Prof. Robert Heger 7 frühe, 1907 komponierte und 1928 instrumentierte *Lieder* von Alban Berg, gesungen von Claire Born, zur Uraufführung. Die ungemein wirkungsvollen, stimmungsreichen Gesänge fanden begeisterte Aufnahme.

INTERNATIONALER ERFOLG EINES NEUEN CHORWERKES. Der *Psalmus Hungaricus* (55. Psalm) des Komponisten Zoltan *Kodaly* kommt in diesem Jahr in *vierzehn Staaten* zur Aufführung, und zwar in Deutschland, Österreich, der Tschechoslowakei, Jugoslavien, Polen, Frankreich, Belgien, Holland, England, Schweiz, Italien, in den Vereinigten Staaten, Schweden und Rußland.

BALLETTURAUFFÜHRUNG IN HANNOVER. Eine neue Ballettgroteske *„Robes, Pierre & Cie"* kommt am 23. November im Opernhaus in Hannover zur Uraufführung. Die Musik von Friedrich *Wilckens* ist für zwei Klaviere geschrieben. Der Text des Stücks stammt von Yvonne Georgi und Harald Kreutzberg.

GENERALMUSIKDIREKTOR ERNST MEHLICH, Baden-Baden, ist als Gastdirigent nach Krakau und Warschau verpflichtet.

DAS PRAGER STAATSKONSERVATORIUM hatte anläßlich eines *tschechoslowakischen Musikfestes in Warschau* mit Orchesterwerken einen starken Erfolg erzielt.

„DIE VERKAUFTE BRAUT" gelangte sechzig Jahre nach der Première in der *Pariser Opéra Comique* mit ansehnlichem Erfolg zur Erstaufführung. Bericht folgt.

DAS GAZELLENHORN. Generalintendant Kehm hat die einaktige Oper *„Das Gazellenhorn"* von dem im Konzertsaal bereits bekannten schwäbischen Komponisten *Hugo Herrmann* zur *Uraufführung* in dieser Spielzeit erworben.

WIENER SCHUBERTFEIER. In der Zeit vom 25. bis 28. November 1928 findet in Wien ein internationaler Kongreß zur Schubertforschung statt. Er wird mit Unterstützung des Archivs für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften an der Nationalbibliothek in Wien veranstaltet. Es ist u. a. je eine Ausstellung von Schubertphotogrammen des Photogrammarchivs und Schuberthandschriften der Nationalbibliothek, der Wiener Stadtbibliothek und der Gesellschaft der Musikfreunde, eine Führung in das Schubertmuseum der Stadt Wien und zu den Schubertstätten vorgesehen. Den Kern der Tagung bilden Vorträge mit anschließender Diskussion in den Gruppen: 1. Zur geistesgeschichtlichen Stellung Schuberts. 2. Zu Schuberts Leben und Werk. 3. Zur Handschriftenkunde.

IN DIESER SAISON finden mehrere *Toch-Abende* statt: zuerst Mannheim, dann Köln (Neue Musikgesellschaft) und zuletzt Königsberg.

LISE MARIA MAYER, *die erste österreichische Dirigentin,* leitet im Januar in Berlin ein Orchesterkonzert der Berliner Philharmoniker und bringt daselbst u. a. auch ihre bereits in Wien mit sensationellem Erfolge aufgeführte Symphonie *„Kokain"* zur Berliner Erstaufführung.

DIE FAST UNBEKANNTEN SCHUBERTSCHEN OPERN *„Die Weiberverschwörung"* und *„Der treue Soldat"* in der Neubearbeitung von Rolf Lauckner und Fritz Busch wurden zur Aufführung in dieser Spielzeit von etwa 30 Bühnen, darunter Berlin, Dresden, London, Kopenhagen usw., erworben. Die beiden Werke, die bei ihrer Uraufführung in Stuttgart außerordentlichen Beifall fanden, stellen sicherlich einen der interessantesten Beiträge im Programm des Schubert-Jahres dar, indem sie die bisher noch nicht genügend gewürdigte Reichhaltigkeit der musikalischen Schaffenskraft des Meisters gerade auf diesem Gebiete zeigen.

STRAWINSKY'S „LES NOCES" wurden in Königsberg (Intendant Dr. H. Schüler) in szenischer Darstellung zum ersten Mal aufgeführt. Eine Konzertaufführung bereitet Generalmusikdirektor Klemperer an der Staatsoper am Platze der Republik in Berlin vor.

PAUL HINDEMITH wird sein *Bratschenkonzert* in dieser Saison in etwa 20 Städten spielen.

ERNST TOCH arbeitet an einem neuen *Klavierkonzert,* das Hermann Scherchen aus der Taufe heben wird.

NEUE OPER. In der Oper *„Der singende Teufel"* von Franz *Schreker,* welche zur Zeit der Heidenbekehrung in Deutschland spielt, wird zum erstenmal wieder eine alte *Schnarrorgel,* auch *Regal* genannt, verwendet. Das kleine altertümliche Instrument wurde nach einem alten Modell in der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin getreu nach dem Original von der Firma *Schiedmayer* erbaut. — Das Instrument findet bei der Uraufführung des Werks, welche am 7. Dezember in der Staatsoper Unter den Linden in Berlin stattfindet, zum ersten Mal Verwendung.

„NEUE MUSIKZEITUNG". Die im 49. Jahrgang stehende altangesehene Zeitschrift wurde am 1. Oktober mit der Monatsschrift *„Die Musik"* (Redaktion Kapellmeister Schuster — Berlin, Verlag Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart — Berlin) vereinigt.

EIN SELBSTÄNDIGES ORCHESTER IN PARIS. Als großes musikalisches Ereignis muß die Gründung des „Orchestre symphonique de Paris" bezeichnet werden. Dieses Orchester ist zum großen Teil durch das Haus Pleyel unterhalten, was ihm erlauben wird, seine Programme frei aufzustellen. Es sind drei Dirigenten, die diese Konzerte übernehmen: Ansermet, Fourestier und Cortot. Es sind 64 Konzerte vorgesehen. Als Dirigenten sind engagiert: *Enesko, Oskar Fried, Gabrielowitsch, Honegger, Kleiber, Klemperer, Mengelberg, Monteux, Ravel, Scherchen, Strauß, Strawinsky, Bruno Walter.* Ausgezeichnete Solisten, unter denen Gieseking, Schnabel, Landowska, Busch, Hubermann, *Stefi Geyer,* Szigeti, Hindemith, Casals, Cassado, Maréchal, Sängerinnen wie Croiza, Lotte Lehmann, Lotte Schöne, Elisabeth Schumann usw. Das Ganze läßt eine außerordentlich wertvolle Neuorientierung erkennen.

KARL HÁBAS FLÖTENSONATE. die auf dem Internationalen Musikfest in *Siena* einen großen Erfolg errungen hat, wird in *Prag, Amsterdam* (Geltkamp) und *Kopenhagen* (Hagemann) gespielt werden.

KARL HÁBAS „MODERNE VIOLINTECHNIK" (Verlag F. *Urbánek,* Prag) wurde von K. *Flesch* an der Meisterklasse für Violinspiel der *Hochschule für Musik* in *Berlin* eingeführt.

WENZEL TALICH, der Chef der *Tschechischen Philharmonie,* feierte mit einem glänzend geleiteten *Schubertabend* seine zehnjährige Zugehörigkeit zu diesem Orchester. Er ist vor kurzem zum Mitglied der schwedischen Akademie in Stockholm ernannt worden.

KARLSBADER PHILHARMONISCHE KONZERTE. Als Solisten wirken mit: Fr. *Plaschke,* Edwin *Fischer,* V. *Příhoda,* M. *Wellerson.* Dirigent: Generalmusikdirektor R. *Manzer.*

DIE PIANISTIN IRMGARD GRIPPAIN-GEORGES hat die „Tanzskizzen" von Jan van Gilse (für Klavier u. Orchester) in ihr Repertoire aufgenommen.

PREISAUSSCHREIBEN. Der sozialistische Kulturbund erläßt ein Preisausschreiben für zwei Orchesterwerke, die sich als einleitende Musikstücke für Arbeiterkonzerte besonders eignen, und zwar eine *Arbeiter-Sinfonie* und eine *Ouvertüre.* Der Preis für die beste Sinfonie beträgt *Mk. 3000.—,* für die Ouvertüre *Mk. 1000.—.* Letzter Termin für die Einreichung ist der 30. April 1929. Prüfungsausschuß: Professor Dr. Georg *Schünemann,* Dr. Alfred *Einstein,* Professor Paul *Hindemith,* Klaus *Pringsheim* und Hermann *Scherchen.* — Die preisgekrönten Werke sollen bis spätestens 1. Januar 1930 öffentlich aufgeführt und allen in Betracht kommenden Arbeiterorganisationen zur Aufführung empfohlen werden. Nähere Bedingungen: *Sozialistischer Kulturbund, Berlin S. W. 68, Lindenstraße 3*

ERICH KLEIBER wird im nächsten Frühjahr in Barcelona anläßlich der dortigen Weltausstellung drei große Konzerte (u. a. Beethoven's IX. Symfonie) dirigieren. Einen glänzenden Antrag als erster Kapellmeister der New Yorker Metropolitan Opera hat Kleiber mit Rücksicht auf seine Berliner Stellung abgelehnt.

FELIX PETYREK. Uraufführung der Pantomime *„Tahi"* von Felix *Peryrek,* Text von Julian *Algo,* und die Uraufführung der Oper *„Maschinist Hopkins"* des jungen Wiener Komponisten Max *Brand.*

EINE NEUE „KLEINE SYMPHONIE" von Ernst *Křenek* kommt am 1. Dezember in den Konzerten der *Berliner* Staatsoper unter Leitung von Otto Klemperer zur Uraufführung.

ÜBER ROBERT HERNRIED-AUFFÜHRUNGEN IN DARMSTADT *(Drei Frauenchöre a capella):* „Der Komponist greift in die a capella-Zeit des 16. Jahrhundertes zurück, vermischt deren Prinzipien mit neuzeitlich-betonter Linearität und erzielt mit einfachsten Mitteln erregende Wirkungen."

DAS WIENER SÄNGERFEST war wohl das großartigste seit dem Bestehen des Deutschen Sängerbundes. Im Festzuge marschierten 200.000 Sänger (7000 Vereine), sie hatten 500 Bannerwagen und etwa 6800 Einzelwagen und Standarten.

MAGERS ELEKTRISCHE ORGEL.

Im Rahmen eines Vierteltonvortrags bei der Darmstädter Jubiläumstagung Willy v. Moellendorffs führte Jörg *Mager* seine neue elektrische Orgel vor, mit der er nunmehr das erste Instrument dieser Art für mehrstimmiges Spiel erfunden und damit

Theremin, dem neuerdings als Betrüger entlarvten Djounkovsky und auch Martenot den Vorrang abgewonnen hat. Das Instrument verfügt über zwei Manuale und Pedal, besitzt für die dynamischen Abstufungen besondere Schweller, Lautsprechermembrane, mit deren Hilfe eine unendliche Vielheit von Klangfarbenmischungen herstellbar ist. Der Gefahrenquelle elektrischer Musikerzeugung, bestehend in fehlender Konstanz des Tones infolge von Stromstörungen, ist durch Zusatz von Quarzkondensatoren begegnet, mit deren Hilfe die Konstanz bis auf 200 Ganzton erzielt werden kann. Hoffen wir, daß nunmehr endlich dem Erfinder in weiteren Kreisen die ihm gebührende Beachtung wird. —*u*—

KULTURHISTORISCHER BEITRAG FÜR EIN SCHUBERTHEFT:

Franz Schubertfeier in Prag.

In allen deutschen Gauen wird im heurigen Jahre der hundertste Todestag Franz Schuberts festlich begangen. Selbst das große Deutsche Sängerbundesfest in Wien war den Manen Franz Schuberts geweiht. Aber auch in den kleinsten deutschen Gemeinden war ein Abend der Erinnerung diesem großen deutschen Tonkünstler gewidmet.

Auch der Bezirksverband Prag des Deutschen Kulturverbandes als Träger der sudetendeutschen Kultur will das gesamte Deutschtum Prags zu einer würdigen Feier vereinigen. Am 18. November d. J. findet um ½3 Uhr nachmittags im Neuen Deutschen Theater eine Aufführung des

„Dreimäderlhaus"

statt. In der Hochzeitsszene werden eine Reihe künstlerischer Einlagen die Festesstimmung erhöhen. Wir sind überzeugt, daß alle Deutschen Prags sich diese würdige Gelegenheit nicht entgehen lassen werden, das Andenken des Meisters des deutschen Liedes zu feiern. Die volkstümlichen Preise (Logen von 40—80 Kč, Sitzplätze von 5—20 Kč) sollen allen Schichten der Prager Bevölkerung die Teilnahme ermöglichen.

DIE „PRAGER CHRONIK", DAS „TAGEBUCH" und die übrigen Referate müssen aus Raumgründen erst im nächsten Heft erscheinen.

DAS AMAR-HINDEMITHQUARTETT ist die erste deutsche Streichquartettvereinigung, die nach dem Krieg in Brüssel spielen wird. Sie ist anläßlich der Einweihung eines neuen Saales zur Mitwirkung eingeladen worden. Anschließend findet eine russische Tournée statt, die bis Odessa führen wird.

„DIE LESESTUNDE", die von etwa 300.000 Mitgliedern gelesene Zeitschrift der *„Deutschen Buchgemeinschaft"*, bringt in ihrer Nr. 20 einen mit —s gezeichneten Artikel über sudetendeutsches Geistesleben, der es zuwege bringt, in 38 Zeilen eine Fülle von prächtigem Unsinn über die Materie zu sagen. Bemerkenswert, daß Herr —s von Musikern nur einen einzigen kennt, Walter Hensel.

„ZUR GESCHICHTE DER SUDETENDEUTSCHEN MUSIK" ist der Titel eines Aufsatzes von *Erich Steinhard*, der in den *„Süddeutschen Monatsheften"* (München, Novemberheft) erschienen ist.

REDAKTIONSSCHLUSS: 15. NOVEMBER.
NÄCHSTES HEFT: DEZEMBER.

Königgrätz

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag XII., Manesova 16,
Telephon 54397.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
PRAG-WEINBERGE,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola,** sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel.**
PRAG I., Jáchymova 4.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.,
Klavier, Gitarre, Violine
Mandoline.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition.
PRAG I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičkova 15/III.
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler.
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korrepetition
PRAG, Pařížská 19.

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Melanie Bauer
Konzert-Violinistin, Unterricht, Violine, Klavier.
PRAG VII., Na výšinách 18.

Erich Wachtel
Theorie, Kompos., Korrep., Kammermusik,
PRAG XII., Francouzská 54.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
PRAG VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 39.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition und Klavierspiel
Prag, Pařížská 19.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Malá Šternberkova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
PRAG VII., Malířská 386.
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
SMICHOV, Dvořákova 1274.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch. Klavier.
PRAG VII., Letohradská 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht.
PRAG VII., Letohradská 1212.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
PRAG I., Kaprová 6/III.

***Kurt Utz**
Orgelvirtuose
PRAG XII., Jugoslávská 10/II.
Orgel, Theorie, Komposition.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
PRAG VII., Skuherského 23/I.

VIKTOR ULLMANN.
Kompositionslehre für Anfänger u. Fortgeschrittene; Harmonie-, Formen-, Instrumentationslehre, Kontrapunkt. Analyse klass. u. mod. Meisterwerke. PRAG VII., Plynární 487

KARL MARIA PISAROWITZ
Kapellmeister (Zemlinskyschüler)
Instrumentation: Jazz u. Blasmusik!
Theorie, Komposition u. Korrepetition (Operette-Oper) PRAG III., (Kleinseite) 592 u Mánesova mostu 8

Martha Kopold,
Klavierpädagogin-Spezialfach
Anfangsunterricht Korrepetition
Mähr. Ostrau, Palackýstr. 2.

EUGEN KALIX,
Konzertpianist, Unterricht,
PRAG-SMÍCHOV, Barandova 7/I.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Mit * Bezeichnete gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG

VIII. JAHRGANG 1928 HEFT 11-12

Musik ohne Pathos?

VON FRANK WOHLFAHRT, FLORENZ

Zur Diskussion.

Es wird in der Musik unserer Tage oft zugleich von der „neuen Sachlichkeit" und von der „Abkehr von allem Gefühlsmäßigen" gesprochen, als ob Sachlichkeit das Gefühl ausschlösse. Vielleicht verlohnt es sich, einmal das Wesen der heutigen Tonkunst nach Tendenzen und Zielen, soweit sie sich schon heute überblicken lassen, an der Parallelität ihr verwandter und uns bereits vertrauter Formungsarten, auf die sie sich mehr oder minder stilistisch beruft, abzustecken. Denn darüber kann heute kein Zweifel mehr herrschen, daß wir die Vielfalt des Experimentierens überwunden haben und daß durch alle ausschlaggebenden Begabungen hindurch ein einheitlich umrissener Gesamtwille erkennbar geworden ist. Die neue schöpferische Bewegung, losgelöst von den Schlagworten „tonal" oder „atonal", hat sich durch sich selber als starker Impuls erwiesen, ist als gangbarer Weg vorgezeichnet worden. Inwieweit sie das Unrecht auf innere „Erfülltheit" beanspruchen darf, gemessen am künstlerischen Ausdrucksstreben vergangener Kulturen, trotz spürbarer Hinweise auf diese, bleibe einstweilen unerörtert.

Es gibt Zeiten, in denen die Erformung ihrer Dynamik zu künstlerisch-gültigem Ausdruck einem Gemeinschaftserlebnis entstammt, das den Einzelnen, ob er will oder nicht, anonym diesem Gesamten verpflichtet. Eine sölche Epoche war die Gotik des Mittelalters bis zu ihrer barocken Umdeutung durch Bach hin gewesen. Es gibt aber auch Zeiten, denen ein solches Gemeinschaftserlebnis mangelt und in denen der Einzelne gezwungen wird, als persönlicher Fall aus sich heraus ein Gemeinschaftsbildendes zu wecken und zu fördern. Eine solche Epoche war die Romantik der deutschen Musik gewesen mit ihrem bekenntnisschwersten Vermächtnis der Ode „An die Freude" aus der Neunten Symphonie Beethovens. Zwischen diesen beiden Ereignissen kultureller Gründungsmöglichkeiten schwankt die Wage des geschichtlichen Geschehens unaufhörlich. Und wie in der dynamischen Erformung einer bestimmten Zeitbewegung zu künstlerisch-gültigem Ausdruck das Wesen des Pathos überhaupt verankert und bestätigt ruht, so gibt es auch entsprechend den beiden eben umrissenen Ereignissen ein zweifaches, sich wechselseitig ablösendes und einander bedingendes Pathos, das „gebundene" und das „bindungsfüchtige".

Das „gebundene" Pathos als ein in einem Gemeinschaftlichen von vorneherein aufgehobenes „Ich" muß sich vorzüglich verdichtender, das „bindungssüchtige" als ein zu einem Gemeinschaftlichen hin sich aufspaltendes „Ich" muß sich vorzüglich sprengender Charakterzüge bedie-

nen. So erschuf sich solches Wollen als elementare Grundnormen die Fuge und die Sonate. Die Fuge gestaltet, während die Sonate ent-wickelt! Und wie für die Fuge das Gemeinschaftserlebnis einer stimmlichen Polyphonie leibhafte Wirklichkeit bedeutete, so für die Sonate die modulatorische Brechung der Harmonik: einen farbigen Traum! Im „gebundenen" Pathos entschied die raumhafte Gliederung über die zeitmäßige Entwicklung des „bindungssüchtigen" Pathos, herrschte die Kontinuität melodischer Spannungen über die Kontinuität harmonischer Modulationen. Der fugierte Stil stützte sich auf typische Tonsymbole, über denen die Kontrapunkte sich im Sinne des Gestaltungsträchtigen auswirkten. Das heißt: diese typischen Tonsymbole offenbarten ihr Geschehen unzweideutig im immer reicheren Hinzutreten und Anschwellen ursprünglicher melodischer Kräfte. Der sonatenhafte Stil hingegen stützte sich auf individuell ausgeprägte Themen, die in ihre Motive zum Zwecke farbiger Entwicklungsreihen zerlegt werden konnten. Der logische Bau der Sonate bestand also abweichend vom organischen der Fuge nicht in einer verdichtenden Vermehrung, sondern in einer auflösenden Verminderung melodischer Energetik. Das „bindungssüchtige" Pathos muß also die zum Individuellen erstarrte Melodie, das Thema, in motivische Einzelgebilde zerbrechen können, um aus „farbigen Spiegelungen" die Idee einer Gemeinschaft aufleuchten zu lassen. Das „gebundene" Pathos hingegen muß ein typisches Tonsymbol zur melodisch-vielfältigen Spannkraft hin austragen, um den Raum der Gemeinschaft als polyphon-leibhafte Wirklichkeit zu erfüllen.

Das Schicksal des Weltkrieges führte über die Durchbrechung isolierter Betonung wieder zum „gebundenen Pathos" hin und dementsprechend zur Annäherung an ähnlich geartete Kulturepochen. Nicht der Einzelne stand mehr für sich selbst, sondern Alle standen für das Eine, von dem sie ergriffen wurden. Ein „Polyphones" wurde wieder spürbar. Und wenn der letzte große Musiker von Geblüt, wenn der fromme und erhabene Anton Bruckner noch einmal den großen deutschen Geist der Musik zusammenfassend von allen irdischen Schlacken geläutert als ein abgeschlossenes Kulturerbe gewaltiger Klangseele in die „Hände des Herrn" zurückgelegt hatte, so verbarg sich hinter der Widmung seiner Neunten Symphonie ein symbolischer Akt, ein geschichtliches Moment der Vollendung. Alles, was nach Bruckner kam, war einerseits Verflachung ins Dekorative oder Naturalistische, andererseits Zersetzung der musikhaften Elemente, um die „Erde" neu zurückzuerobern als klingende Scholle. Begann in Mahler die Vernichtung des romantischen Pathos, die sich zunächst in der Gleichgültigkeit gegenüber dem melodischen Vorwurf ankündigte, dessen „Objektivierung" durch Unterstreichung des Gefühlsmäßigen sich gleichsam „banalisierte", sich in seiner Unbekümmertheit vernachdrücklichte, so begann in Schönberg der Zerfall des Stofflichen in seine Einzelbestandteile. Alles wurde selbständig innerhalb der Musik, lebte für sich dahin. Daraus ergab sich eine „Polyphonie des Zufalles", eine Relativität des Mit- und Ineinanderwirkens. Zersetzte Mahler das romantische Pathos, indem er es an der Fragwürdigkeit des Stofflichen steigerte, so zersetzte Schönberg das Stoffliche der Musik, indem er es an der Fragwürdigkeit des romantischen Pathos erhitzte. Das romantische Pathos als ein dualistisches aus

Ekstase und Rationalistik kehrte sich selber um, es wurde „grotesk" aus der Verwandlung seiner ursprünglichen Vorzeichen heraus. Hatte man vordem ein Geistiges aus dem Stofflichen abgezogen, war bis dahin das Stoffliche der Musik ein immerhin noch unumstößlich Gegebenes gewesen, eine „Wirklichkeit", der man den „Geist" entpreßte mit den Mächten romantischer Gefühligkeit, so wurde in Schönberg das Stoffliche der Musik „unwirklich", während der „gestalterische Wille", der bis dahin als inkommensurable Dämonie gewaltet hatte, sich „verdinglichte". Daraus folgerte eine „Mechanisierung" der schöpferischen Triebe überhaupt. Und wenn Beethoven „die Funktion des schöpferischen Dranges" am Stofflichen „demonstriert" hatte, so schlug Schönberg in das genaue Gegenteil um, indem er den schöpferischer Drang als „Funktion des Stofflichen" betätigte. Diese „Konstruktion", betätigt an einer relativ gewordenen Stofflichkeit des Musikhaften, bleibt als Eigentat bewundernswert. Aus der „Zufallspolyphonie" Schönbergs wurde durch das Schicksal des Weltkrieges der Sinn für eine neue Polyphonie, die eine vorsätzlich intellektuelle Starre und Doktrin erweichte und erwärmte, rückerobert als neues Gefüge wiedererlebter und erlittener „Gemeinschaft". So haben wir in die strenge Sachlichkeit „realer" Stimmführungen, in das Gewebe unserer neuzeitlichen Polyphonie durch das neuerweckte Gefühl für künstlerische Form- und Gestaltungszucht unmerklich das uns gemäße, das „gebundene" Pathos wieder eingeflochten. Anstelle zeitmäßiger Entwicklung ist wieder der Sinn für raumhafte Gliederung in den Mittelpunkt der heutigen Musik gerückt worden!

Das „gebundene" Pathos der zeitgenössischen Musik bedeutet aber nicht etwa Mangel an Temperament, sondern eine größtmögliche Objektivierung des Gefühlsmäßigen. Und grade diese Objektivierung des Gefühlsmäßigen, das Ausschalten persönlicher Bekenntnisse, hat zu einer Annäherung an das Musikantische zurückgeführt, zu einer reinen und in gewissem Sinne unbeschwerten Freude an der Ausmodellierung des Stoffes. Dieses Musizieren um der Musik selber willen darf als unstreitiger Wert gebucht werden. Hand in Hand damit geht die Vorliebe für solche Formvorwürfe älterer Epochen, in denen wir den gleichen Bestrebungen begegnen. Neben strengen architektonischen Gebilden wird auch die Sonate und die Suite gepflegt. Aber der moderne Sonatentyp hat sich vom klassisch-romantischen entfernt und eine neue Auffrischung aus dem Geiste Bachscher oder Haendelscher Sonaten oder dem „Concerto grosso" empfangen. Auch hier waltet ein mehr oder minder ausgeprägter Hang zu polyphonen Verwicklungen, zu sauberer Sorgfalt melodischer Kontinuität und Durchsichtigkeit, zum Raumhaften. Gliederungsfähigen gegenüber der harmonischen Farbigkeit und zeitmäßigen Ab- und Entwicklung thematisch-motivischer Auflösung, wie solche die Romantik geübt hatte. Es ist nun nicht zu verkennen, daß der Wille zu einem in sich selber schwingenden Melos ohne die psychologische Ausdeutung von farbiger Harmonik her, also nicht im Sinne homophon-akkordischer Belastung, sondern im Sinne rücksichtsloser und reibungsträchtiger Polyphonie, nicht nur die harmonische Konvention erschüttert und durchbrochen hat, sondern daß auch die wesentlichste Betonung des Linearen, um das gefühlige romantische „Espressivo" zu ersetzen, nämlich die reflexive Aufwölbung melodischen Bogens aus den

schillernden Reizen der Harmonik her, zu einer neuen Ornamentalisierung der Linie selber führen mußte. Leicht entsteht somit die Neigung zum Kunstgewerblichen hin, ähnlich den scholastischen Übersteigerungsvorgängen mittelalterlicher Gotik. Aber diese Einwände vermögen die starke lebensvolle und innerliche Spannung unserer jungen Musik nicht herabzumindern, die wegen ihrer echten und ehrlichen Herbheit auf jede von außen her kommende Verschönung verzichten darf um des einen Wesentlichen, um des heimlichen Wissens neuer Raumschöpfung willen für ihr Gemeinschaftserlebnis!

Dirigier-Experimente dieses Jahres

Dirigenten ohne Orchester.

Nachdem die russischen Bolschewiken den Zaren beseitigt haben, um als Arbeiter selbst zu regieren, war es nur ein Schritt weiter auf diesem Wege auch den Orchesterdirigenten zu stürzen und die Musiker allein spielen zu lassen. Es war eine Sensation, als aus Moskau das Gelingen dieses Unternehmens gemeldet wurde. Nun hat man auch in Leipzig denselben Versuch gemacht, der nicht minder gelungen sein soll. Das Sinfonieorchester spielte Beethovens Eroica und das Violinkonzert mit Havemann. Es soll alles vorzüglich geklappt haben, was natürlich nur durch zahlreiche Proben möglich war. Denn da muß jeder Musiker die Partitur im Kopfe haben. Das ist aber auch der einzige Vorteil an der Sache, denn von einem künstlerischen Gewinn kann, wie berichtet wird, keine Rede sein. Ein mittelmäßiger Dirigent mag wohl damit zu ersetzen sein, nie aber einer der Persönlichkeitswerte zu geben vermag; darum wird ein guter Dirigent nie überflüssig werden. Man darf auch nicht vergessen, daß es sich im vorliegenden Falle um Werke handelt, die den Musikern längst vertraut waren. Mit neuen und unbekannten Werken wäre das Gelingen dieses Experimentes — und mehr ist es auch nicht — sehr fraglich.

Orchester ohne Dirigenten.

Einen anderen Versuch hat man in Potsdam gemacht. Man hat zwei Einakter von Offenbach aufgeführt, wobei man zwar einen Kapellmeister in Tätigkeit sah, das Orchester aber spielte in Berlin und wurde durch Telephon und Lautsprecher übermittelt. In Potsdam saß im Orchesterraum bloß ein Pianist, der nach dem Takt des Kapellmeisters spielte, aber so, daß sein Spiel für das Publikum fast unhörbar war. Dagegen waren die mit Kopfhörer versehenen Musiker in Berlin mit dem Klavier verbunden und spielten danach ihren Part. Auch hier soll alles vorzüglich gegangen sein, aber von Kunst kann man in diesem Falle überhaupt nicht mehr sprechen, denn der Dirigent hat hier überhaupt keinen Einfluß aufs Orchester und ist lediglich Taktschläger. Möglicherweise läßt sich diese Erfindung für kleine Orte verwerten, die sich kein eigenes Orchester leisten können, aber auch dann wird sie immer nur ein Notbehelf bleiben. Th. V.

Frankfurter Musikpolitik

VON Dr. KARL HOLL

Aus einem Zyklus von musikpolitisch und soziologisch wertvollen Aufsätzen *Dr. Holls,* die wegen ihrer Allgemeingültigkeit und als Dokumente der Zeit fraglos Broschürenform vertragen würden. Trotzdem dieser Artikel — da Krauß nun ab Herbst 1929 zum Wiener Staatsoperndirektor ernannt wurde — eigentlich historisch zu genießen wäre, ist er im höchsten Maße aktuell. Die „letzten Tage" Krauß' am Frankfurter Opernhaus zeigen in dieser plastischen Schilderung eines Theaterzustandes deutlich, was von ihm zu erwarten oder nicht zu erwarten ist. *E. St.*

OPERN-WIRTSCHAFT

Schicksale.

Das Frankfurter Opernhaus hat unter den Intendanten Claar und Volkner und unter der musikalischen Leitung von Dr. Ludwig Rottenberg lange den Rang einer führenden deutschen Opernbühne eingenommen. Es hat, getragen von der Gunst eines vermöglichen und lebendigen Gemeinwesens, in jener Zeit ein hohes Aufführungsniveau und eine seltene geistige Initiative entwickelt. Es hat hat dann nach Volkners Abgang (1916) unter der Leitung von Dr. Karl Zeiß und unter Mitwirkung des Kapellmeisters Gustav Brecher trotz wachsender Kriegs- und Nachkriegsnöte die gute Tradition fortgesetzt und, im Schritt mit der politischen Entwicklung, den Weg vom Unterhaltungs- und Repräsentationstheater der Besitzenden zum Kulturtheater der Gemeinde bewußt eingeschlagen. Schwankungen der Disziplin und der Leistung, die nach dem Zusammenbruch überall auftraten, konnten durch das diplomatische Geschick sowie durch die künstlerische und moralische Autorität des Generalintendanten ausgeglichen werden. Der Betrieb wäre zweifellos ruhig und pfleglich fortgeführt worden, wenn nicht durch die Berufung Zeißens nach München (1920) ein neuer Intendant hätte bestellt werden müssen und die Wahl dieses Nachfolgers fehlgegangen wäre. Dr. Ernst Lert hat das Institut schon bald nach seinem Amtsantritt in einen Zustand der Krise versetzt, an dessen Nachwirkung es noch heute leidet. Lert war ein Regisseur hohen Ranges, aber durchaus kein Theaterleiter. War es schon ein Fehler der Städtische Bühnen A.-G. gewesen, ihn gegen die begründete Opposition des Personals in den Sattel zu heben, so war es ein noch größerer Fehler, ihn nach dem Erweis seines Versagens hartnäckig durchsetzen zu wollen. Als man ihn schließlich doch nicht mehr im Amt halten konnte, (1923), hat man die Lösung seines Vertrages mit einer stattlichen Abstandssumme bezahlt. Das nun folgende Direktions-Interim eines Regiekollegiums unter Führung des Schauspielintendanten Weichert und des Verwaltungsdirektors Müller-Wieland war bei dem wachsenden Einfluß und Anspruch des von Haus aus kunstfremden Verwaltungsdirektors und bei dem unter solchen Umständen mitwachsenden Anspruch des Personals auf Mitregierung nicht geeignet, den üblen Zustand des Instituts zu bessern. Die „Frankfurter Zeitung" hat damals schleunige Neuordnung der künstlerischen Gesamtleitung sowie, angesichts der Ermüdung des hochverdienten Dr. Rotten-

berg, die Verjüngung der musikalischen Leitung gefordert. Sie hat erklärt, daß die inzwischen in Aussicht genommene Verpflichtung eines führenden Spielleiters, Dr. Lothar Wallerstein, und eines führenden Kapellmeisters, Professor Klemens Krauß, an sich nicht genüge, die „Krise im Opernhaus" in ihrer vollen Tragweite zu lösen. Sie konnte, „selbst glücklichste Besetzung jener Aemter vorausgesetzt, nicht annehmen, daß das Institut ohne einen überragenden, die Fäden der künstlerischen und wirtschaftlichen Organisation zusammenfassenden Kopf in den künftigen schwierigen Zeiten werde in Ehren bestehen können". Sie forderte, daß „die Intendantenfrage möglichst noch vor der Kapellmeisterberufung entschieden werde". Sie fürchtete, daß sich sonst „durch geschickt geschlossene Pakte der Hauptinteressenten in kurzer Zeit wieder jenes System der Teilherrschaft herausstellt, das wir bereits bis zum Überdruß kennengelernt haben". Es erschien ihr ein „lediglich durch die (an sich tüchtige) Verwaltungsdirektion hergestellter Zusammenhang der Instanzen den Kulturaufgaben eines solchen Instituts gegenüber als nicht genügend tragfähig und zielweisend". Der weitere Verlauf hat uns in dieser Sache leider recht gegeben. Der Aufsichtsrat der Theater A.-G. hat im Frühjahr 1924 den Kapellmeister der Wiener Staatsoper, Prof. Krauß, nicht nur zum ersten Kapellmeister, sondern auch zum Direktor der Frankfurter Oper ernannt. Aufsichtsrat und Stadt haben ihm gleichzeitig, durch Opferung Scherchens, die Stelle eines Dirigenten der Museumsgesellschaft freigemacht sowie eine Dirigenten- und Lehrtätigkeit in Wien zugestanden. Man hat Krauß dann schon 1925 in Anerkennung seiner Erfolge zum Intendanten ernannt und ihm durch beispielloses Entgegenkommen in bezug auf Gehalt und Urlaub eine Star-Stellung geschaffen, die sich mit Rücksicht auf die verfahrene Lage der Oper schwer rechtfertigen läßt. Der Intendant Krauß hat im Frankfurter Opernhaus zwar die gröbsten Mißstände beseitigt, doch nicht jene alles durchdringende Aufbauarbeit geleistet, die man unter den obwaltenden Verhältnissen von ihm hätte fordern müssen. Die Art, wie er seine — keineswegs sicheren — Wiener Chancen gegenüber Frankfurt betont hat, dürfte nicht dazu beigetragen haben, den Ensmblegeist des Frankfurter Opernpersonals zu heben. Und seine ausgebreitete Gastspieltätigkeit hat — gewiß gegen seinen Wunsch und Willen — jene egozentrische Wirtschaft in der Leitung der Städtischen Bühnen ermöglicht, die jetzt durch den Fall Müller-Wieland in rein materieller Hinsicht publik geworden ist. Inzwischen sind Oper und Schauspiel, die in den letzten Jahren ohnedies schon annähernd in städtischem Besitz waren, vollends in die Regie der Stadt übergegangen. Und die Stadt hat versucht, den Schaden, der ihr aus der schließlich recht schlechten Wirtschaft Müller-Wielands erwachsen ist, durch Entsendung des Magistratsrats a. D. Dr. Fritz Seckel in die Theaterverwaltung zu beheben. Man wird aber erst zum Ziel kommen, wenn erstens die jetzt von Seckel verantwortete Preispolitik einer besseren, mehr der Zahlungsfähigkeit des breiten Publikums angepaßten gewichen ist, und wenn zweitens dieser neue Wirtschaftskurs mit einer weiteren Sanierung des künstlerischen Betriebs einhergeht, die sich sowohl auf die Führung wie auf Personal, Spielplan und technischen Stand der Oper erstreckt.

Der Intendant der Frankfurter Oper ist, wie gesagt, zugleich sein erster Kapellmeister. Die Personalunion beider Ämter hat selten gut getan. Wenn sie einmal zu einem außerordentlichen Ergebnis geführt hat, wie im Falle Mahler in Wien, so nur kraft des ungewöhnlichen künstlerischen und persönlichen Formats des betreffenden Führers. Wenn wir Prof. Krauß noch so hoch einschätzen, so ist er doch keine Persönlichkeit, an der evident würde, was Zeiß vom Leiter eines Kulturtheaters gefordert und persönlich nach Kräften erstrebt hat: die Fähigkeit, eine Bühne vom Standpunkt künstlerischer Geschmackskultur und nach allgemeinen geistigen Grundsätzen so zu leiten, daß sie in all ihren Teilen beherrscht ist von künstlerischem Geist; von einem Geiste des Künstlertums, der den ganzen Organismus durchdringt. Davon abgesehen hat Krauß bisher nicht den Willen gezeigt, seine Aufgabe so weitgehend zu erfassen und anzugreifen. Er hat sich für das Frankfurter Musikleben außerhalb von Oper und Museum wenig interessiert. Er ist beim Frankfurter „Sommer der Musik" so gut wie nicht in Erscheinung getreten. (Sicher nicht mit Absicht, doch infolge seiner Verpflichtung nach Südamerika.) Er hat zwar seine Wiener Konzerttätigkeit aufgegeben, dafür aber während der schlimmsten Baisse der Oper ein Gastspiel in Rußland und ein neues Gastspiel in Südamerika absolviert und für die nächste Zukunst eines in Nordamerika in Aussicht genommen. Wie soll das Frankfurter Institut wieder zu Ordnung und Kräften kommen, wenn die Sonderinteressen des Kapellmeisters ständig mit den Pflichten des Intendanten kollidieren? Es kann nur wieder das eintreten, was schon nach dem Abgang Lerts fortzeugend Böses hat geboren: der Mangel einer wirklichen Führung und die Übertragung eigentlich künstlerischer Aufgaben auf den Verwaltungsdirektor, der ihnen wie früher so auch jetzt nicht gewachsen sein kann.

Es liegt nahe, daß ein allmächtiger Kapellmeister-Intendant die kapellmeisterlichen „Rollen" in erster Linie nach seinem persönlichen Bedürfnis verteilt. Das hat sich in Frankfurt taktisch daran erwiesen, daß ursprünglich wohl beabsichtigt war, einen der bisher nachgeordneten, doch für diesen Posten nicht ausreichenden Dirigenten zum Nachfolger Nettstraeters aufzurücken. Und es ist organisatorisch darin zum Ausdruck gekommen, daß Prof. Krauß unter dem Namen künstlerischer Assistenz eine eigentlich überzählige, sonst jedenfalls unrentable Kapellmeisterstelle geschaffen hat, nur um sich von einem Teil seiner informatorischen Pflichten zu entlasten und während seiner häufigen Abwesenheit einen zuverlässigen Vertreter zu haben.

Der Kapellmeister Krauß ist sicher ein Opern-Dirigent erster Ordnung: ein geborener Meister des Taktstocks, ein Musiker mit feinstem Ohr, mit der besonderen Gabe, das dekorative Pathos und die sinnliche Brillanz theatralischer Musik wirksam zu entfachen; ein Klang-Regisseur des großen Wagner- und Richard Strauß-Orchesters; ein musizierfroher Führer des leichten Mozart-Ensembles und ein Tanzmeister Johann Straußischer Rhythmen und Melodien; von spezifisch österreichischem Temperament und leichter Einfühlung in die Empfindungswelt der italienischen Oper. Man leiht ihm auch dann ein willig Ohr, wenn er

hinter der blendenden Klangfassade die stärkere, die im letzten zwingende geistige Energie schuldig bleibt. Wo das Streben des Kapellmeisters mit den Aufgaben und Absichten des Intendanten zusammenlief, hat Krauß sich unstreitig große Verdienste erworben. Man dankt ihm vor allem die weitgehende Erneuerung des Repertoirs durch Auffrischung „stehender" oder durch Wiederaufnahme wertvoller anderer Werke sowie ein sehr hohes Niveau einzelner Aufführungen.

Immerhin: kein durchschlagender Opernerfolg Kraußens ohne die stärkste Beteilung Wallersteins, des Oberspielleiters, der auf seinem Gebiet Krauß mehr als ebenbürtig ist und durch seine gleich starke, ausgesprochen geistig fundierte musikalische Fähigkeit in der Lage war, jene Neuaufführungen — etwa die des „Ring" — gerade von der Seite her zu befruchten, die bei Krauß als Kehrseite seiner Vorzüge anzusehen ist. Um so bedauerlicher, daß Dr. Wallerstein, ermuntert und begünstigt durch Kraußens Star-Taktik, seine organische Arbeit an der Frankfurter Oper zugunsten eines Wiener Vertrages aufgegeben hat und nur noch als Gast bei uns einkehrt. Seine etatmäßige Stellung wurde mit einem Regisseur besetzt, der ihn trotz besten Bemühens keineswegs ersetzt. (Dieser Spielleiter ist, wie seinerzeit der Intendant Lert, plötzlich „aus der Versenkung" aufgetaucht und fest engagiert worden, noch ehe sein pro forma-Gastspiel stattgefunden hatte.) Erst wenn die Nachfolge Nettstraeters geregelt und die unumgängliche Heranziehung eines wirklich ersten Spielleiters nach rein sachlichen Gesichtspunkten entschieden ist, kann mit Einbezug des der Frankfurter Arbeit stets eng verbundenen Bühnenbildners Ludwig *Sievert* von einer wirklichen Führung des Instituts die Rede sein.

Wien

VON Dr. PAUL A. PISK

SCHUBERTFEST

I.

Die Fremdenverkehrskommission hat sich mit der Regierung und der Verwaltung der Stadt Wien zusammengetan, um einige Wochen für die Gäste unserer Stadt anziehend zu gestalten. Man verband sportliche und volkstümliche Veranstaltungen mit rein musikalischen und hatte im großen ganzen den Plan gefaßt, in diesem Rahmen die offizielle Schubertfeier der Stadt wenigstens zum Teil der breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Diese Konzerte der Schubertfeier waren die künstlerisch höchststehenden.

Schon die Einleitung der Festwochen brachte auf dem großen Rathausplatz eine Aufführung der C-Dur-Sinfonie als Freikonzert durch die Philharmoniker, die auch im Rundfunk übertragen wurde. Dabei gab es auch feierliche Ansprachen der hervorragendsten politischen Persönlichkeiten des Landes und eine Festfanfare von Josef Marx, die vom Rathausturm her erklang. Die Schubertfeier selbst umfaßte mehrere Darbietungen, zunächst eine Folge von Kammermusikabenden im Hofe von Schuberts Geburtshaus. In diesem stimmungsvollen und sehr intimen Rahmen waren in zyklischer Folge alle Quartette und die schön-

sten Lieder des Meisters an vier Abenden zu hören. Neu waren auch die Serenaden auf dem von stilvollen Bauten umgebenen Josefsplatz, der sich akustisch sehr gut für solche Zwecke eignet. Das Programm umfaßte Ouvertüren und Tänze Schuberts leichteren Charakters sowie Chöre, die der Staatsopernchor vortrug. Leiter dieser Serenaden, die besonders großen Anklang fanden, waren Bernhard Paumgartner, der Direktor des Salzburger Mozarteums, und Staatsoperndirektor Schalk.

Massenveranstaltungen wurden gleichfalls in die Schubertfeier einbezogen, so ein Monstrekonzert der Wiener Sängerchöre, bei dem alle hiesigen Gesangvereine in der Stärke von etwa 8000 Stimmen mit ihren Standarten vor dem festlich beleuchteten Rathaus aufzogen. Die Hörerschar ging in die Zehntausende; ebenso viele wohnten den Vorführungen von Schuberttänzen auf demselben Platze bei, bei denen die bedeutendsten Wiener Tanzgruppen mit etwa 150 Mitwirkenden aufgeboten waren. Die Wiener Chorvereine gaben auch Einzelkonzerte in geschlossenen Sälen, die ebenso erfolgreich verliefen wie die Schubertiaden, die mehrere Male im Freien abgehalten wurden. Erfreulich ist, daß dabei nicht nur Schubert, sondern auch lebende Komponisten zu Worte kamen. Eine Neuheit bedeutete das Straßensingen, das in der Form geschah, daß an zirka fünfzig Plätzen der Stadt Freikonzerte von Schubertchören abgehalten wurden. Die Reihe der rein musikalischen Darbietungen wurde durch ein historisches Fanfarenkonzert der Trompeter der Bundestheater abgeschlossen, bei dem alte Musik aus dem 17. Jahrhundert gespielt und die Entwicklung dieser Gattung bis auf unsere Zeit gezeigt wurde.

Feste in der Natur waren besonders in die Umgebung Wiens verlegt. Die durch ihre Schuberttradition berühmte Stadt Mödling, in der der Tondichter seine Müllerlieder komponiert haben soll, brachte Festaufführungen von Kirchenmusik und Konzerte im Freien. Die Messen Schuberts waren übrigens auch in Wiener Kirchen zu hören.

Faßt man die Ergebnisse der Festwochen mit Ausnahme dieser Vorstellung zusammen, so fällt die Grundtendenz auf, Schuberts und andere Musik in die breiten Massen zu tragen. Der Feinschmecker und gebildete Kunstfreund ist vielleicht nicht auf seine Rechnung gekommen, was ja zu einer Zeit, in der die Saison sich ihrem Ende zuneigt, kaum möglich ist. Hingegen hat das Volk, die Allgemeinheit doch ein Bild von Schuberts Wirken bekommen und die Fremden konnten nicht nur die herrliche Landschaft, sondern auch die musikalische Atmasphäre des Wiener Bodens kennen lernen.

II.

Von den Herbst-Schubert-Feiern konnten viele, wenn sie auch gut gemeint waren, den künstlerischen Anforderungen nicht ganz entsprechen. Freilich, einzigartig und für die Geistesrichtung der Wiener Universität bezeichnend ist der Vortrag Robert *Lachs*, der anläßlich der akademischen Festrede dem Künstler Mangel an Ethos und formaler Ökonomie vorwarf.*)

*) Aus der im Druck erschienenen Rede ist die Tendenz eigentlich weniger zu spüren. Man weiß doch an der Wiener Universität, wo die Intriguen beginnen und wo sie aufhören. Bei der Gelegenheit wird sogar mit Geist jongliert, der doch dort sonst nicht so beweglich ist. *(D. Red.)*

Eigentlich sind nur die Kammermusikabende, manche Liederabende und Chorkonzerte als künstlerisch einwandfrei zu nennen, während sich in Orchesterkonzerten manches wenig Festliche ereignet.

Es wurde auch der Versuch gemacht, einen kleinen Ausschnitt aus Schuberts Bühnenschaffen lebendig zu machen. In der Staatsoper wurden zwei seiner einfachen Singspiele, der „Häusliche Krieg" und die „Zwillingsbrüder", aufgeführt. Sie enthalten neben Verblaßtem musikalisch Wertvolles und Schönes, leiden aber an der Unzulänglichkeit und geradezu kindischen Naivität der Texte, die wir heute kaum ertragen können. Die Wiedergabe war von Robert *Heger* zwar liebevoll und ausgezeichnet vorbereitet, blieb jedoch im Szenischen bei gutem Willen stecken. Den stärksten Erfolg des Abends hatte eine freie Tanzfolge zur „Rosamunden"-Musik. Der neue Ballettmeister des Hauses Sascha *Leontjew* hatte auf das Gegenständliche überhaupt verzichtet und die schönen musikalischen Gedanken des Werkes ganz in Bewegung umgedeutet. Schuberts nachgelassenes unvollendetes Oratorium „Lazarus" versuchte die Konzerthaus-Gesellschaft in derselben Weise, nämlich durch eine szenische Aufführung, zu beleben. Es gelang nur insofern, als man sich von der Reinheit und Erhabenheit von Schuberts Musik überzeugen konnte, ohne daß dadurch dem Konzertleben ein wichtiges Werk gewonnen worden wäre.

Zusammenfassend läßt sich wohl behaupten, daß eine äußerlich nicht so prunkvolle und ermüdende Schubertfeier — es gab über fünfzig Einzelveranstaltungen — den Zweck, die Bedeutung dieses Künstlers der Nachwelt darzutun, besser erfüllt hätte. Für die Wissenschaft besorgte dies der internationale Kongreß für Schubertforschung in vorbildlicher Weise, bei dem neben den angesehenen Musikhistorikern des In- und Auslandes auch die Jugend zu Worte kam wie Ernst *Křenek*, der in einem klaren und von Begeisterung getragenen Vortrag darlegte, daß Schuberts Werk auch in der musikalischen Jugend von heute blühend und lebendig fortwirke.

SONSTIGES

III.

Das wichtigste Ereignis im abgelaufenen Musikmonat war der Beginn der Neueinstudierung des Wagnerschen „Ring des Nibelungen" in der Staatsoper. Wilhelm *Furtwängler*, der bis jetzt nur an der Spitze des Wiener Konzertlebens gestanden war, leitete als Gastdirigent diese Aufführung des „Rheingold". Man hat sogar eine Zeit lang mit ihm wegen Übernahme der Operndirektion verhandelt. Der große Musiker betonte vor allem das Sinfonische, rein Instrumentale des Werkes, das seit Mahlers Zeit noch nie so schön orchestral herausgekommen war. Neue Bühnenbilder versuchten die Angleichung an unsere Zeit, die Dr. Lothar *Wallerstein* auch in bezug auf das Regienmäßige gelang. Die Vorstellung, die unter dem Zeichen einer großen künstlerischen Sensation verlief, erzielte nachhaltigen Eindruck. Furtwängler hat sich auch als Dirigent des ersten Philharmonischen Konzerts, einer Schubert-Vorfeier, in der die beiden berühmtesten Sinfonien des Meisters auf dem Programm standen, einen besonderen Erfolg errungen. Im allgemeinen ist in den Orchesterkonzerten eine erfreuliche Zunahme der Erstauf-

führungen zu verzeichnen. Robert *Heger* hat im Gesellschaftskonzert „Sieben frühe Lieder" von Alban *Berg* aus der Taufe gehoben. Der Komponist hat die Jugendlieder aus dem Jahre 1907 neu instrumentiert; sie zeigen ihn als ausdrucksstarken Melodiker und lassen wohl seine technische Meisterschaft erkennen, ohne die umstürzenden Stilelemente seiner spätern Werke aufzuweisen. Aus den Programmen Hegers seien noch die neunte Mahler-Sinfonie und die Ausgrabung einer alten D-dur-Sinfonie von *Wagenseil*, einem Vorgänger Mozarts, erwähnt. Im Konzertverein brachte Leopold *Reichwein* „Variationen und Rondo" des jungen Leipzigers Günter *Raphael* zur Uraufführung, ein mit bemerkenswertem technischen Geschick gearbeitetes Werk, das für die starke Begabung des an Reger emporgewachsenen Komponisten spricht. Im ersten Arbeitersinfoniekonzert wurden unter Leitung des sehr begabten Belgrader Dirigenten Lovro *Matassie* slawische Werke gespielt, und zwar die selten aufgeführte Fantasie von *Suk* für Violine und Orchester (von Stefan *Frenkel* vorzüglich zu Gehör gebracht), dann serbische Tänze von *Hristic* und *Baranovic*, zwei in ihrem nationalen Volkstum wurzelnden, sehr geschickten Komponisten. Auch in den Chorkonzerten gab es manches Neue und Interessante. Zunächst die „Große Messe" von *Braunfels*, die ein Jahr nach ihrer Kölner Uraufführung nach Wien kam. Das Werk, das durch seine etwas an Pfitzner gemahnende Haltung und seinen romantischen Grundcharakter gekennzeichnet ist, enthält viele bedeutsame Einfälle, ist aber technisch von kaum zu überbietender Schwierigkeit. Der äußere Erfolg war stark. Ebenso konnte der junge, noch ganz unbekannte russische Komponist Boris *Papandopulo* mit einem abendfüllenden Chorwerk „Laudamus" die Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nehmen, worin er versucht, die Elemente der byzantinischen Liturgie mit den harmonischen Eigenheiten des französischen Impressionismus zu verbinden, was besonders klanglich überaus interessant wirkt. Rudolf *Nilius* hat mit seiner Oratorienvereinigung das Stück ausgezeichnet herausgebracht. Als Gast begrüßte man in Wien den greisen französischen Komponisten Gabriel *Pierné*, der das Requiem von *Berlioz* in der Stefanskirche äußerst eindrucksvoll aufführte. Von den Novitäten der Kammermusikvereinigungen war am bemerkenswertesten ein Stück des begabten Leipziger Komponisten Kurt *Kern*. Der Sonatenabend Joachim *Skutschewsky* — Fritz *Führer* brachte ebenfalls einige neue Kompositionen, darunter die vortrefflich gespielte Cello-Solosonate von Egon *Wellesz*. Neue Vokalmusik hörte man in einem Liederabend Maria *Freunds*, die sich der jungen Franzosen und Schönbergs besonders annahm, dann bei Eva *Gauthier*, die zwei Abende neuer romanischer Lyrik gab. Für Sensationen sorgten Mary *Lewis*, die stimmbegabte amerikanische Gattin Michael Bohnens, und der gleichfalls über das große Wasser gekommene Tenor Richard *Crooks*. Auch dem Flüsterbariton Jack *Smith* gelang es, in zwei ausverkauften Konzerten die Wiener für seine Eigenart zu gewinnen. Von holländischen Künstlern verdienen Johannes und Julia Röntgen, die hier zweimal auftraten, anerkennende Erwähnung.

Paris

I.

DEUTSCHE, FRANZOSEN, RUSSEN

Der Schluß der Musiksaison, deren Hauptereignis die Mozartaufführungen bildeten, brachte dem französischen Publikum mit einer ganzen Reihe vom Vorstellungen der Wiener Oper eine hohe Lektion künstlerischer Disziplin und Vollendung, wie sie diese im Kultus Mozarts und Beethovens erzogenen ausnahmslos Wiener Künstler verkörperten.

Noch bedeutsamer war die Leistung Bruno Walters. Er dirigierte im Théâtre des Champs-Elysées ein aus Franzosen, Deutschen und Italienern bestehendes Ensemble mit französischem Orchester und russischem Chor und wußte ihm bis auf einige Mängel in der *Entführung aus dem Serail* jene Homogenität, Kraft und Stilreinheit zu geben, die ein Elite-Auditorium mit sich fortreißen mußten. *Don Giovanni* mit Stabile und *Die Zauberflöte* mit fast ausschließlich deutschen Interpreten machten einen tiefen Eindruck; kaum je zuvor wurde jenes Werk mit so mächtiger Wirkung, dieses mit solcher Frische und Naivität in Paris herausgebracht. Eine rechte Offenbarung indes bildete die hier selten aufgeführte Oper *Cosi fan tutte*.

Das Orchester des Conservatoire, das mit vollem Recht als eines der besten Europas gilt, übertraf unter Bruno Walters genialer Leitung sich selbst und vollbrachte wahre Wunder.

Derselbe Saal, in dem eben noch das Echo der Mozartmusik nachhallte, öffnete gleich darauf seine Pforten einer „modernen Oper", Ernst Kreneks *„Jonny spielt auf"*, die nach monatelangem Studium mit erstklassigen Kräften und dem Pasdeloup-Orchester unter Ingelbrechts Leitung in Szene ging. Wenn auch die extreme Originalität der Darbietung und die kindische Seltsamkeit des Sujets die Neugierde des Publikums befriedigen konnten, verhielt sich doch die Kritik dem Werte der rein musikalischen Erfindung gegenüber allgemein reserviert.

Soweit die subventionierten Theater in Betracht kommen, sahen wir Henri Rabands *Mârouf*, der 1914 auf der Szene der Opéra-Comique Triumphe gefeiert hatte, in dem weit gespannten Rahmen der Oper wieder, wo seine ganze Tiefe und Farbigkeit besonders zur Geltung kamen.

Ansehnlich war die Zahl der Tanzspiele. Vielfach beklagt man sich darüber, daß in den heutigen *Russischen Balletten* nicht mehr der Zauber zu finden sei, den sie vor zwanzig Jahren ausübten: mehr Gymnastik als Tanz, und die international kubistischen Dekorationen wiegen nicht immer die Realisierungen der Bühnenmaler von damals auf. Wenigstens vom rein musikalischen Gesichtspunkte brachten sie uns zwei Neuheiten: den *Apollon* von Strawinsky, einen verjüngsten klassischen, immer weiter strebenden Strawinsky von unfehlbarer Feinheit und blendender Lichtfülle, und Nabokoffs *Ode*, die allerdings minderwertig ist. Großen Erfolg hatten die Tanzspiele und mimischen Ballette Argentinas und seiner spanischen Truppe im Théâtre Fémina mit interessanten Partituren, für die *Halfter, Espla, Granados* und *Albeniz* zeichneten.

Die bedeutsamsten Ereignisse des Konzertsaals waren die *Eumeniden* von Darius Milhaud, ein grandioses Werk von Bestand, das zugleich mit Bach und Mozart vom Caecilia-Chor aus Anvers meisterlich wiedergegeben wurde, und in den Kussewitzki-Konzerten Bruchstücke der *Phaedra* von Arthur Honegger und die *Serenade* von P. O. Ferroud, einem Schüler Florent Schmitts.

II.

„DIE VERKAUFTE BRAUT"

Zwar zählt diese verkaufte Braut bereits zweiundsechzig Jahre, sie hat aber immer noch kräftige Beine und scharfe Augen wie eine Zwanzigjährige. Sie ist eine junge Tochter ihres Volkes und die Tochter eines jungen Volkes. Ihr musikalisches Gewand ist nach der Mode der Zeit ihrer Geburt geschnitten: und das ist das Bemerkenswerte an ihr; doch unter dieser veralteten Kleidung birgt sich ein festes Fleisch.

* * *

Was uns in dieser Mischung von opera buffa und komischer Oper vielleicht am meisten gefiel, das ist die Vereinigung von Tanz und Gesang. In diesen Ländern ist die Musik ein Förderungsmittel der Zusammengehörigkeit; große Massen finden sich zusammen, um Werke anzuhören, in dessen sich der Volksgeist manifestiert, und anderseits wieder durchdringt die Volkskunst die Bauernchöre, Trinklieder und die Springtänze.

In der Opéra-Comique hat das Hauptwerk Smetanas eine außerordentlich interessante Auslegung erfahren. Man spielte und sang es nach französischer Art, mit gutem Humor und ohne Ziererei. Es ist möglich, daß die Zeichnung einzelner Silhouetten, wie der des Kecal, der von H. Allard gesungen wurde, nicht ganz dem entspricht, was man in Prag zu sehen gewohnt ist, und dabei spielt die französische Adaptierung der H. H. Mueller und Brunel, die sich bewußt vom Original entfernt, wohl ihre Rolle. Frl. Féraldy war eine durchaus muntere und fesselnde Marie; ihr Duett mit H. Herent, dessen Auffassung der komischen Rolle des Wenzel erstklassig ist, erzielte einen triumphalen Erfolg. Die delikate Kunst des H. Claudel konnte ihre Mäßigung der Partie des Jeník zugute kommen lassen. Die Damen Ferrat, Lebard und Vavon sowie die Herren Rousseau, Azéma, de Creus und Gilles liehen Rollen zweiten Ranges ein Relief, das sie in die erste Reihe rückte.

Wir konstatierten das Vergnügen des Pariser Publikums am choreographischen Teile des Werkes — das bedeutet den Erfolg des Frl. Lydia Vesiak und des Herrn Vlček, die ausdrücklich zu dem Zwecke, diese Tänze einzurichten, aus Prag gekommen waren. Man wußte die Geschmeidigkeit dieser beiden hervorragenden Tänzer, die Farbe, Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit ihrer Darbietung nach Gebühr zu würdigen.

Für diese Festvorstellung hatte H. Ricou selbst die Inszenierung besorgt. Ein mächtiges orangefarbenes Umschlagtuch, das vom Schnürboden herabhing, barg unter seinen Falten das Dorfidyll, und die bunten Kostüme wirbelten in der Volksfreude. Diese Freude verstand H. Mas-

son, der am Dirigentenpult Platz genommen hatte, auf das ganze Orchester zu übertragen. Die Ouverture, mit urwüchsiger, sprühender Kraft gespielt, blieb für die ganze Partitur bestimmend, in der sich singend, träumend und lachend ein starkes Volkstum auslebt.

André Coeuroy.

Aus dem Französischen von *Dr. Viktor Joss.*

„Sly"

WOLF-FERRARI-URAUFFÜHRUNG IN DRESDEN

Mit großer dramatischer Kraft hat Giovacchino *Forzano* dieses — in alten Volkssagen verwurzelte — Geschehen in seiner Dichtung „Sly" gestaltet. Mit satten Farben malte er das Leben in der Schenke und am Hofe, hart stellte er die Gegensätze Adel und Volk — personifiziert im Grafen und Sly — gegeneinander. Dieses prachtvolle Opernbuch mußte den Musiker, mußte Ermanno *Wolf-Ferrari* locken. „Sly" wurde durch ihn zu einer Volksoper, die starke Wirkungen auslöst. Wie der Text ist auch die Musik: echt opernhaft, dramatisch bewegt und immer die Handlung unterstreichend. Überall herrscht die reine, gesangliche Melodie der italienischen Oper, der leuchtende Klang des vollen Orchesters. Stilistisch schließt sich die Musik — die völlig unberührt von aller modernen Problematik ist — an Verdi, Puccini und die italienischen Veristen an. Die großen Arien und Duette, zu geschlossenen „Nummern" geformt sind die Höhepunkte der Partitur, die in Satztechnik und Instrumentation einen Könner und — Routinier beweist. Oft singt Wolf-Ferrari nach, was schon andere vor ihm gesungen, wird — namentlich im zweiten Bild — unerlaubt banal. Die schwersten Einwände gegen die Oper aber sind: sie ist viel zu lang und in ihren einzelnen Teilen vollkommen ungleichwertig; nach dem großen ersten Akt verflacht das Musikalische zusehends, läßt die melodische Erfindung mehr und mehr nach. Doch, über diese Mängel hinaus — das Bärenlied, der summende Gesang der Hofdamen zur Laute, das Liebesduett im dritten Bild und die Monologe Slys werden wirken, solange italienische Opern den Beifall der Hörer finden.

Die deutsche Uraufführung in der Dresdener Staatsoper brachte dem Publikumswerk den großen Publikumserfolg. Wie fast immer bei den Premieren dieses verdienstvollen Institus war das Musikalische — unter der hervorragenden, temperamentvollen Leitung des Generalmusikdirektors Fritz Busch — überaus sorgfältig vorbereitet, waren selbst kleine und kleinste Rollen mit ersten Künstlern wie Ludwig *Ermold* (als Freund Slys, Paul Schöffler (Graf) und Ivar Andrésen (als Diener des Gerichts) besetzt. Vor allem ober hat Dresden für die beiden Hauptpartien zwei Künstler wie Curt Taucher (Sly) und Maria Rajdl (Dolly), die sowohl gesanglich wie schauspielerisch Außerordentliches leisteten. Otto Ehrhardt, der den ersten Akt dramatisch bewegt und wirklich volksmäßig spielen ließ, hielt die anderen Teile von Übertreibungen nicht frei. Stürmischer Beifall rief den Komponisten, Busch, Taucher, Maria Rajdl und alle anderen immer wieder an die Rampe.

Dr. Arno Huth, Berlin.

„Die Baskische Venus“

WETZLER-URAUFFÜHRUNG IN LEIPZIG

„Die baskische Venus“ ist die Erstlingsoper des erfolgreichen Orchesterkomponisten Hans Hermann Wetzler-Köln. Sie fordert erneut Achtung vor den Instrumentationskünsten des Straußianers, für die heutige Oper bedeutet dieses monströse Werk nichts. Eingängliche, erinnerungsreiche, ungeformte Gesangsmelodik über einem symphonischen Orchester, das über drei Stunden lang untermalt und koloriert. Ein Kompendium des Straußzeitalters vor der „Ariadne“, ein bei solcher Riesenarbeit beinahe tragischer Fall epigonaler Verranntheit. Leipzig jubelte; da die Aufführung unter Brecher ganz ausgezeichnet war; obwohl das Textbuch der Nini Wetzler voller Widersinnigkeiten ist. Die Novelle „Die Venus von Ille“ von Prosper Mérimée wird dramatisch und philosophisch ausgebaut. Ländlicher Aberglaube macht eine antike Venusstatue für den plötzlichen Tod eines Bräutigams im Hochzeitsbett verantwortlich. Die Wagnersche Erlösungsideologie muß herbei: die Lockerin Venus tötet, um reine Liebe zu ermöglichen! Die Venus, die erotische Orgien entfesselte, repräsentiert am Schluß die sittliche Weltordnung. Man untersuchte das mysteriöse Weib nicht näher, sondern badete in süßem, oft schon recht vertrautem Wohllaut und erschauerte angenehm vor Zweck-Dissonanzen. Wie weit liegt das alles von der Gegenwart! Man muß es anprangern, weil der Beifallsrausch um schwächliches Epigonentum die Erkenntnis der führenden Zeitgenossen hinauszögert.

A. Baresel.

Das Bachfest in Kassel

Bach in unserer Zeit und aus unserer Zeit in seinem eigentlichen, weit von jedem artistischen Maßstab abweichenden Wesen zu erleben, wie können wir das? Findet unsere Zeit überhaupt Brücken zu einem Ethos, dem das „Soli deo gloria“ und das „Jesu juva“ als Geleitspruch der Partituren Ausdruck der inneren geistigen Haltung bedeutete, dem Musik, wenn sie nicht zum Preise des Höchsten erklang, „ein teuflisches Geplärr und Geleyer“ war? Daran, ob unsere Zeit solche Brücken findet, wird sie sich zu bewähren haben; eins aber steht fest: daß wir im Zeichen des abklingenden nur auf die eigene Gegenwart beziehenden Historizismus und im Zeichen der aufdämmernden phänomenologischen Forschung auf dem Gebiete der Bachpflege schon eine erfüllbare Aufgabe uns ersehen, nämlich die Erkundung und praktische Wiederherstellung der optischen und akustischen Bedingungen, unter denen das Bachsche Werk in seiner wirklichen Bedeutung einzig sich zu äußern vermag. — Dieser Erkundung dienen seit Jahren die Bachfeste. Es kommt ja in diesem Sinne wirklich (denn es geht um mehr!) nicht auf das konzertmäßige Ge- oder Mißlingen dieser oder jener Aufführung an; es kommt darauf an, zu lernen. Da dürfte wohl Prof. Dr. Max Schneiders Vortrag über „Heinrich Schütz und seine Zeit“, in dem mit schonungsloser Deutlichkeit an der Vorstufentheorie Kritik geübt wurde, die ebenso Bach in irrige Beziehungen zum XIX. Jahrhundert zu pressen strebte, wie sie Schütz nur als Vorläufer Bachs zu begreifen vermochte, vielen der Beteiligten

den Star gestochen haben. Daß Schneider durch den Vergleich der in Problematik ringenden Schützzeit des dreissigjährigen Krieges mit unserer Zeit und ihrem Musikwollen eine geistige Brücke herstellte, die beziehungsvoll den Sinn unseres Trachtens nach alter Musik bloßlegte, gehört zu den Taten, die man ihm nicht vergessen wird! — Er warnte schon rein äußerlich, räumlich und klanglich nicht dem Werkstil sich schon rein äußerlich, raümlich und klanglich nicht dem Werkstil sich anpaßte und er behielt recht. Wenn wir schon den Schütz-Abend beiseite lassen (auf Kasseler Boden, wo Schütz jahrelang die berühmte Gründung von Landgraf Moritz dem Gelehrten von Hessen, das Mauretanium besucht hatte, ergab sich ein Schütz-Konzert von selbst), so muß das Symptom einer noch heute auf einem Bachfest möglichen Wiedergabe der Konzerte für drei Klaviere in d-moll und C-dur auf modernen Flügeln doch nachdenklich machen. Diese unerhörte Klangbarbarei wird sich hoffentlich für alle Zukunft durch sich selbst ausschließen. Sonst wurde sowohl als Solo — wie auch als Generalbaßinstrument mit einigen wenigen, ganz unmotivierten Ausnahmen das Cembalo herangezogen, leider nicht durch einen der herrlichen neueren Steingraeber oder doch wenigstens durch einen schönen Pleyel vertreten, sondern durch die mehr und mehr sich in der Expansionsfähigkeit größeren und akustisch ungeeigneten Raümen als nicht gewachsen erweisenden Instrumente von Maendler-Schramm und Neupert. — Das „musikalische Opfer" und „Die Kunst der Fuge" sind wesensverwandte Werke. Eines verdankt dem anderen sein Dasein, denn Bach legte in der als Lehrwerk gedachten „Kunst der Fuge" in systematischer Ausbreitung alle Erfahrungen wieder, die er bei der Gelegenheitsarbeit des Opfers gemacht hatte. Es ist also sinnvoll, beide Werke, wie es in Kassel geschah, nebeneinander zu stellen. Leider ist die Einrichtung des Opfers durch Joseph Neyses, die hier geboten wurde, nicht geeignet, einen Eindruck von der einheitlich durchgebildeten Architektonik des Werkes zu vermitteln, da sie auf jede Neuordnung in der beim ersten Stich aus Gründen der Raumersparniß sinnlos durcheinandergewürfelten Reihenfolge der Stücke, die so getreulich in die Ausgaben der Bachgesellschaft überging, Verzicht leistet und auch bei wechselnder Soli- und Ripienibesetzung zu keinerlei Klangeinheit gelangt und die Durchsichtigkeit des Stimmgewebes gefährdet. — Der allzu früh dahingegangene Wolfgang Graeser hat die „Kunst der Fuge" uns wiedererweckt. Die Tat als solche wird bestehen bleiben, aber ihre Ausführung hat das durch seinen Freitod nicht mehr lösbare schmerzliche Rätsel hinterlassen, wie ein dem Erlebnis seiner Zeit mit frühwacher apollinischer Reife erschlossener Jüngling hier in der Instrumentation ein Klangbild einer überständigen Romantik schaffen konnte, die in jedem Sinne fehl am Ort ist. Daß auch er an die mit dem Einsatz des dritten Themas auf b-a-c-h unvollendet abbrechende Quadrupelfuge Bachs letztes Werk, den Choral „Vor deinen Thron tret ich hiemit" anfügt, kann in Partiturbild hingenommen werden; in der Ausführung erweist sich diese Praxis doch allzusehr als sentimentale Verkittung eines Bruches, der gerade in seiner von antiker Größe erfüllten Tragik uns mit der an die tiefsten Urgründe alles Seins rührenden Frage entlassen muß, warum

diesem alle abendländische Musik summierenden Werke Vollendung nicht beschieden war.

Wir haben kaum noch von wesentlichem zu berichten: ein als Ganzes wenig geglückter Versuch mit dem 6. Brandenburgischen Konzert, der wenigstens mit der vorgeschriebenen Gambenbesetzung vorgenommen wurde; die Solokantaten „O holder Tag, erwünschte Zeit" und „Widerstehe doch der Sünde", künstlerische Großtaten von Lotte Leonard und Paula Lindberg; alles sonstige bewegte sich in Werk oder Wiedergabe im gewohnten Gleis. Unter den Solisten taten sich außer den Genannten noch die Altmeisterin Maria Philippi und Günther Ramin an der Orgel hervor; der Amsterdamer Tenor Louis van Tulder wird noch in Bach hineinwachsen. Festdirigent war Robert Laugs, erster Kapellmeister am Staatstheater; leider ist der übrigens treffliche Musiker wenig für Bach berufen, was sich in den Choraufführungen (hohe Messe und mehrere leider viel zu bekannte Kantaten) besonders störend auswirkte.

Im Vorstand der Bachgesellschaft hat sich einiges geändert: stellvertretender Vorsitzender ist nun Siegfried Ochs, mit dem wohl, wie mit Max Schneider etwas Tempo einziehen wird; in den Ausschuß sind Männer wie Hans Joachim Moser und Fritz Stein berufen worden. — Die Bachgesellschaft will sich an unserer Festeinflation nicht weiter mitschuldig machen. Von nächsten Jahre ab (durch das Jubiläum der 150. Wiederkehr der ersten Matthäuspassion-Aufführung auf Leipzig festgelegt) sollen Feste nur mehr alle zwei Jahre stattfinden, auch sollen Umfang und Dauer verringert worden. Wir wollen hoffen, daß dieser Entschluß der Sache zum Segen gereicht und daß die notwendige Konzentrierung dem unbekannten Bach mehr in den Vordergrund verhelfen wird, als bisher. *H. K.*

H. Ungers: „Richmodis"

OPERNURAUFFÜHRUNG IN KOBLENZ

Von Reger kommend und in einer charaktervollen Reihe absoluter Musikwerke als Meister eigener Note bekannt, höchst geachtet wirkend als Kölner Hochschulprofessor, wandte sich *Hermann Unger* nach Melodramen und Schauspielmusiken jüngst entschieden der vollkommenen Form des Musikalischen Theaters zu. Nachdem vor einiger Zeit ein deutsches Märchenspiel *„Der Zauberhandschuh"* (Text von Gustav Halm-Köln) erstmalig sein musikdramatisches Programm erkennen ließ: die Hinwendung zu einem Musikalischen Theater volksartlicher Bindung als fortschrittliche Weiterentwicklung des nationalen Singe-Spiels (wie es aus nationaler Selbstbesinnung und Emanzipation früh der Weltherrschaft der Italienischen Oper des 17./18. Jahrh. entgegentrat um in „Entführung", „Freischütz" und „Meistersinger" Vollendetes eigenen Volkstums zu schaffen) gab nun das groß geschaute, groß geformte Legendenspiel *„Richmodis"* dieser künstlerischen Absicht gereifte, überzeugende Verwirklichung. Inmitten zahlreicher Versuche um die neue Form des Dramma per musica beschreitet Unger eigenen, hoffnungs-

vollen Weg, dessen erste bedeutungsvolle Stationen: „Zauberhandschuh“ und vor allem „Richmodis“.

Klar und begrüßenswert Ungers Programm und glücklich in der künstlerischen Verwirklichung: „Den bekannten mittelalterlichen Sagenstoff Kölns (von *Karl E. Jaroschek*-Frankfurt in einen bühnenwirksamen dramaturgischen Aufriss gebracht) in seiner schlichten, durch keinerlei Nebenhandlungen verwirrten und immer wieder auf einfachste menschliche Grundbeziehungen zurückführbaren Anlage musikalisch so zu verwerten, daß in Ablehnung von Naturalismus und Verismo eine Wiederbelebung jener Oper angebahnt wird, der es weniger auf überreiche Bildfülle und unablässig Farbe und Ausdruck wechselnde Musik als vielmehr auf Gradlinigkeit und Allgemeingültigkeit des Geschehens und Uebersichtlichkeit der musikalischen Formung ankommt.“ Wobei die „der fortschreitenden Handlung dienenden rezitativischen Partien“ vor allem als „formklare Verbindung der sich von einander abzuhebenden Hauptstücke“ zu gelten haben und alles Bemühen um vollendete Nachahmung des Sprechtons als weniger bedeutsam bewußt zurücktritt.

Wundervoll trifft die Musik stets — während es dem Text bei aller Erfahrung oft an dichterischer Originalität mangelt — den legendären Ton; sie belebt und beseelt das Ganze und bestimmt damit seinen ungewöhnlichen Wert. Sie ein glücklich das Charakteristische mit dem Schönen und den musikabsoluten Wert des Einzelnen mit dem dramatischen Grundgesetz gedrungener Einheit. In Form und Klang bewährt sich erprobte Meisterschaft. Ueberlegen die Behandlung der Chöre, des Orchesters; von kühner erfrischender Einfachheit die Tanzsätze. Ein Singe-Spiel eigenen Gepräges, stilvoller Reinheit, fortschrittlicher Gesinnung in den Bezirken edelster Volkstümlichkeit.

Die Koblenzer Uraufführung verhalf dem Werk zu einem großen Erfolg. Bei zulänglicherer Gestaltung, als Regie und Personalkräfte der Uraufführung es vermochten, dürfte die Absicht noch entschiedener hervortreten, die Wirkung nurmehr eindringlicher sein. Doch sei gerne vermerkt, daß eifervolle Hingabe immerhin Beachtliches in der Reproduktion erreichte; vollkomme Leistung war die musikalische Tat unter *E. Böhlkes* einfühlsamer Direktion. w. b.

Zur Musikerziehung

Jubiläumstagung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer in Darmstadt.

Der Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, aus der Vereinigung des 1903 gegründeten Zentralverbandes Deutscher Tonkünstler mit dem Reichsverband der Deutschen Musiklehrerinnen und der Organisation deutscher Musiklehrkräfte hervorgegangen, hat, trotzdem seine Gründung erst im Jahre 1922 erfolgte, mit innerer Berechtigung das Gründungsjahr des „Zentralverbandes“ satzungsgemäß angenommen. So konnte er vor kurzem das 25jährige Jubiläum seines Bestehens festlich begehen.

Gewiß hat nicht der äußerliche Grund einer nach der Jahreszahl 25jährigen Wirksamkeit die führenden Männer des Reichsverbandes zu

dem Entschlusse geführt, ein Musikfest im großen Stile abzuhalten, sondern die Erkenntnis der Notwendigkeit, die weitesten Kreise der Interessen der Musiker näher zu bringen und in aller Öffentlichkeit ein Bild der Stärke und Einigkeit zu zeigen.

Dieser Plan scheint restlos gelungen. Unter ungewöhnlicher Beteiligung der staatlichen und städtischen Behörden, sowie der ganzen Bevölkerung rollte sich die Tagung ab. Ein feierlicher Festakt brachte neben Reden der offiziellen Persönlichkeiten einen historischen Überblick über die Entwickelung der Musikerorganisationen durch Prof. Dr. Arnold *Schering*, die Hauptversammlung ein gehaltvolles Referat des Verbandsvorsitzenden Arnold *Ebel* über die Nöte der Musiker in unserer Zeit. Drei halbe Tage lang berieten die Delegierten über Massnahmen zur Linderung der Not aller Musiker und gelangten nach wichtigen Beschlüssen zur einstimmigen Wiederwahl des Vorstandes, in dessen Mitte an Stelle der erkrankten Pädagogin Maria Leo, Prof. Charlotte *Pfeffer* von der Berliner Musikhochschule trat. Da die Verhandlungen der Hauptversammlung nach den Berichten der Funktionäre des Reichsverbandes als nichtöffentlich erklärt wurden, darf ich auf manche interessanten Details nicht eingehen. Verraten will ich aber, daß Arnold *Ebel* in bestimmter Weise für ein Zusammengehen mit den Schulmusikern eintrat.

In je zwei Sinfonie- und Kammermusikkonzerten, sowie in einem Kirchenkonzert wurden eine Unzahl neuer Werke zur Diskussion gestellt. Ich hebe nur die wichtigsten hervor: eine Partita für Bariton, Violine und Klavier von Hans *Sachse*, die in geschlossener Form und bei reicher Erfindung eine kontrapunktische Umschlingung der drei Instrumente, des natürlichen und der beiden künstlichen, zuwege bringt; eine Sinfonie des Darmstädters Hans *Simon*, die besonderes Talent und hohes Können verrät; zwei aparte Orchestergesänge von Hans Joachim *Moser*, der den Inhalt altertümlicher Gedichte mit feinem Griffel nachzeichnet. Daneben gab es Werke gediegener Musiker, wie Karl *Marx*, Siegfried *Scheffler*, Robert *Müller-Hartmann*, Arnold *Ebel*, Stefan *Frenkel*, Hermann *Kundigraber* u. a. m., auf die ich Raummangels halber leider nicht näher eingehen kann. Problematisch erschien einzig ein Klavierkonzert C-Cis mit Orchester im Zwölftonsystem von Hermann *Heiss*, das Kurt *Schubert* hervorragend spielte. Von den Ausführenden nenne ich mit besonderem Lobe Generalmusikdirektor Dr. Karl *Böhm*, das Landestheaterorchester, die Sänger Barbara *Kemp*, Hilde *Elger*, Paula *Lindberg* und Prof. Albert *Fischer*, die Geiger Stefan *Frenkel* und Gösta *Andreasson* und den Bratscher Hanz Herbert *Scholz*.

Anregend wirkten zwei Vorträge der Erfinder Willi von *Moellendorff* und Jörg *Mager*, von denen der erstere sein neues „bichromatisches Harmonium", der letztere sein zur „elektrischen Orgel" gewordenes Sphaerophon vorführte. Besonders diese Erfindung scheint Zukunft zu haben, da hier neue Klangfarben auf elektromagnetischem Wege gewonnen werden.

Als eine Niete erwies sich die neue komische Oper „Die schwarze Kammer" von Ernst *Roter*, die das Darmstädter Landestheater in sehr respektabler Aufführung zu Ehren des jubilierenden Reichsverbandes zur Uraufführung brachte. Dagegen begeisterte eine Musteraufführung

von Flotows komischer Oper „Fatme“ im kleinen Hause des Landestheaters.

Besondere Erwähnung verdient, daß die Stadt Darmstadt und ihre Bevölkerung die in Scharen herbeigeströmten Tonkünstler und Musiklehrer mit einer wirklich selten zu nennenden Gastlichkeit aufnahmen, sodaß durch das allgemeine Interesse an der Jubiläumstagung eine noch intensivere Musikpflege in Hessen vorbereitet erscheint. Die kulturelle Einstellung der Darmstädter erwies sich am schlagendsten durch die geschmackvolle Auswahl der Ehrengabe, die die Stadt allen Festteilnehmern spendete: das Facsimile eines kürzlich aufgefundenen Briefes Carl Maria von Webers. *Robert Hernried.*

Die VII. Reichsschulmusikwoche in München.

Erstmalig in Bayern, erstmalig unter Teilnahme von offiziellen österreichischen und tschechoslovakischen Vertretern. Nach dieser Richtung ergibt sich wiederum ein Einschnitt. — Die Sonderstellung bayerischer Verhältnisse, erwachsen aus der Musikübung der 1803 säkularisierten Klosterschulen, ausgedrückt in der Einrichtung besonderer Singschulen und in dem Überwiegen des Instrumentalunterrichts in den öffentlichen Lehrplänen (erst 1922 (!) wurde Gesang in Bayern überhaupt Pflichtfach) konnte in den Gott sei Dank einen breiten Raum einnehmenden praktischen Vorführungen ausgiebig studiert werden. In mittelbarem Zusammenhang mit der nicht ausreichenden Stundenzahl für das Singen steht die in Bayern fast ausschließliche Festlegung auf das Eitz'sche Tonwort (im Gegensatz zu dem in dieser Hinsicht sehr uneinheitlichen Preußen), die von berufener Seite auf das wärmste verteidigt wurde. Nun ist, gerade vom Standpunkt zeitgenössischen Musizierens, garnichts gegen ein System einzuwenden, das jeder noch so verzweigten Polytonalität Stich hält; Ausführungen von Prof. Dr. Georg Schünemann (Berlin) über „Ursprung und Bedeutung der Solmisationen“ machen aber doch in einem wesentlichen Punkte stutzig, indem sie zu dieser Folgerung führen: das Eitzsche Tonwort, ein so unwiderlegliches Produkt der Logik es auch sein mag, berücksichtigt in seinen Tonwortsilben nicht die stimmphysiologischen Beschaffenheit des sie bildenden Instrumentes, des menschlichen Klangapparates. Dieser Eindruck verstärkte sich noch durch die praktische Anschauung, geübt an der Augsburger Städtischen Singschule von Albert Greiner. Hier erwies es sich, daß in der Tat gerade diejenige „methodenlose“ Methode im letzten Grade recht behält, die alle Erfordernisse unmittelbar und ganz unrationalistisch aus dem lebendig bewegten Menschen ableitet. Voraussetzung hierzu ist allerdings eine Persönlichkeit von der pädagogisch schöpferischen Ausstrahlungsweite eines Mannes wie Albert Greiner. Was hier an Intonations- und Vokalisationsreinheit, im Registerausgleich, an künstlerisch gestaltender Sinngebung des Vortrags von Zugendlichen erreicht wird, dürfte heute in Deutschland kaum seinesgleichen haben. Dabei ist zu bedenken, wie „spielend“ (im wörtlichen Sinne) gearbeitet wird. Allerdings ist Greiner der Mann, um jederzeit ein Abgleiten ins Spielerische zu verhüten. — Der geisteswissenschaftliche Einbau der Musikerziehung in die Kultur wurde in den Referaten der Münchener Erziehungswissenschaftler Ker-

schensteiner und Alois Fischer mit seltener Plastik vorgenommen; Einzelheiten, die aus dem Gebiete des Allgemeingültigen in das Bestreitbare hinüberragten, können an diesem Gesamtbild nichts ändern. Regierungsrat Wicke (Weimar) untersuchte auf psychologischem Wege sehr scharfsinnig „Das Werden der musikalischen Ausdrucks- und Erlebnisfähigkeit", Prof. Josef Wenzel (Wien) zeigte, wie „Österreichs Schulmusik als Faktor seelischen und staatlichen Wiederaufbaues" zu wirken berufen ist. Wie notwendig es war, daß gerade ein in so autoritativer Stellung befindlicher Mann wie Hans Joachim Moser als Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik eine zeitgeschichtliche Verknüpfung der musikalischen Jugendbewegung mit heutiger Musikpädagogik vornahm, erwies sich an dem Referat von Hans Pfitzner, einer menschlich bedauernswerten Entgleisung dieses wunderlichen Abseitigen, der eben deshalb garnichts davon ahnt, was an reichem blühendem Leben rings um ihn sprießt. In seinem „Palestrina", den das Staatstheater unter seiner Leitung bot, hat er jedenfalls das ihn bewegende, Doppelproblem „Künstler-Welt", „Alter-Jugend" in menschlich über den Dingen stehender wissender Güte künstlerisch geformt und hier ersehen wir uns den wahren Pfitzner, den auch wir Jungen verehren und lieben. Wir kommen auf das Schülerorchester zurück. Bei den Vorführungen der Münchener Schulen haben sich zwei Gefahren herausgestellt, einmal die Möglichkeit der Belastung mit physisch und psychisch die Zuständigkeit der Schüler übersteigenden Aufgaben, ferner eine unleugbare Einseitigkeit in der Stoffwahl infolge der Beschränkung auf Streichinstrumente. Da gibt es einen wesentlichen Ausgleich, der dem Schüler die Dinge wenigstens als Hörer näherbringt und das ist der Jugendfunk, über dessen Münchener Verhältnisse der Intendant Dr. v. Boeckmann Mitteilungen machte, die von erfreulichem Verständniß für die pädagogischen Bedürfnisse zeugten; schon jetzt erfolgen wöchentlich 23 Jugendsendungen, die ausdrücklich auf die Bedürfnisse des Schülers abgestimmt sind. — Die Reichhaltigkeit des Tagungsplans, aus dem hier nur das Wesentlichste kurz herausgehoben werden konnte, hat sich leider nach wie vor nicht in fruchtbarer Diskussion auswirken können. Das geht so nicht weiter. Dem Vorherrschen der Prominenz in den Referaten müßte gerade auf diesem Wege ein Gegengewicht errichtet werden. Eine psychologisch an sich verständliche geistige Majorisierung der Teilnehmer, wie sie die notwendige Folge der eingeschlagenen Taktik ist, könnte so unterbunden werden und sie muß es zuguterletzt. Das Mittel lautet: Einschränkung der Referate mit anschließender Diskussion; es *muß* einmal kommen.

Über die künstlerische Umrahmung ist mit wenigen Worten zu sprechen. Man weiß, daß die Münchener Philharmoniker unter Hauseggers Stab beträchtliches leisten; hätte die ausgezeichnete Körperschaft nur mehr Gelegenheit, sich an wesentlichem Neuem zu erproben. Den würdigen Raum will München endlich durch einen Neubau schaffen. — Die Stadt hat die Bedeutung der Tagung erkannt und sich als sehr gastfreundlich bewiesen; um die nächste Reichsschulmusikwoche bemühen sich Köln, Essen, Hannover und Frankfurt a. M. — Eine Idee bricht sich Bahn! *Hans Kuznitzky.*

Auftakt-Arena

Der Fall Alfred Heuss)*

(„Zeitschrift für Musik") in LEIPZIG.

Wir lehnen es selbstverständlich ab auf den Ton des obengenannten Leipziger Herrn zu erwidern.

Zeitschriften sind keine Kaschemmen, wo geschimpft, gerempelt und gerauft wird.

Wenigstens bei uns nicht. Merken Sie sich das, Herr Heuss!

Dr. Steinhard.

Das 28. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Schwerin

VON HANS KUZNITZKY

Wegen Raummangels verspätet.

Die Situation des Allgemeinen Deutschen Musikvereins ist sich selbst gegenüber wie auch in der Außenwirkung unklar geworden. Der Begriff der „fortschreitenden Entwicklung", wie er in seinen Zielen formuliert wurde, stellte in der Zeit seiner Gründung ein ganz spezifisches künstlerisches Glaubensbekenntnis dar, für das zu wirken sich in unseren Tagen von selbst erübrigt. Die „Fortschrittstendenz" (bleiben wir einmal bei dem abscheulichen und mißverständlichen Begriffe) hätte sich den Gegebenheiten unserer Zeit anpassen und von ihnen erfüllt werden können: es ist nicht geschehen. So bleibt nur noch das alljährliche Tonkünstlerfest als Maßstab für die ungefähren Betätigungsformen rein künstlerischer Art übrig. Nun hat sich musikgeschichtlich gesehen der Begriff des „Festes", besonders infolge der Festeinflation der letzten Jahre, erheblich verschoben und der Anspruch auf Festgeltung wie in früheren Jahrzehnten verpflichtet zu einer ganz anderen ideellen Fundierung (beileibe nicht äußeren Aufmachung, obwohl das dann auch dazu gehört!), als der diesjährige Tatbestand leider erkennbar werden ließ. Aber wir wollen gerecht sein! Niemand ist dafür verantwortlich zu machen, daß Pinders Vortrag über „Das Generationsproblem in der Kunstgeschichte" ausfallen mußte, weil dieser wegen einer Verletzung nicht die Reise nach Schwerin machen konnte. Auf Grund seiner Generationenlehre hätten manche Einseitigkeiten in der selbstverschuldeten Abkapselung des Vereins durch plastisches Hervortreten beleuchtet werden können. Hoffentlich schlägt nun wenigstens jedes Vereinsmitglied das neue tapfere Buch von Alfred Lorenz*) auf und denkt einmal über

*) *Siehe „Auftakt" No. 9.*

das rhythmische Verhalten von Kulturschichten und ihre notwendigen Affinitäten nach! — Item, man soll es der Leitung nicht allzusehr ankreiden, daß die zur Wiedergabe der Werke zur Verfügung stehenden Kräfte recht mäßig waren. Sie hat schon ganz recht, wenn sie den Ort dieser Feste aus den großen Musikzentren herausrückt, wo nach Lage der Dinge jegliche Resonanz ausbleiben würde; die kleinen Orte verfügen aber einfach nicht über die notwendigen Mittel: aus diesem Dilemma gibt es kaum einen organisatorisch herstellbaren Ausweg. Eins muß aber vorweggenommen werden. In den Statuten steht zu lesen, daß „neue oder solche Werke von Bedeutung, die in den Veranstaltungen der Konzertinstitute und Opernbühnen keine ausreichende Berücksichtigung erfahren" zu Worte kommen sollen. Einer überwiegenden Mehrzahl des nicht eben übermäßig starken Musikerpublikums (von uns Berlinern ganz zu schweigen) war ein großer Teil der aufgeführten Werke längst bekannt, womit jene Bestimmung um ihr Wesen gebracht wird. Wenn nun von einer wirklichen Ausbeute die Rede sein soll, so müssen wir uns leider kurz fassen. Das Stabat mater für Soli, Chor, Orgel und Orchester des um die zeitgenössische katholische Kirchenmusik vielfach verdienten Joseph Lechthaler zeigt eine formale Beherrschung und Erfüllung der Sequenz des Jacopo da Todi aus dem Geiste der Musik, daß trotz der glutvollen Ekstatik der Tonsprache, trotz harmonischer Kühnheiten und schroffer Gegensätze der Eindruck eines einheitlich geformten Kunstwerks bleibt. Mehr soll darüber nicht gesagt werden, denn Vorsicht ist am Platze angesichts einer sehr unsicheren Aufführung. Die Diskussionswürdigkeit des neuen Streichtrios op. 20 von Anton Webern wurde von dieser Versammlung völlig verkannt. Die geradezu Aemversetzende Spannung und Lösung der kontrapunktierenden Klanggebilde erschließt das Mitverfolgen der Partitur. Musik im überkommenen Sinne ist das allerdings nicht mehr; die ideelle Fortschreitung durch Melodie und Rhythmus, die selbst bei beliebig erweitertem Kadenzierungsprinzip ihre bindenden Funktionen behält, ist hier aufgehoben. Aber schon rein sensualistisch ist der Eindruck so überwältigend, daß die Zuhörer vorerst ganz stumm blieben und erst nach Ermunterung von einigen Seiten durch Zischen sich (Verzeihung! dem Werk) einen eklatanten Durchfall bereiteten. Kein Wort des Lobes ist zu hoch für Licco Amar, Paul Hindemith und Maurits Frank, die sich ihrer maßlos schweren Aufgabe mit unübertrefflicher Meisterschaft entledigten. Das Ethos des Fanatikers Webern ist uns unantastbar, auch nach dieser Erfahrung. Es folgten „Biblische Balladen" für eine Singstimme, Oboe, Klarinette, Saxophon und Streichquintett von Hans Ebert. Else Lasker-Schülers Gesichte durchströmen diese Folge von 19 Gesängen, von denen jedoch nur 7 zur Uraufführung gelangten. Ebert vermeidet billige Judaismen, deren Analogie nahe läge. Klangfarbenwirkungen werden aussparend gegeneinander abgestuft und in weitgeschwungenen Bögen wölbt sich die Singstimme über den Atmosphäre schaffenden Instrumenten. Längst nicht jede dichterische Situation ist erfüllt, aber ohne ästhetisches Schöntuen ist die biblische Unbedingtheit im Tone erfaßt und das macht Appetit auf die fehlenden Gesänge. Lotte Leonard übertraf in der Wiedergabe sich selbst; das aus Mitgliedern des Schweriner Theaters be-

stehende Kammerorchester hielt sich unter Führung des 1. Kapellmeisters Walter Lutze wacker.

Die Besinnung auf die menschliche Stimme als das flexibelste, feinste Stufungen willig hergebende und organisch dem „Spieler" nächstliegendste Instrument läßt die a-capella-Chormusik wieder erblühen. Daß nach der orchestralen Hypertrophie der Wagnernachfolge ein Umschwung erfolgen mußte, leuchtet ein; daß er sich an den Denkmälern der Madrigalistenepoche zu eigenem Sein emporzutasten strebt, stellt eine ebensolche Gegebenheit dar wie die gemeinsame formale Funktion des kontrapunktischen Stils. In diesem Sinne durften wir schon vor zwei Jahren in Donaueschingen die abseitige herbe Süße von Hugo Herrmanns „Marienminne" begrüßen, jetzt steht von ihm eine a-capella-Chorsuite für 4—8stimmigen Kammerchor nach Texten aus dem 13. und 14. Jahrhundert „Aus dem Hohenlied in Minneliedern", neudeutsch von Will Vesper, zur Diskussion. Das Eingangsthema wird in einer Anzahl suitenartig einander folgender Variationen abgehandelt und in einer Schlußfuge, zu der es als Choral-cantus firmus den Gegensatz bildet, gekrönt. Konzessionslose Strenge in der Satzreinheit verbindet sich mit einer blühenden Kette melodischer Einfälle zu nachhaltigem Eindruck. Dieser neue a capella-Still hat aber auch seine Gefahren. Wilhelm Weismanns Lieder und Madrigale für 3—6stimmigen gemischten Chor nach Texten von Walther von der Vogelweide zeigen das oben erwähnte Zurückgreifen in einem Grade, der es kaum noch zuläßt, hier von einer eigenen Gestalt zu sprechen. So einfach ist es nun doch nicht! Eine Motette für 8stimmigen gemischten Chor nach Worten aus dem Stundenbuch von Rainer Maria Rilke „Werkleute sind wir" von Karl Marx, eine starke Aeußerung gärender Gesichte, leidet unter dem Mißverhältniß der kontemplativen Grundstimmung des Gedichtes zu der aufwühlenden Vertonung; die Dynamik der beiderseitigen geistigen Haltung klafft unerfüllt auseinander. Die Hollesche Madrigalvereinigung war unter Hugo Holles Führung den a-capella-Werken eine ideale Interpretin. Wir besitzen heute in Deutschland nichts dergleichen.

Da der Bericht nun schon ins Problematische geglitten ist, seien in diesem Zusammenhange noch zwei Werke von Wilhelm Maler und Paul Amadeus Pisk erwähnt. Malers Konzert für Kammerorchester mit Cembalo konnte wegen der Problemstellung reizen. Maler bemüht sich um die Erfüllung der Suitenform mit neuem Geist. Der Cembalopart ist im wesentlichen obligat geführt; sonst tritt es nur in der konzertierenden Coda des 2. Satzes hervor. Sicher hätte die Aufführung wesentlich klarer sein können, wenn nicht vor allem der völlig unzulängliche Drahtkommodenton des verwendeten Maendler-Schrammschen Cembalos auch den allerprimitivsten Zusammenklang verhindert hätte. Berlin und die Steingräberschen Cembali liegen wohl sehr weit von Schwerin entfernt? So etwas darf einfach nicht vorkommen. Der „Hymnus an die Liebe" für hohen Sopran und Orchester (aus Byrons „Childe Harold") von Paul Amadeus Pisk, leidet, abgesehen von der entstellend schlechten Aufführung, für die es keine Entschuldigung gibt, vor allem an dem formalen Zwiespalt zwischen in hymnischer Einheitlichkeit dahinströmendem Dichterwort und der Vertonung als Kantale, die notwendigerweise Cäsuren

bedingt, die völlig unmotiviert sind und deren folgerechte Durchführung sich als unmöglich erweist.

Buttings vier Klavierstücke op. 31 und Hindemiths Kammermusik Nr. 5 für Solo-Bratsche und größeres Kammerorchester bedürfen als bekannt kaum eines Eingehens an dieser Stelle. Hermann Reutters Tripelkonzert für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester op. 26 ergab den Eindruck einer überlegen gestaltenden kompositorischen Kraft, die im 2. Satz den gewollten Humor mit Erfolg nicht in der Drastik der Mittel, sondern in der Form selbst sucht und findet: in ein perpetuum mobile der Soloinstrumente platzt das Orchester immer wieder mit falschen Einsätzen hinein. Reutters Diktion ist immer vornehm, aber etwas dünnblütig, was sich auch in diesem, vom Komponisten selbst am Klavier, Amar und Frank betreuten Werke zeigt. — Eine trübe Enttäuschung der scheinbar in der Leipziger Atmosphäre schon jetzt verknöchernde Günther Raphael mit seinem Klavierquintett, dessen akademische, Musik in homöopathischen Dosen abzirkelnde Trockenheit selbst das Havemann-Quartett (Klavier: Gertrud Flügel) nicht zu retten vermochte — nämlich vor begeistertem Beifall der Zuhörerschaft! — Was sonst noch geboten wurde, sei bis auf immerhin Niveau haltende symphonische Werke von Keußler, Kurt von Wolfurt und Paul Höffer, über die hier nichts gesagt zu werden braucht, nach Hans von Bülows Worten mit dem Ketzen der christlichen Liebe bedeckt. — Die traditionelle Festoper brachte heuer *keine* Oper (daher der Name!) sondern Felix Petyreks Melodram „Die arme Mutter und der Tot", zusammengekoppelt mit der Ballett-Pantomime „Glasbläser und Dogaressa" von August Reuß. Auf die letztgenannte Nichtigkeit einzugehen, die zudem in einer tänzerisch geradezu skandalösen Aufführung, die sich nicht einmal ein altes Hofballett hätte leisten dürfen, vorgeführt wurde, können wir uns füglich sparen. Aber auch Petyreks zarte Untermalung des Deklamationstones, die bei dem inneren Widerspruch der stilistischen Brüche besonders liebevoll in ihrem feinen Gewebe abgesponnen werden müßte, litt unter der provinziell vergröbernden szenischen Vergegenständlichung. Schade um das feine, stille Werk, das die Konturen des Andersen'schen Märchens nachzuziehen sich bemüht, und doch schon durch seine unglückselige Existenz als Melodram ein totgeborenes Kind darstellt!

Der Allgemeine Deutsche Musikverein wittert Morgenluft (oder Götterdämmerung; wie es euch gefällt); er beginnt einzusehen, daß es so nicht mehr weitergeht. Mitglieder, die zugleich auch der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik angehören, haben in langsamem Vorfühlen die Möglichkeit einer Arbeitsgemeinschaft zu schaffen versucht. Ein dahingehender Antrag wurde sogar in der Hauptversammlung angenommen („vorbereitende Schritte ... weiter zu fördern"). Man ist also vorsichtig genug und bei diesem Arbeitstempo ist es noch garnicht ausgemacht, ob beim nächstjährigen Tonkünstlerfest in Duisburg die „vorbereitenden Schritte" überhaupt schon zu einer Verständigungsmöglichkeit geführt haben werden. Die Skepsis ist denn auch groß, was auf Gegenseitigkeit beruht. Tatsächlich ist es sehr die Frage, ob bei Zusammengehen zweier so heterogener Körperschaften nicht jeder von

ihnen Eigenschaften, die unbedingt zu ihr gehören, verloren gehen würden. Die innere Notwendigkeit fehlt eben, da das Ganze vom Allgem. Deutsch. Musikverein doch mehr oder minder als notwendiges Uebel aufgefaßt wird. So wird einem nicht recht wohl bei der ganzen Sache: Hoffentlich behalten wir Skeptischer Unrecht!

BÜCHER und NOTEN

E. St.

KURT WESTPHAL: DIE MODERNE MUSIK. *Verlag Teubner, Leipzig.*

Das Bändchen wird vielen Laien, die eine Einführung in die neuere Musik ersehnen, willkommen sein. Es ist diskutabel, soweit Mahler, Reger, Strauß und Debussy in Betracht kommen. Debussys parallele Akkordik als Kern der neuzeitlichen Bewegung aufzufassen ist allerdings eine irrtümliche Annahme, die den Amateurmusiker auf unrichtige Wege bringen kann. Er wird so von der Musik der Gegenwart kaum die entwicklungsgeschichtlichen Fäden begreifen lernen, aber auch die Fundamente der neuen Musik von der technischen Seite nicht erkennen. Ausgezeichnet ist die Darstellung des Impressionismus und seiner Voraussetzungen.

HEINRICH STROBEL: PAUL HINDEMITH. *(Melosbücherei No. 3), Schotts Söhne, Mainz.*

In einer Sammlung musikalischer Zeitfragen, herausgegeben von Prof. *Mersmann*, erschien diese erste Hindemith-Studie der Musikliteratur. Wenn heute eine Monographie über einen jungen Musikschöpfer berechtigt ist, so ist es diese. Wenn jemand auserwählt ist zu solcher Arbeit, so ist es Strobel, der von Anbeginn mit uns zu den ersten gehörte (seit 1922), die ein positives Urteil über Hindemith zu begründen imstande waren. Hindemith hat seit damals Stilwandlungen durchgemacht, die ihn in der Struktur, in der Form von neuen Seiten zeigen. Fast alle Stilbilder, die hier plastisch vor Augen treten, konnten der deutschen Musik dieses Jahrzehnts ein bestimmtes Gepräge verleihen. Geblieben ist nur die Stärke der melodischen und rhythmischen Invention, die Ursprünglichkeit und der Impetus, die Leichtigkeit des Schöpfertums und die Ehrlichkeit der Gesinnung und die Unproblematik. Strobel besitzt den Instinkt, in leicht faßlicher Weise an der Hand von zahlreichen Beispielen „einzuführen". Besonders lesenswert sind die Stellen über die Stellung des Künstlers in dieser Zeit, über die Form, über den Kammerstil, über die Gebrauchsmusik. Daß bei allem Temperament bei Strobel Sachlichkeit vorwaltet, braucht man Kennern der Verhältnisse wohl nicht erst zu sagen. Sie empfiehlt die Schrift.

INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK. *London 117 Great Portland Street.*

Das Heft bringt in drei Weltsprachen eine offizielle Geschichte der IMG, Gründung, Organisation, Ziel, Feste, Jury und den Personalstand der 22 Landessektionen mit ihren Adressen.

ALFRED BARESEL: OPERNFÜHRER. *Verlag Hachmeister und Thal, Leipzig.*

Endlich ein Opernführer, der von der Schablone vollkommen abweicht, der mit Geist gestaltet ist. Es sind all die Opern aufgenommen, die heute im Weltrepertoire stehen. Also nicht nur Wagner, Mozart, Verdi, Puccini und die Spielopern der Deutschen und Franzosen. Es ist Händel mit seinen neuausgegrabenen Opern genau so vertreten wie Strawinsky, Busoni, Stephan und Hindemith. Die Gruppen sind opernästhetisch geordnet und die einzelnen Komponisten werden in kurzen brillant gesehenen Definitionen dem Publikum vorgestellt, bevor das Einzelwerk in lebendiger Schilderung präzis aufgebaut wird. (S. 153 recte: Smetana starb in Prag.)

TH. W. WERNER: MUSIK IN FRANKREICH, *Verlag Ferd. Hirt, Breslau. („Jedermanns Bücherei".)*

Herausgeber dieser äußerst wertvollen knapp gefaßten Bücherreihe ist Johannes *Wolf*. In diesem Band ist die Musikgeschichte Frankreichs vor allem nach kulturellen Schlagworten definiert. Also nicht nur formengeschichtlich. Die Darstellung ist volkstümlich und im historischen Teil wesentlicher als im modernen. Die Arbeit orientiert, und das ist für solche Bücher das höchste Lob.

ANDRÉ COEUROY: PANORAMA DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE, *Simon Kra, Paris.*

Ein objektiv gesehenes, zum erstenmal auch die kleineren Nationen in den Aufbau der Neuzeit organisch einbeziehendes Buch, das lebensvoll die Weltmusik vom

französischen Standpunkt betrachtet, ohne Überbetonung des romanischen. Am wertvollsten das Kapitel über Strawinsky, der mit Picasso in Parallele gestellt wird, am originalsten natürlich die Stellen über die Jungfranzosen. Sehr viel Material. Der Titel „Panorama" definiert in bescheidener Art die volkstümliche Lesart.

GEDENKSCHRIFT FÜR HERMANN ABERT. Von seinen Schülern. *Hrsg. von Friedrich Blume. Verlag M. Niemeyer,* Halle 1928.

Zu den wertvollsten Studien dieses Sammelbandes, zu dem zahlreiche Schüler auf den verschiedensten Gebieten der Musikgeschichte und Ästhetik beigetragen haben, gehört der Einleitungsaufsatz des Herausgebers über „H. A. und die Musikwissenschaft", eine Schütz-Studie von Gerber und eine Hindemithanalyse von P. Kleemann.

MUSIKPÄDAGOGISCHE GEGENWARTSFRAGEN. Eine Übersicht über die Musikpädagogik vom Kindergarten bis zur Hochschule. Vorträge der VI. Reichsschulmusikwoche in Dresden. Herausgegeben vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin. Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig.

Die Mannigfaltigkeit der Themen zeigt, welche grundsätzliche Bedeutung für alle Stätten der Musikausbildung diesem Band zukommt. Hervorzuheben ist die für die Schulerziehung besonders wertvolle Besprechung bestimmter methodischer Probleme. So werden die Fragen der Stimmbildung, der Konzentration des Musikunterrichts mit den einzelnen Fächern, Tonwort- und Tonika-Do, das Problem der Schülerkonzerte und der Verwertung von Rundfunk und Schallplatte im Musikunterricht eingehend behandelt. Musikpädagogische Untersuchungen allgemeiner Natur wie die Erörterung des Problems „Erlebnis und Arbeit" und der Begabungsprüfung bilden die Einleitung des stattlichen Bandes, der ausklingt in eine kraftvolle Betonung der Bedeutung der Schulmusik im Rahmen des Musiklebens unserer Zeit. Mitarbeiter: führende Pädagogen wie Litt, Schering, Moser, Drach, Metzner, v. Waltershausen. *Z.*

KARL KOYDL: PHÖNIX-KREISE, *Egerland-Verlag, Eger.*

Ein Gedichtband, dessen Lektüre einem die Überzeugung bringt, in eine ungewöhnliche Seele zu schauen, die mit Inbrunst das Überirdische ersehnt. Das ganze Werk ist in einem Erregungszustand geschrieben, der auch den Leser berührt, erschüttert. Die vielfältigen Formen entstehen ungezwungen und wirken eher musikalisch. Es sind die congenialen Rahmen zu diesem philosophisch vertieften und bald wieder zum Himmel aufrauschenden Überidealismus.

OTTO PICK: DAS KLEINE GLÜCK. *Fr. Khol, Verlag, Prag.*

Frühe Verse von angenehmer Frische und reizvoller Zartheit mit sanftem Ernst oder stillem Humor verwoben. Einige Stücke müssen vertont werden.

J. MEIER-GRAEFE: *Die doppelte Kurve. Essays. Verlag P. Zsolnay, Wien.*

Fast klassische Vorträge über: Kunst, Künstler und Kultur der Jetztzeit. Faszinierend die Gestaltung eines universalen Wissens und doch leicht lesbar, beinahe wie eine Reihe von Feuilletons. Im besten Sinne.

FRANK THIESS: DAS GESICHT DES JAHRHUNDERTS. *J. Engelhorns Nf., Stuttgart.*

Briefe an Zeitgenossen u. a. über Bildende Kunst, Tanz, Musik, Kino. Sehr gescheite Formulierungen, sehr gebildet, manches trotzdem laienhaft gedacht, aber so kultiviert gegeben, daß man sich mit Feuereifer in die Debatte stürzt. Trotz seiner Ansicht über Schönberg. Franz Thieß, du bist ein Dichter!

*

VITTORIO RIETI: SONATE. Univ. Edition, Wien.

Ein Kammerwerk für Klavier, Flöte, Oboe und Fagott, zwei überaus fröhliche Sätze, die ein „doloroso" umrahmen, das man auch nicht ganz ernst nehmen kann. Man kennt Rietis technische Geschicklichkeit. Sein Formensinn und der Humor, den er entwickelt, wenn er für Holzbläser zu schreiben hat, tritt hier besonders charakteristisch hervor. Eine dankbare Musik.

K. B. JIRÁK: VERGÄNGLICHES GLÜCK. *Hud. Matice, Prag.*

Ein Liederzyklus über Gedichte von Mörike, Sackheim, Maeterlinck und Heine. Jirák ist ein Melodiker von kultiviertem Geschmack und weiß die Verslinie musikalisch zu ornamentieren oder zu deuten und zu vertiefen. Die Gesänge sind Gegenwartsmusik, ohne Hang zum Übermodernen.

W. SCHULTHESS: KLEINE FANTASIESTÜCKE für Klavier. *Schott's Söhne, Mainz.*

Sehr frisch in der Erfindung und im modernen Geiste beseelt.

K. MENGELBERG: DIVERTISSEMENT für Klavier. *Oxf. Un. Press, London.*

Gefällige Musik, die durch den Aufputz mit Quarten- und Quintenparallelen nicht an Wert gewinnt.

L. JANÁČEK: AUF VERWACHSENEM PFADE. *Hud. Matice, Prag.*

Klavierstücke, die in die Gruppe der Kinderstücke für Erwachsene gehören, Alle capriciösen Merkmale der Harmonik und Rhythmik des jüngst verstorbenen Komponisten finden sich hier. Spielart einfach.

SCHUBERT MESSE No. 6. Partiturausgabe *Eulenburg, Leipzig.*

Eine trefflich gestochene Ausgabe dieses heuer viel aufgeführten Spätwerkes, das erst 3 Jahre nach Schuberts Tod gedruckt wurde. Die Einführung Hermann Grabners gibt einen kurzen historischen Abriß der musikalischen Messe und bespricht durchaus sachlich die Bedeutung der Messeform für Schubert, dessen musikalische Kapazität auf anderen Gebieten zu suchen ist.

DIE ERSTEN KLASSIKER. Ausgwählt v. *Kurt Herrmann. Gebr. Hug, Zürich.*

Die in drei Bänden vorliegende Sammlung ist dadurch bemerkenswert, daß sie keine Bearbeitungen enthält, sondern nur Originalstücke. Von Händel bis Schumann sind Tanzstücke und kleine Charakterstücke abgedruckt, die in ihrer Auswahl und in der Editionstechnik vorbildlich genannt werden dürfen.

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

AUFTAKTKONZERT No. 4.

Siehe auch „*Prager Tagebuch*".

Das Novemberkonzert bei *Dr. Steinhard* führte in die Rokokoepoche Böhmens: es stand im Zeichen dreier, heute wenig bekannter Komponisten des klassischen Zeitalters, deren Glück und Unglück darin besteht, daß sie Zeitgenossen der Großen gewesen sind. So erstaunlich die Produktivität dieser Autoren gewesen ist, so groß das Ansehen, das sie bei Lebzeiten genossen: heute modern ihre hinterlassenen Werke und sind zu Unrecht der Vergessenheit anheimgefallen. — Diese verschollene Musik wurde nun zum Dasein erweckt und durch den Leiter dieser Zeitschrift der Gegenwart zur Beurteilung unterbreitet.

Die drei Autoren, die man zu hören bekam, stammen durchwegs aus Böhmen: W. *Pichl,* Abbé *Gelinek* und J. B. *Vanhall;* allen ist ferner gemeinsam, daß sie den Satz mit leichter Hand meistern und mit reizvollen musikalischen Einfällen nie in Verlegenheit sind; auch die langsamen Sätze weisen bei Pichl schön geschwungene gesangvolle Motive auf. Unter den genannten Komponisten tritt W. *Pichl* am stärksten hervor; seine Streichquartette sind fließend geschrieben, vor allem aber klingend und weisen in der Durchführung auf eine tüchtige, an den Klassikern genährte kontrapunktische Arbeit; sehr bedeutend ist die formale Gewandtheit dieses Autors, so daß jeder einzelne der Sätze abgerundet ist und ein gefälliges Ebenmaß besitzt. Abbé *Gelinek* und *Vanhall* waren durch Variationen für Clavecin vertreten; ersterer ehemals einer der beliebtesten Klaviervirtuosen und Klavierkomponisten, ist Spezialist auf dem Gebiete der Variationen und hat diese einstmal so beliebte Form mit besonderer Geschicklichkeit gepflegt; die von ihm komponierten Variationenwerke übersteigen die Zahl hundert. Mit den an diesem Abend gebrachten Variationen über einen Gassenhauer (aus Weigels „Der Korsar") trat Gelinek in die für ihn bedenkliche Konkurrenz mit Beethoven, der bekanntlich dasselbe Thema in seinem Klarinettentrio op. 11 variiert hat. Mannigfaltiger und reicher als bei Abbé Gelinek fließen die Variationen aus der Feder *Vanhalls,* die gleichfalls an diesem Abend zur Wiedergabe gelangten.

Außerdem war Joh. Christ. *Bach* mit einer Sonate für Flöte und Clavecin vertreten, deren langsamer Satz die spätere Entwicklung des Adagios bereits vorausahnen läßt. Eine Reihe erstklassiger Künstler nahm an der Ausführung teil; so das *Zikaquartett* (R. und L. Zika, Berger und Černý), denen die Pichl'schen Quartette zugefallen waren, dann Professor Josef *Langer* von der Deutschen Musikakademie, am Spinett, und Akademieprofessor E. *Klicpera,* der den Flötenpart innehatte. Ein zahlreiches sachverständiges Auditorium, aus beiden nationalen Lagern, in welchem sich u. a. der deutsche Gesandte Dr. Koch befand, folgte den einzelnen Darbietungen mit großer Aufmerksamkeit und starkem Beifall. *V. P.*

II.

Die Überfülle des Gebotenen zwingt uns, die einzelnen Veranstaltungen nur in gedrängter Übersicht anzuführen.

Der Schubertgedenktag wurde auch in Prag festlich begangen; eine ganze Reihe von Schubertkonzerten hat hier stattgefunden, von denen im Nachstehenden erwähnt seien: Das anläßlich des zehnjährigen Bestandes der Republik Österreich vom hiesigen Österreichischen Hilfsvereine veranstaltete große Schubertkonzert, an dem außer der Gesangsvereinigung Smetana (zwei Schubertchöre) noch die Kammersänger Duhan und Rosette Anday, ferner der Pianist Paul Weingarten (Wandererphantasie), weiters die Professoren der Prager Musikakademie W. Schweyda und Franz Langer (Rondo brillante, op. 70) und der Damenchor dieser Anstalt, endlich das Ševčík-Lhotský-Quartett und Frau Prof. Brönse-Schunemann als Solistin (im Ständchen, op. 135) mitwirkten.

Der Singverein (Dirigent H. v. Schmeidel) feierte Schubert durch die Aufführung der Es-dur-Messe (Solisten: P. Helm, Dr. M. Fortner, Thea Böhm und Erna v. Hösslin); vor der Messe dirigierte Schmeidel die Tragische Symphonie.

In der tschechischen Philharmonie führte Talich neben der Unvollendeten die große C-dur-Symphonie auf.

Schubertchöre à capella und mit Klavier- und Instrumentalbegleitung führten die zu einem Vokalkörper vereinigten Männergesangsvereine (Deutscher Volksgesangsverein, Smíchover und Holleschowitzer) unter Leitung Dr. Karl Nowaks auf.

Der Kammermusikverein hat sein letztes Jahreskonzert ausschließlich auf Schubert gestellt; die Rosés spielten das nachgelassene D-moll-Quartett und das C-dur-Streichquintett, ein Wiener Tenor Namens Topitz sang eine Serie von Schubertliedern.

Es ist selbstverständlich, daß auch die übrigen Konzertveranstalter nicht achtlos an Schubert vorübergegangen sind, und so gibt es kaum einen Abend, an dem nicht ein Schubertlied oder eine sonstige Komposition dieses Tondichters erklungen wäre.

Im übrigen ist die Zahl der Konzerte diesmal unübersehbar, es liegt die Besorgnis nahe, daß eine Übersättigung des Publikums unausbleiblich eintreten muß. Aus der soeben abgelaufenen Vorsaison seien hervorgehoben: An Orchesterkonzerten: Die zwei ersten Philharmonischen Konzerte (beide geleitet vom Kapellmeister Steinberg). Das erste als Beethovenkonzert mit der Neunten (Chöre: der Männerchorgesangsverein und Tauwitz, sowie der Singverein. Solisten: Marie Engel, Josef Schwarz, Ada Schwarz und Richard Dresdner). Dieses Philharmonische fand so stürmischen Widerhall, daß er kurz darauf wiederholt werden mußte. — Das zweite brachte nach Schuberts fünfter Symphonie das Violinkonzert von Sergei Prokopjeff (Solistin Marianne Theiner) und als Novität Keusslers C-dur-Symphonie unter Leitung des Komponisten.

Von deutschen Gastdirigenten treten diesmal an die Spitze der Tschechischen Philharmonie:

Alexander Zemlinsky, der mit Mahlers Zweiter außerordentlichen Erfolg hatte; auch dieses Konzert gelangte zur Wiederholung; Erich Kleiber, der eine Symphonie von Erwin Schulhoff als Novität brachte (über die an anderer Stelle berichtet werden soll), des weiteren enthielt das Programm Vivaldis concerto grosso und Mozarts Linzer Symphonie.

Franz Schalk: (die Freischützouvertüre, Bruckners Achte und Janačeks Symphoniette).

H. W. Steinberg, der Opernchef des Deutschen Theaters, dirigierte Karl Habas Scherzo, Straussens Till, Eulenspiegel und Beethovens Siebente. St. Nowak, der vortreffliche Konzertmeister der Philharmonie, spielte Bachs E-dur-Konzert.

Als liebe Gäste begrüßte die Prager Sängerschaft den Berliner Lehrergesangsverein und kurz darauf die Wiener Lehrer. Die Berliner konnten ihre Absicht, auf ihrer Durchreise in Prag ein Konzert abzuhalten, nicht verwirklichen, da ihnen kein Saal zur Verfügung stand; man mußte sich also mit einem Begrüßungsabend begnügen, an dem die Sänger mehrere Chöre als Proben ihrer Kunst zum Vortrage brachten. Ein von langer Hand vorbereitetes Konzert veranstalteten die Wiener Sänger, die, von Prof. Wagner-Schönkirch geleitet, ein sehr buntes Programm absolvirten, in dem neben Namen wie Schubert, Smetana, Brahms und Förster auch Komponisten von Liedertafelchören vertreten waren. Carl Lafite hatte als Komponist und Pianist merkwürdigerweise Erfolg.

Die erste Kammermusikaufführung der Saison wurde von dem ungarischen Streichquartett bestritten; außer Haydn und Beethoven hörte man ein Streichquartett des ungarischen Komponisten Dohnányi. Warum keinen Modernen?

In der evangelischen Kirche wurden die geistlichen Abendmusiken erfreulicherweise wieder aufgenommen.

Von Solistenkonzerten seien weiter nur noch kurz erwähnt: die Lieder- und Arienabende der Meisterin kolorierten Gesanges Ada Sari, des ständig nach Prag wiederkehrenden Umberto Urbano, der durch überlegene Geistigkeit im Vortrage bezwingenden Pariser Sängerin Marya Freund, der Holländerin Julia Roentgen, die im Vereine mit ihrem Gatten Johannes Roentgen — einem ausgezeichneten Musiker und Pianisten — in zwei Konzerten sehr anregende Programme durch ihre Vortragskunst vermittelte. Die berühmte Altistin Emmi Leisner hat in Liedern von Brahms und Schubert sowie mit Volksliedern vom neuen durch ihre edle Gesangskunst sowie ihre tiefschürfende Interpretation nachhaltigen Eindruck hinterlassen. — Eine aus der Prager Schule hervorgegangene Altistin Heli Reipert-Melzer, die schon als Konservatoristin durch ihren Kontraalt auffiel, brachte sich den Pragern mit einem selbständigen Liederabend in angenehme Erinnerung. Dagegen vermochte die Koloratursängerin der Metropolitan Oper und Gattin Mich. Bohnens — Mary Lewis — durch ihren Lieder- und Arienabend nicht sonderlich zu interessieren, trotzdem ihr ein Begleiter vom Range Michael Raucheisens zur Seite stand. Sehr viel Gefallen erregte der amerikanische Tenor Richard Crooks durch seine technisch wohlgebildeten Mittel; doch vermag gerade dieses Ebenmaß der Technik auf die Dauer nicht zu fesseln.

Unter den gastierenden Geigern steht seit langem Bronislav Huberman obenan, der diesmal sein Programm ganz auf Schubert und Beethoven eingestellt hatte und jetzt im Dezember ein zweites Konzert gegeben hat. Vor ihm ließen sich Jar. Kocian, Karl Zoubek, Jar. Štěpánek, Benno Rabinoff und Zoltan Szekély hören, letzterer auf einer Geige, deren Wert in die Millionen gehen soll. Einen Celloabend veranstaltete die junge Amerikanerin Mila Wellerson.

Die Pianistenwelt steht im Zeichen der Sensation: Nach Lamonds Beethovenabend kam Rachmaninow, der als Komponist wie als reproduzierender Künstler gleich populäre Russe. — Brailowsky, Friedmann und Gieseking sind für die allernächste Zeit angesagt, Conrad Ansorge feierte hier sein fünfzigjähriges Künstlerjubiläum, und die beiden, dem Verbande der Prager deutschen Musikakademie als Professoren angehörenden Pianisten Franz und Josef Langer sind jeder mit einem selbständigen Klavierabend hervorgetreten. Zwei Novizen auf dem Gebiete pianistischer Kunst, die Karlsbaderin Edith Kraus und die Wienerin Poldi Mildner haben durch ihre Leistungen berechtigte Aufmerksamkeit erweckt.

Für das Konzert zugunsten des Kulturverbandes war die Cellistin Judith Bokor und das Mitglied des Deutschen Theaters Maria Engel als Mitwirkende gewonnen worden; Rudolf Teller-Denhof hatte die Klavierbegleitung inne und trat im Laufe des Abends auch als Solist hervor.

Auch die Virtuosen auf der Gitarre zählen zu den ständigen Gästen; nach Luise Walker hörte man den Spanier Segovia, einen der bedeutendsten Gitarristen; auf ihn folgte der Grazer Gedeone Rosanelli, der für dieses Instrument auch kompositorisch tätig ist; Else Hoss-Henninger sang an diesem Abend Lieder zur Gitarre.

Auch das Theater hatte einen Schubertabend; es ist ja bekannt, daß Schubert auf dem Gebiete der Oper gerade kein besonderes Glück hatte, aber immerhin hätte es den Anlaß geboten, entweder ein dramatisches Werk dieses Autors einzustudieren oder sonst einen würdigen Rahmen für eine Schubertfeier zu finden. Anstatt dessen hatte man nichts Dringenderes zu tun, als das Dreimäderlhaus herauszubringen. Kultur!

Ansonsten läßt sich die Opernsaison glänzend an; es gibt so gut wie keine Gastspiele, das Starwesen oder richtiger Unwesen hat sein Ende gefunden, dafür verfügen wir über ein konsolidiertes Ensemble und über wohlvorbereitete Vorstellungen. Kapellmeister H. W. Steinberg entfaltet auch heuer eine unermüdliche Arbeitskraft und sorgt für einen wohlgeregelten Spielplan. Wagners „Ring“ in seiner neuen szenischen Fassung gelangte schon im Winter mit eigenen Kräften zur Aufführung und fand ein von Abend zu Abend sich steigerndes Interesse. Auch der Rosenkavalier, in wesentlichen Partien neu besetzt, hat unserem gegenwärtigen Ensemble verdientermaßen hohes Lob gebracht. Eine Wiederaufnahme von Maillarts Glöckchen des Eremiten gab Kapellmeister Dr. Heinrich Lewinger, der bisher den Chor befehligt, Gelegenheit, seine Eignung für angemessenere Aufgaben zu erproben; wiewohl man manches leichter im Ausdruck gewünscht hätte, darf man diese Talentprobe des jungen Dirigenten im allgemeinen als gelungen bezeichnen.

Auch zwei Novitäten kamen vor kurzem zur Erstaufführung. *Manuel de Fallas* „Ein kurzes Leben“ und *Kurt Weills* „Der Zar“ läßt sich photographieren. Darüber

Bericht an anderer Stelle, ebenso auch über die Quasinovität: des zwölfjährigen *Mozart* Erstling La finta semplice; von Steinberg mit Hingebung musiziert, wirkte diese entzückende Oper ergötzlich und erfrischend. *V. P.*

* * *

PRAGER TAGEBUCH

Von Erich Steinhard.

DIE DREIGROSCHENOPER von Brecht und Weill (Deutsches Theater.)

Auf dem Weg zur Entdeckung eines neuen Opernstils haben die beiden Autoren, die nach „Mahagonny" schon so zusammengehören wie Calsabigi und Gluck, das Werk geschrieben. Das Modell war die altenglische „Bettleroper" des John Gay, eine Parodie der alten italienischen Oper; sie wird in der neuen Aufmachung eines Vorstadttheaters seit einigen Jahren in London Abend für Abend gegeben (ich sah sie dort im Jahre 1923 und wunderte mich über die Plakate, die das englische Publikum ersuchten, nicht nur während der Volkslieder und Arien still zuzuhören). Brecht und Weill haben zwar Volkslieder und Arien nicht verwendet, haben aber Persiflage, Satire und Groteske zu einem agressiven Theater vereinigt, das weder Oper noch Operette ist, eher eine Addition von Variété, Sketch und Parodie, ein Stück, das, wenn es flott gespielt wird, als grimmige Räuberromanze in Piscatorinszenierung auch ohne Musik wirken muß. Die Musik ist nur durch ein kleines Jazzbandorchester auf der Bühne vertreten, Jazzmusik, oft in polyphoner Verwebung, untermalt oder glossiert den Text, der in gesungenen oder gesprochenen Balladen, oder Couplets Sentimentales, Karikatur oder grimassenhaften Gespensterspuk hinstellt. Nie noch ist Ironie musikalisch so bissig, nie noch die Travestie eines Meyerbeerschen Opernfinales so ulkig, Banalität so unverhüllt in der Moderne zum Vorschein gekommen. Das Stück schlug in Prag nicht so stark ein, wie in anderen Städten. Trotz glänzender Inszenierung von Liebl und Frau Volkner. Trotz des hohen Anteils der Schauspieler Trenk-Trebitsch, Bandler, Rösner, der Schauspielerinnen Medelsky, Halovanic, Meller, der Sängerin Schulz-Eisenlohr. Das Klavier spielte Georg Singer.

MANUEL DE FALLAS OPER „EIN KURZES LEBEN" UND KURT WEILLS „DER ZAR LÄSST SICH PHOTOGRAPHIEREN" wurden nun auch im Prager Deutschen Theater gegeben.

De Falla, der spanische Aristokrat, sitzt im Ehrenkomitee der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik". Man staunt. Nach dieser Oper, die allerdings fast dreißig Jahre alt ist, würde man es schwer verständlich finden, und „Don Pedros Puppentheater", diese feinste Musik mit vorklassischen Bewegungen, kennt man in Mitteleuropa fast nirgends... Eine volkstümliche Handlung in andalusischem Milieu: Verschmähte Liebe, an der „Sie" stirbt. Realistische Musik, soweit sie folkloristisch ist, und die Orchestrationskunst, an Ravel groß geworden, kann gefallen.

Beim „Zaren" Kurt Weills siegt die Gattung: Ein Sketch mit modernster Musik. Wieder ist es das Libretto (diesmal von Georg Kaiser), das das Allerwichtigste an dieser „Buffa" ist. Witz, Effekt, Schlagkraft, Aufregung gruppiert um einen Photographapparat. Foxtrotts, Märsche, ein Grammophon-Tango, ein persiflierender Chor von Greisen, deren Zylinderhüte aus dem Orchester lugen — charakterisieren die Art. Auch diese beiden Werke, die unter Leitung Dr. Koliskos standen, hatten keinen besonderen Erfolg. H. H. Wolfram als Regisseur, Hagen (Zar) und die Damen Kramer und Engel erfaßten den Stil.

„DIE VERSTELLTE EINFALT" („Finta semplice"), das Operchen, das Mozart als zwölfjähriger geschrieben hat, ging in der temperamentvollen Auffassung H. W. Steinbergs über die „Kleine Bühne". Es ist sicher noch kein Meisterstück, die Mozartforschung hat die Einflüsse Leopold Mozarts, Piccinis, Händels, von Hasse und Gassmann wohl konstatiert, und doch wirkt diese Marionettenoper in der Bearbeitung Rudolphs echt, possierlich und reizvoll, besonders die volkstümlichen und burlesken Stellen verblüffen, die Ensembles (ich nenne die Damen Kramer, Engel, Schulz-Eisenlohr, die Herren Schwarz, Dresdener Bandler, Roller) sind in der Disposition hübsch und klar aufgebaut.

Intriguen haben die Uraufführung im Jahre 1768 verhindert. Vater Mozart schrieb: ...„Man muß die Leute überzeugen, daß die Widersacher boshafte Lügner, Verleumder und neidische Kreaturen sind."

DIE PHILHARMONISCHEN KONZERTE DES DEUTSCHEN THEATERS sind unter H. W. Steinberg wieder ein aktueller Bestandteil des Prager Musiklebens geworden. Die Leute strömen in die Konzerte. Steinberg konnte an zwei stilistisch extrem gerichteten Werken sein virtuoses Können beweisen. Er brachte die selten gespielte 5. Symphonie von Schubert (mit kleinem Orchester) derartig preziös und dabei sachlich heraus, daß man das Orchester fast als mechanisches Spielwerk empfand, dabei sind in der Deutung die Zusammenhänge mit dem Linienstil des Klassizismus in Reinkultur zutage getreten. Bei S. Prokofieffs Violinkonzert, in dem Marianne Theiner mit gutem Willen den Solopart geigte, hat er mit Bravour den elementaren Rhythmus und mit einer gewissen brutalen Selbständigkeit, dem Charakter des Werkes entsprechend, Tempo und Aufbau geformt. In der zweiten Abteilung dirigierte Gerhard v. Keussler seine C-dur Symphonie. Neues über die Art seines Schaffens läßt sich kaum sagen. In den breiten Dimensionen der Gesamtanlage des Werkes stechen Bauformen hervor, deren Ausdehnung durch die Kunst mannigfaltiger Rhythmik kontrastreicheres Leben erfahren könnten. Auffallend der konsequente Willen zur Diatonik; die Beschränkung auf wenige Themen ist seit jeher Stilmerkmal bei Keußler, ebenso wie diese polyphone Arbeit als bloßes Linienkunstwerk, das darstellt, was die heutige Jugend in Deutschland, allerdings in stärkerer Anlehnung an die Vorklassik (die große Mode von heute) und mit stärkeren Akzenten und knapperen Ausmaßen unter Linearität in der Musik versteht. Erhabenheit ist das Resultat dieser Komponierweise, die nur kleinen Gemeinden sich offenbaren kann. — Steinberg hat in einem anderen Philharmonischen die Neunte (wie fast alle Werke der Gebrauchsliteratur) auswendig dirigiert. Mit einem Furor, der nicht alltäglich ist, mit einer Dramatik, die hinreißend war. Daß er sich nicht an die Buchstaben des Gesetzes hielt, ist durchaus kein Sakrileg. Die Chöre des Männergesangvereines und Singvereines klangen kräftig und diszipliniert, unter den Solisten erwähne ich Jos. Schwarz besonders. Das Konzert mußte wiederholt werden.

TSCHECHISCHE PHILHARMONIE. W. Talich hat nach längerer Abwesenheit in Schweden mit einem Schubert-Konzert seinen Prager Sejour eröffnet. Er ist noch immer der Temperamentsmusiker von nicht alltäglichen Qualitäten, man merkte es an der Wiedergabe des Hindemithschen Violinkonzertes, dessen enorme Schwierigkeiten im Orchester so großzügig zu bewältigen nicht jedermanns Sache ist, Prof. K. Hoffmann hat bei den technischen und stilistischen Eigenheiten des Solopartes stupendes Können gezeigt.

Erich Kleiber, der Chef der Berliner Staatsoper, brachte als Novität Erwin Schulhoffs Symphonie No. 1. Sie ist Reflex des Großstadtlebens. Sie ist keine Symphonie, eher ein amüsantes, halb groteskes Spiegelbild des Zeitgeistes in Suitenform. Im Aufbau spielt Klang und Rhythmus die Hauptrolle, die artistischen Keckheiten im Scherzo übertreffen die Gewagtheiten eines Strawinsky, dabei ist die melodische Invention durch Farbenphantasie und rhythmischen Esprit weit übertroffen. Ein Dokument unserer Tage und ein Bauernschreck für alle Philister. Mit einer Suggestivität sondergleichen hat Kleiber dieses Werk dirigiert, das großen Erfolg hatte, einen Triumph errang er mit Mozarts „Deutschen Tänzen".

Franz Schalk hat mit der Wiedergabe von Bruckners „Achter" daran erinnert, daß er als einer der ersten um die Aufführung von Brucknersymphonien gesorgt hat; ein großes historisches Verdienst; an Janáčeks „Symphonietta" wurden die Grenzen von Schalks Kapellmeistertum stark sichtbar.

H. W. Steinberg hat in einem Konzert der Tsch. Ph. ein Wohltätigkeitskonzert (zu wessen Besten?) dirigiert. Ich finde es von den Veranstaltern unverantwortlich, daß sie auf dem Programm diesen Vermerk unterdrückt haben. Der Zweck wurde wohl erreicht, der Saal war voll. Karl Hábas „Scherzo", ein traditionsloses Stück, von einer Struktur, die nur die motorische Eigenbewegung kennt, im Sinne orientalischer Musikauffassung, hat durch Konzessionslosigkeit und Können allen Gutgesinnten Respekt abgerungen. Steinberg in Form wie immer.

Über den Rumänischen Musikfestival schreibe ich nicht. Undiplomatisches Benehmen der Prager rumänischen Gesandtschaft deutschen Musikern gegenüber enthebt mich dieses Vergnügens hier und in ausländischen Blättern.

DER SINGVEREIN hat Schuberts letzte Messe. ein melodiöses und vor allem in der Homophonie wertvolles Werk, unter H. Schmeidel glänzend herausgebracht. Thea Böhm (Darmstadt) und Erna v. Hoesslin (Elberfeld) sind unter den Solisten durch Material aufgefallen. Schuberts „Tragische Symphonie",

das Werk des Neunzehnjährigen, hat auch in der Wiedergabe nicht ganz Schubertisch geklungen.

WALTER GIESEKING. (Zugunsten der Musikakademie.) Er ist tatsächlich das Klavierphänomen der Gegenwart. Die Synthese germanischer Abstammung und romanischer Erziehung wird in der Wiedergabe fühlbar. Er bleibt Impressionist, ob er Italiener oder Deutsche spielt. Die Figuralkunst bei Scarlatti und bei Bach wirkt als scharf gezeichnetes Ornament, in das kaum merkliche Gefühlsnuancen eingesetzt sind. Er spielt Impressionen, wenn er eine Schubertsonate oder Schumanns Symphon. Etuden gestaltet. Aber in der Architektonik braucht er da Akzente von solcher Kraft und von solcher Mystik, wie sie eben nur der Norden kennt. Debussy oder Ravel gibt er französischer als der Franzose. Ich glaube nicht, daß Gieseking heute einen Rivalen hat.

STEPHAN FRENKEL UND MAX OSBORN, die man von den Musikfesten kennt, haben im tschechischen „Verein für moderne Musik" konzertiert. Sie zeigten vor allem Duosonaten für Geige und Klavier reichsdeutscher Herkunft, von Max Butting, Heinz Tiessen, K. Rathaus und Solowerke von Ph. Jarnach und Paul Hindemith. Wieder erkannte man, daß die Intensität, mit der sie jüngste deutsche Kunst musizieren, nicht alltäglich ist, technische Probleme kennen sie nicht, der Stoff ersteht lebendig und vergeistigt als Neuschöpfung. Die Werke, die bekannt sind, überzeugten wieder einmal in dieser Zusammenstellung von der vielfärbigen Eigenart heutiger Spielmusik in Deutschland.

DIE GEISTLICHEN ABENDMUSIKEN, die der junge Organist Kurt Utz nach berühmten Vorbildern veranstaltet, sollten stärker besucht werden. Ein vorklassischer Abend und ein Bachkonzert haben uns die Modernität seiner Gesinnung wieder vor Augen geführt. Ein expressionistischer Bach (C-dur Konzert — welch ein Humor!) und Arbeiten von Buxtehude wurden mit großartiger Kraft interpretiert. Frau Brömse-Schünemann (4 geistliche Lieder von Bach), Prof. Maurits Frank (Telemann G-dur Sonate für Viola da Gamba, Erstaufführung) und Prof. W. Schweyda (Biber-Geigensonate G-moll) haben sich mit großer Künstlerschaft dem Rahmen eingefügt.

DER PIANIST FRANZ LANGER ist seit seinem letzten Konzert beträchtlich gewachsen. Sein gesundes Kraftmeiertum ist durch Geist stark gebändigt. Die Skala seines umfassenden Programms von Brahms über Suk zu Finke ist seelisch bis ins feinste abgetönt. Ein Mann, der überreif ist für ein internationales Auditorium.

DER KLAVIERVIRTUOSE JOSEF LANGER, ein alter Teichmüllerschüler, ist Spezialist für das polyphone Spiel. Man merkte es bei der gelösten Auffassung einer französischen Suite von S. Bach und an der Art, wie er neuere Klaviermusik anpackt. Selten hat man die Finkesche „Reiterburleske" so transparent gehört und auch bei Skrjabin (5. Sonate) kamen außerhalb der Farben Linien hervor, die man gar nicht gekannt hat. Ein interessanter Künstler.

IM KONZERT JICHA-STEINBERG hat man nach Jahren wieder einmal A. Schönbergs George-Lieder zu hören bekommen. Sie sind ein Grenzwerk im Schönbergschen Schaffen. Sie differieren durch stärkste Herbheit der Harmonik von der klangvolleren Askese der Georgeschen Verse. Ein Grenzwerk in der Form, im Ausdruck, schwer faßbar in der Subtilität des Musikalischen. Die Wiedergabe war schlechthin meisterlich.

* * *

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST.

Das neue Anstaltsjahr brachte gleich zu Beginn zwei bemerkenswerte Veranstaltungen. Zunächst einen Mozartabend, der als Abschluß des abgelaufenen Schuljahres gedacht war, aber aus technischen Gründen auf den Herbst verlegt wurde. — Die Ausgestaltung des Chors und Orchesters macht an der Akademie erfreuliche Fortschritte, so daß die Gesamtleistung des Ensembles unter Führung Hermann Schmeidels einen günstigen Eindruck hinterlassen konnte. Die Ouverture zur Zauberflöte wurde mit jugendlichem Eifer gebracht und ließ an Präzision nur wenig zu wünschen übrig. Martha Ruzitschka — eine Schülerin der Konzertklasse Prof. Franz Langers — bewies in der Wiedergabe des A-dur-Konzerts (K. V. 488) Sinn für die Schönheiten dieses unverwelklich frischen Klavierkonzerts. Die Errichtung der Konzertklasse entspricht einem wahren Bedürfnisse und ist aufs wärmste zu begrüßen. Als Hauptwert des Abends wurde die Krönungsmesse in C-dur aufgeführt; eine durchwegs homophon gehaltene Komposition, wurzelnd in dem zur Zeit Mozarts herrschenden Kirchenstil und erfüllt von naiver Gläubigkeit. Die Aufführung durch das von

Schmeidel geleitete Ensemble ist durchwegs als gelungen zu bezeichnen; Gleiches gilt von den Solisten: Hilde Tausche, Sopran, behielt die sichere Führung, Mathilde Merz (Alt) und Rudolf Graf (Baß) nahmen sich ihres Parts mit Eifer an, und der als Gast berufene Tenor Franz Baum — ein ehemaliger Wallersteinschüler — stellte seine wohlgeschulten Stimmittel, seine musikalische Sicherheit sowie die Wärme seines Vortrages mit Erfolg in den Dienst des Abends. Die zweite Veranstaltung stand im Zeichen der deutschen Romantiker: die Festsetzung einheitlicher Programme ist vom pädagogischen Standpunkte zu billigen und bietet auch dem Hörer willkommene Anregung. Weber, Schubert, Mendelssohn und Schumann waren die Leitsterne dieses Abends. Eine Schülerin der Klasse E. Kalix — Elsa Raag — spielte Webers C-dur-Sonate, deren Finalrondo als Perpetuum mobile ein bekanntes Glanzstück der Virtuosen bildet. Die Angehörigkeit zur Konzertklasse Prof. Franz Langers rechtfertigten der begabte Rudolf Zartner durch den Vortrag einer Schumann-Novelette, und Gertrude Speck, die Sätze aus dem Faschingsschwank desselben Tondichters spielte. In der Wiedergabe der Variations serieuses von Mendelssohn ließ Gertrude Leimdörfer — eine Schülerin Marg. Weinzierl-Hähnels — sichtliche Fortschritte wahrnehmen. Die talentierte Geigerin Eugenie Fichten (Klasse Prof. Schweyda) zeigte im ersten Satze des Mendelssohn-Konzertes sichere Intonation und ein starkes Temperament. Das Niveau eines Schülerabends überragte die Leistung der Wallersteinschülerin Olga Rind, die die anspruchsvolle Regia Arie mit üppigem Materiale und dramatischer Bewegung sang und den Weg zur Bühne zweifellos finden wird. Verständnis im Vortrag bewies die Schülerin Frau Prof. Brömse-Schünemanns — Berta Wick — in einzelnen Schubertliedern. Alles in allem ein sehr gelungener Abend, der äußerst beifällig aufgenommen wurde. *V. P.*

DER QUERSCHNITT

ALOIS HABAS ANTHROPOSOPHISCHER VORTRAG: „MUSIK ALS GEISTESWISSENSCHAFT" erscheint in den nächsten sechs Heften des *„Auftakt"*.

ERNST TOCH schreibt gegenwärtig im Auftrag des *Frankfurter Rundfunks* eine *„Heitere Suite"* für Orchester, die Anfang Januar durch diese Sendegesellschaft uraufgeführt werden wird.

ERICH STEINHARD hielt über Einladung des *Berliner Rundfunks* zwei Vorträge in Berlin. Am 29. November sprach er über das *Volkslied* in der „Deutschen Welle", am 1. Dezember in der „Funkstunde" über *Moderne Musik der Tschechoslowakei*. Ende Januar folgt ein Vortrag über *„Moderne sudetendeutsche Komponisten"*, die Rede wird durch Aufführung von Orchesterwerken illustriert werden.

ÜBER SCHREKERS OPER „DER SINGENDE TEUFEL", deren Berliner Uraufführung Erfolg hatte, berichten wir im nächsten Heft.

H. W. STEINBERG, der Opernchef des *Prager Deutschen Theaters*, hat Anträge, eine Dirigentenstelle an der Berliner Staatsoper, resp. am Staatstheater in Wiesbaden zu übernehmen, abgelehnt. Er verbleibt in Prag und wird den Titel Operndirektor führen.

LOTHAR WALLERSTEIN. Es verlautet, daß L. W. zum Generalintendanten in Frankfurt a. M. ernannt werden soll.

DIE PRAGER BERTRAMKA ist nach einjährigen schwierigen Verhandlungen vom Salzburger Mozarteum in den Besitz der „Mozartgemeinde in der Tschechosl. Republik" übergegangen. Die Arbeiten wurden in zielbewußter Weise vom Min.-Rat *Dr. J. Branberger* in Prag geführt.

PRAGER DEUTSCHE MUSIKER BEIM GENFER MUSIKFEST. Von der Genfer internationalen Jury wird gemeldet, daß Victor *Ullmanns* Klavierwerk „Variationen und Doppelfuge über ein Thema von Schönberg" und Erwin *Schulhoffs* Violinsonate für das im April stattfindende Musikfest angenommen wurden.

L. JANÁČEKS „GLAGOLITISCHE MESSE" steht auf dem Programm des Internationalen Musikfestes in Genf.

MUSIKPREISE DER BÖHMISCHEN SPARKASSE IN PRAG. Die diesjährigen Preise waren für tschechische Komponisten vorgesehen. Es erhielten: Vít. *Novák* 30.000 Kč, *Řídký* und *Suda* je 10.000 Kč für ihr bisheriges Schaffen.

ALBERT SCHWEITZER, der bekannte Arzt. Theologe, mehrfache Doktor, Künstler, Philantrop und Bachforscher wurde zum *Ehrendoktor der Prager Deutschen Universität* promoviert. Er hielt in Prag einen großangelegten Vortrag über Sebastian Bach und gab zwei Orgelkonzerte.

Letzte Erscheinungen von Eulenburgs kleiner Partitur-Ausgabe 1928

Verlangen Sie vollständiges Verzeichnis!

In Ihrer Musikalienhandlung oder direkt vom Verlag

Ernst Eulenburg Leipzig C1

	Bd.-No.		Mk.
Bach	1010	**Kantate No. 54** Widerstehe doch der Sünde (A. Schering)	— 80
	1012	**Kantate No. 1.** Wie schön leuchtet der Morgenstern (A. Schering). In Vorbereitung	
Brahms	862	**Serenade** A dur, op. 16. Vorw. von W. Altmann	1·20
Franck	514	**Le Chasseur maudit.** Vorw. von A. Coeuroy	2·—
Glasunow	699	**Fest-Ouverture,** op. 73	1·50
Graener	864	**Comedietta,** op. 82	1·20
Humperdinck	1101	**Vorspiel** Hänsel und Gretel	1·20
Mozart	351	**Divertimenti** für 2 Oboen, 2 Hörner u. 2 Fagotte, No. 13, F dur (253) —·50 352 No. 14, B dur (270)	—·50
Pfitzner	700	**Ouverture** Kätchen von Heilbronn, op. 17 a	1·50
Schubert	974	**Messe No. 5** As dur Vorw. von H. Grabner	5·—
		In Ganzleinen gebunden	7·—
Tschaikowsky	863	**Mozartiana.** Orchester-Suite No. 4, Vorw. v. H. Unger	1·50
Vivaldi	754	**Violinkonzert,** op. 6, No. 1	—·80

IM TSCHECHISCHEN VEREIN FÜR MODERNE MUSIK wurden *Janáčeks* „Kinderreime" zum erstenmale gegeben. Außerdem fand die Uraufführung der Streichquartette von Fr. *Bartoš*, R. *Brock* und J. *Krejčí* statt.

KONRAD ANSORGE hat anläßlich seiner 50jährigen künstlerischen Tätigkeit in Prag ein Jubiläumskonzert gegeben.

WILHELM FURTWÄNGLER hat den Antrag, die Leitung der *Wiener Staatsoper* zu übernehmen, endgültig abgelehnt.

ELSE KMENT vom Teplitzer Stadttheater hat am Prager Neuen Deutschen Theater die Aida mit großem Erfolg gesungen.

DIE PRAGER GESANGSPÄDAGOGIN B. ROSENKRANZ feierte den 20jährigen Bestand ihrer Gesangsschule.

HERMANN SCHERCHEN dirigierte in einer Studienaufführung des Musikkollegiums *Winterthur J. M. Hauers* Romantische Fantasie, *Arthur Honeggers* „Concertino" und *Béla Bartóks* Musik aus dem „Wunderbaren Mandarin". Scherchen wird ferner in den Studienkonzerten Gashel von *Ernst Kunz*, das Bratschenkonzert von *W. Barthels* und das Klavierkonzert von *H. von Glenck* uraufführen. — Der Gesamtplan der Konzerte des Musikkollegiums kann als vorbildlich gelten in der klugen Verteilung der einzelnen Werke, in der Vermeidung allen üblichen Programmschlendrians.

DAS TANZTRIO HELLERAU-LAXENBURG Valeria *Kratina*, Anni *Bergh* und Mary *Hougberg* erzielte mit ihren Vorführungen in Prag einen großen Erfolg.

DIE „DEUTSCHE KAMMERMUSIK BADEN-BADEN 1929" findet im Juli statt. Zur Einsendung kommen in Betracht: instrumentale und vokale *Kammermusikwerke*, die für Haus und Schule geeignet sind; ferner *Filmmusiken* und kleine musikalische *Bühnenwerke* (Singspiele, Kammeropern, Pantomimen). Die „Deutsche Kammermusik Baden-Baden" erweitert nächstes Jahr ihren Aufgabenkreis durch Aufnahme von *Originalkompositionen für den Rundfunk* (Instrumental- und Vokalmusik; Hörspiel). Nähere Auskunft durch „Deutsche Kammermusik Baden-Baden" zu Händen von *Heinrich Burkard*, Berlin W 9, Potsdamer Straße 4.

AUSGABE ENDE DEZEMBER.
NÄCHSTES HEFT: ENDE JÄNNER.

Königgrätz

A D R E S S T A F E L

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag XII., Manesova 16,
Telephon 54397.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
PRAG-WEINBERGE,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola,** sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel.**
PRAG I., Jáchymova 4.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.,
Klavier, Gitarre, Violine
Mandoline.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht,
Korrepetition.
PRAG I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičkova 15/III.
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler.
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korrepetition
PRAG, Pařížská 19. Tel. 38815

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Melanie Bauer
Konzert-Violinistin, Unterricht,
Violine, Klavier.
PRAG VII., Na výšinách 18.

Erich Wachtel
Theorie, Kompos., Korrep.,
Kammermusik,
PRAG XII., Francouzská 54.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht,
Korrepetition.
PRAG VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 39.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition und Klavierspiel
Prag, Pařížská 19. Tel. 38815.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Malá Šternberkova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
PRAG VII., Malířská 386.
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau,
Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
SMICHOV, Dvořákova 1274.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch. Klavier.
PRAG VII., Letohradská 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht.
PRAG VII., Letohradská 1212.
Telefon 364-7-1

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
PRAG I., Kaprová 6/III.

***Kurt Utz**
Orgelvirtuose
PRAG XII., Jugoslávská 10/II.
Orgel, Theorie, Komposition.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
PRAG VII., Skuherského 23/I.

VIKTOR ULLMANN.
Kompositionslehre für Anfänger u. Fortgeschrittene; Harmonie-, Formen-, Instrumentationslehre, Kontrapunkt. Analyse klass. u. mod. Meisterwerke. PRAG VII., Plynární 487

KARL MARIA PISAROWITZ
Kapellmeister (Zemlinskyschüler)
Instrumentation: Jazz u. Blasmusik!
Theorie, Komposition u. Korrepetition (Operette-Oper) PRAG III., (Kleinseite) 592 u Mánesova mostu 8

Martha Kopold,
Klavierpädagogin-Spezialfach
Anfangsunterricht Korrepetition
Mähr. Ostrau, Palackýstr. 2.

EUGEN KALIX,
Konzertpianist, Unterricht,
PRAG-SMÍCHOV, Barandova 7/I.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Mit * Bezeichnete gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG

IX. JAHRGANG 1929 HEFT 1

1929

Das Programm dieser Zeitschrift brauchen wir nach acht Jahren des Bestehens und der inneren Festigung heute nicht mehr aufzurollen. Wir haben seit dem Ende des ersten Jahrganges in allmählichem Aufbau all das gesagt, was moderne Menschen von der Musik und Musikkultur dieser Zeit und der Vergangenheit wissen wollen. Es fehlt in unseren Heften kaum einer von den Namen, die Geltung haben, und sie sind uns treu geblieben und haben uns neue Freunde und Leser gebracht, deren Zahl heuer wieder beträchtlich gewachsen ist. Wir gestalten die Materie in dem Sinne weiter, der seit Jahren allseits als der fruchtbare anerkannt wurde: Die Musik vom Standpunkt der Gegenwart betrachten, das Heute analysieren, die Jungen fördern und lieben und das Vergangene, insbesondere soweit es zu unseren Tagen in Beziehung tritt, mit offenen Augen erkennen, werten und würdigen.

Erich Steinhard

Musikgeschichte als Geisteswissenschaft

VON ALOIS HÁBA, PRAG

Fragment aus einem Vortrag*), gehalten im Goetheanum (Dornach), anläßlich der Eröffnungstagung der „Freien Hochschule für Geisteswissenschaft der allgemeinen anthroposophischen Gesellschaft". Der weitere Verlauf der Rede, die wir hier in ihrer ganzen Ausdehnung nicht bringen können, stellt in durchaus origineller Weise die musikalische Entwicklung, und in den späteren Phasen, die Genesis der Musikformen dar.

I.

Europäische und asiatische Musik.

Wenn man die Entwicklung der Menschheit verfolgt bis zu den Gipfelpunkten der künstlerischen Leistungen in der Architektur, Plastik, Malerei, Dichtkunst, Musik und untersucht die Abstufungen der Fähigkeit, die äußeren (sinnlichen) und die inneren (geistigen) Realitäten der Natur und der Kunst bewußt wahrnehmen zu können, gelangt man zu

*) „Die vier ätherischen Bildekräfte in der Musik und in der Musikentwicklung".

der Feststellung, daß gegenwärtig der überwiegende Teil der Menschheit im Durchschnitt erst die Wahrnehmungsbewußtheit durch das Tasten und Sehen erreicht hat und auch imstande ist, den Wort-Sinn bewußt zu erfassen als Inhalt und Funktion der Sprache. Alles, was tastbare oder sichtbare Form hat, in der Natur und in der Kunst, kann jeder normal entwickelte Mensch mehr oder weniger bewußt wahrnehmen. Er kann das „Was" und „Wie" der tastbaren und sichtbaren Formen im Gedächtnis festhalten und sprachlich beschreiben. Der innere Sinn, der Inhalt, das „Warum" der Formen ist durch das Wachbewußtsein schwieriger erfaßbar und die welthistorische Aufgabe der Geisteswissenschaft beruht hauptsächlich darin, die Menschheit in Bezug auf dieses „Warum", das Innere der Formen, aus dem Schlafen und Träumen zum Wachbewußtsein zu erwecken.

Wesentlich anders ist das Bewußtsein der gegenwärtigen Menschheit, was die hörbaren Formen der Natur und der Kunst betrifft, besonders die Formen der Musik. Das musikalische Hören verglichen mit dem Bewußtseinsgrade des Tastens und des Schauens ist im traumhaften Zustande und befindet sich auf einer ähnlichen Stufe, welche vor Jahrtausenden die östliche Menschheit im Schauen erreicht hat. Der Tatsache, daß die europäischen Kinder schon zwischen dem 5—12ten Lebensjahr imstande sind die Menschen-Tier- und Pflanzenform mit einigen charakteristischen Strichen zu zeichnen oder farbig und plastisch darzustellen und später die geometrischen Grundformen dem Bewußtsein einzuprägen, kann man im musikalischen Sinne keinen ebenbürtigen Gegenpol entgegenstellen. Dieser würde darin bestehen, daß die Kinder z. B. die symetrische und asymetrische Gliederung der Rhythmik und der Melodie unterscheiden könnten oder imstande wären die zwei- oder dreiteilige Liedform, Sonaten-, Fugen, Rondoform der gehörten Musikstücke festzustellen, musikalisch nachzuahmen und die Leitern, welche den Musikstücken zugrundeliegen bewußt herauszuhören und notieren zu können.

Dagegen wissen wir, daß diese Fähigkeiten im musikalischen Hören seit Jahrhunderten nur verhältnismäßig wenige begabte Menschen besaßen und besitzen. Diese Begabungen waren seit jeher die Urheber der Musiktheorie schon im Orient und sind in jeder Generation die Fortsetzer der musiktheoretischen Erkenntnisse der musikschöpferischen Taten. Die Erkenntnisse der europäischen Musikwissenschaft über die rhythmischen, melodischen, harmonischen und formalen Gesetzmäßigkeiten der Musik und der Musikentwicklung sind durch mühsame Analytik des Notenbildes — also mit Hilfe des Schauens erworben worden. Es gibt unter den schöpferisch, reproduktiv und wissenschaftlich tätigen Musikern, welche eine spezielle musikalische Schulung durchgemacht haben, nicht viele, welche imstande wären, nach dem einmaligen Anhören eines Musikstückes festzustellen, welche Leiter dasselbe zur Basis hat in der absoluten Tonhöhe, welche Form und welche harmonischen Merkmale das Musikstück enthält. Das relativ leichteste wäre die Feststellung der rhythmischen Grundlage. In dieser Hinsicht ist das musikalische Hören ziemlich bewußt, aber auch nicht ganz bewußt mit Bezug auf die komplizierteren Rhythmen. Die orientalischen Berufsmusiker, insofern sie reproduktiv wirken, können selten etwas

aussagen über das „Wie" der musikalischen Formen, welche sie nach dem Gehör nicht aus dem Notenbild gelernt haben. Ich habe z. B. die indischen Sänger, welche vor 2 Jahren die indischen Lieder bei der musikalischen Tagung in Dornach vorgeführt haben, vergeblich nach der Formgliederung und den Leitern, die den Gesängen und der instrumentalen Begleitung zugrundeliegen gefragt. Dieselbe Erfahrung habe ich auch mit den japanischen Sängern, ja auch mit den slovakischen Volkssängern gemacht. Sie singen traditionsgetreu, sie geben das „Was" der Musikformen wieder. Wie die Musikformen gestaltet sind und warum sie so sind, das lebt nicht im Wachbewußtsein dieser Menschen. Für den überwiegenden Teil der Menschheit bedeutet das Anhören einer Musikform ungefähr soviel, wie ein Traum. Nur Bruchteile von Rhythmen, oder Melodien bleiben im Gedächtnis. Kürzere Lieder, welche oft gesungen werden, befestigen sich dauernd im Gedächtnis. Auch die systematische Musikpflege in den Volksschulen und höheren Schulen hat vorläufig die Menschheit nicht weiter gebracht. Der musikschöpferische Vorgang und seine Gesetze sind für die Menschheit ein Geheimnis, sogar für viele Musikschöpfer. Einen Teil der Gesetze, welche den Musikformen zugrundeliegen, hat die Musikwissenschaft analytisch festgestellt. Der Ursprung der Musik und der Musikformen ist jedoch auch den musikwissenschaftlichen Forschern bis jetzt nicht klar. Die Musikwissenschaft hat jahrhundertelang das beobachtende Bewußtsein geschult. Die Resultate der Beobachtung enthält die Musikgeschichte und die Musiktheorie. Die Beobachtung hat sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts immer stärker und einseitiger auf die Ergebnisse der europäischen Musikentwicklung konzentriert. Einige Musikforscher, welche gelegentlich oder absichtlich in Berührung mit der orientalischen Musik gekommen sind, haben ratlos konstatiert, daß diese Musik für sie unverständlich ist.

Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trat ein Umschwung in der Forschung ein. Der englische Musikforscher A. J. Ellis hat auf die ästhetische Bewertung der orientalischen Musik verzichtet und begann mit hingebungsvoller Liebe die Tonstufen und Intervalle auf Grund der orientalischen Musikinstrumente und der praktischen Musikpflege der orientalischen Musiker zu untersuchen. Sein Mitarbeiter A. J. Hipkins, welcher ein feines Gehör besaß auch für engere Tonstufen als es die Halbtöne sind, war der bedeutendste Förderer dieser Forschungen. Ellis hat im Jahre 1885 eine umfangreiche Abhandlung über die Tonleitern verschiedener Völker veröffentlicht. Sie bildet den Grundstein weiterer Forschungen in dieser Richtung, welche auch die deutschen Musikforscher Stumpf, Abraham, Hornbostel, eifrig fortgesetzt haben. So entstand die vergleichende Musikwissenschaft. Die wichtigsten Ergebnisse dieser Forschung sind im ersten Sammelband der vergleichenden Musikwissenschaft enthalten, welchen der Drei Masken Verlag in München herausgegeben hat im Jahre 1922. Einige Jahre vor dem Kriege und während des Krieges haben die englischen, deutschen und französischen Musikforscher große Aufmerksamkeit den phonographischen Aufnahmen der orientalischen Musik gewidmet und auch wichtige Reste der indianischen Musik festgehalten. So sind die Phonogrammarchive entstanden, als Grundlage sorgfältiger Messungen der Tonstufen, zwecks Feststellung der Tonsysteme verschiedener Völker. Auf diese Art gelangte man zu überra-

schenden Entdeckungen der Gesetzmäßigkeit der verschiedenen Entwicklungsepochen der östlichen Musik, welche die Europäer jahrhundertelang ignoriert haben oder als unverständlich bezeichneten, wenn sie gelegentlich diese Musik zu Gehör bekommen haben. Diese Resultate der Musikforschung sind die bessere Seite der Kolonisationspolitik, welche die Großmächte im Orient betrieben haben. Auch die russischen Musikforscher haben wertvolles Material gesammelt.

Die wenigen eingeweihten Priester-Musiker, welche im Orient leben und die Offenbarungsreste des Ursprungs von Rhythmen, Tönen, Intervallen und Leitern hüten, die bei verschiedenen Völkern des Ostens die Grundlage der Musik bilden, können den Sinn der ganzen Musikentwicklung seit der Urzeit an bis zur Gegenwart nicht erfassen. Das betrifft z. B. den indischen Dichter-Musiker Rabindranath Tagore. Die europäischen Musikforscher konnten, solange sie einseitig nur die europäische Musikentwicklung berücksichtig haben auch nicht den ganzen inneren Entwicklungsvorgang der Musik begreifen und darstellen. Erst auf Grund der Erkenntnisse, welche über die europäische Musik vorliegen als Musikgeschichte und Musiktheorie und mit Hilfe der Forschungsergebnisse, welche die vergleichende Musikwissenschaft über die östliche Musik gewonnen hat, wird es möglich sein, das ganze Bild der Musikentwicklung zu überblicken, das Entwicklungsgesetz aufzudecken und den Sinn der Musikformen zu erfassen.

Die weiteren Ausführungen wollen den Weg von der musikgeschichtlichen und musiktheoretischen Forschung zur Geisteswissenschaft der Musik nur skizzenhaft andeuten.

Wenn man sich eingehend mit der Musik der asiatischen Völker befaßt, lernt man grundsätzlich zwei Epochen der Entwicklung unterscheiden. In dem Musikausdruck der ostasiatischen Völker (Tibetaner, Mongolen, Chinesen, Siamesen, Javaner, Koreaner, Japaner) war ursprünglich und sind noch gegenwärtig der Rhythmus und die dynamische Kraft vorherrschend. Steinplatten, Holz- und Metallstäbe, Gongs, Kessel, Glocken, lange Metallröhren, welche zur Erzeugung unheimlich tiefer Töne dienen, das sind Instrumente, die das Orchester der genannten Völker bilden. Die Melodie hat eine ziemlich untergeordnete Bedeutung und lebte sich ursprünglich in einer sehr beschränkten Anzahl von Tönen aus. Dagegen bedeutet diese Epoche die Hochblüte der rhythmischen Erfindung. Von der rhythmischen Mannigfaltigkeit und den rhythmischen Kombinationen der denkbarst komplizierten Polyrhythmik, welche die Spieler gleichzeitig durch verschiedene Gattungen der Schlaginstrumente erzeugt haben, kann sich der gegenwärtige Europäer, welcher auf die drei- und vierteilige regelmäßige Rhythmik eingestellt ist, nur eine matte Vorstellung machen. Jeder Spieler spielte eigene Rhythmen. Es war eine wirklich ideale Selbständigkeit der rhythmischen Stimmen und gegenseitige Unabhängigkeit derselben in der alten rhythmischen Musik vorhanden. Der europäische Mensch konnte diese urwüchsige rhythmische Kompliziertheit nicht erfassen und hat sogar die schon vereinfachten Reste der ostasiatischen Musik, welche sich bis auf die Gegenwart erhalten hat, als chaotischen Lärm empfunden. Aus der Zeit der Hochblüte der rhythmisch-dynamischen Musik hat sich sehr wenig nur in Verbindung mit dem kultischen Tanz gerettet. In dem östlichen Teil

Asiens, wo die Menschheit die Feuerkräfte am intensivsten erlebt hat, war die rhythmisch-dynamische Musik mit dem Tanz ein wesentlicher und organischer Bestandteil des religiösen Feuerkultus. Das Erlebnis der Feuerkräfte hat sich in den sichtbaren Formen der ostasiatischen religiösen Bauten durch die Betonung des Kugeligen, Kreisförmigen und flammenartigen Motivs manifestiert. Wundervoll klare Darstellung der Auswirkung der Feuerkräfte, des Wärmeäthers in der Architektur ist in dem Buche „Die ätherische Welt in Wissenschaft, Kunst und Religion" von Dr. G. Wachsmuth enthalten. Die Kraft des Wärmeäthers, welche nach dem im genannten Buche von Dr. Wachsmuth angegebenen Bildekräftespectrum der Erdoberfläche als die vorherrschende Bildekraft in dem östlichen Gebiete Asiens wirkt, hat sich in hörbaren Formen der Kunst als rhythmisch-dynamische Musik geoffenbart.

Nach der Hochblüte der rhythmisch-dynamischen Musik — ungefähr 4000 Jahre v. Christi Geburt griff in die Entwicklung eine neue Kraft ein, welche sich durch ein immer stärker werdendes Ton- und Intervallbewußtsein offenbarte und die Musiker zur Bildung von Tonleitern mit bestimmten Intervallen geführt hat. Die Festlegung bestimmter Intervalle aus dem wachgewordenen Tonbewußtsein hat langsam die Klärung in dem Einstimmen der Schlaginstrumente herbeigeführt und die Leitern sind zur Grundlage immer reger werdender, mannigfaltiger und reichhaltiger Melodiebildung geworden.

Die Musikgeschichte berichtet über den chinesischen Philosophen Fohi, welcher im 3. Jahrtausend vor Christi Geburt in China lebte die fünfstufige Leiter in Beziehung mit der Fünfzahl der Elemente — Wind, Feuer, Luft, Wasser, Erde — brachte und als Sinnbild der „Harmonie der Sphären" gedeutet hatte. Man kann diese Deutung im Sinne der allgemeinen Feststellung von Dr. Wachsmuth verstehen — nähmlich, daß Feuer und Luft tiefe Töne erzeugen, Wasser höher und die festen Körper am höchsten klingen. Fasst man „Wind" als rhythmisch bewegende Kraft auf — als Grundton — und die weiteren 4 Intervalle der fünfstufigen Leiter als Tonbild der Entwicklungsstufen der aufsteigenden Tonhöhe der genannten Elemente, so wird uns klar, daß die Deutung des chinesischen Philosophen nicht widersinnig ist. Fohi hat auf seine Art tiefe Entwicklungszusammenhänge geahnt, welche wir uns gegenwärtig auf dem Umwege über die reale Forschung zu erwerben versuchen.

Ein II. Teil folgt

Zwei deutsche Aufsätze des Gymnasiasten Gustav Mahler

Von Dr. Hans Holländer.

Gustav Mahler begann sein Mittelschul-Studium am Neustädter Gymnasium in Prag im Jahre 1869. Vom Februar 1872 an ist er aber wieder ordentlicher Schüler in der Heimatstadt Iglau, wurde doch in Prag sein Fleiß „ungleichmässig", sein sittliches Betragen nur „entsprechend" befunden. Die VII. und VIII. Klasse (1876 und 1877) absolviert der Zögling des Wiener Konservatoriums als Privatist und muß nach Ablauf eines jeden Halbjahres nach Iglau, um die Semestral-

Prüfungen abzulegen. Es ist klar: Mahler war ein „schlechter" Schüler. Seine entschiedene geistige Selbstständigkeit und sein Phantasieleben waren die stärksten Hemmnisse für den erforderlichen exakten Lernbetrieb. Fast könnte dies symbolisch genommen werden: in der Zeit vor den Schulprüfungen mußten ihm die Stiefel versteckt werden, damit er an die Stube gefesselt bleibe und nicht tagelang in der Iglauer Umgebung herumziehe, wie er es als Knabe liebte . . .

Die vorliegenden zwei deutschen Aufsätze sind die Prüfungsarbeiten über das I. und II. Semester der VIII. Klasse (10. Februar und 14. Juli 1877). Zur Arbeit über den „Einfluß des Orients auf die deutsche Literatur" hat Mahler einen Entwurf skizziert, welcher den in der Reinschrift ausgeführten Gedankengang enthält und außerdem eine Reihe von Namen aufweist, die im Zusammenhang mit dem Thema stehen: Friedrich Schlegel, Über die Sprache und Weisheit der Inder; A. W. Schlegel; Hammer-Purgstall; Schiking; Râmâjana; Noal und Damajanti; Sâvitri; Rusten und Suhrab; Sakuntala. In Stil und Ausdrucksweise vom Durchschnittsgymnasiasten wenig verschieden, verraten die Kühnheit mancher Gedanken und Ihre Perspektive auf das Große schon hier den Geist des Schöpfers der III. und VIII. Symphonie. Die geringe Zeit, die offenbar bei dieser Arbeit zur Verfügung stand und die auch ihre Unvollständigkeit bedingte, mag die Sprunghaftigkeit mancher Gedankengänge erklären. Trotzdem bemüht sich der sonst recht fahrige Schüler zu einer angenehmen äußeren Form und einem geordneten Schriftbild.) Weniger sachlich fundiert waren seine Kenntnisse über die Wallenstein-Frage des zweiten Aufsatzes. Dem unliebsamen Thema wird eigenmächtig eine andere Richtung gegeben, statt „Welche Motive bewogen die verschiedenen Anhänger Wallensteins zum Abfalle von ihm?" setzt Mahler kurz entschlossen: „Über die Motive, welche Wallenstein zum Abfalle bewogen." Statt der Schiller'schen Beantwortung der Frage gibt er eine Mahler'sche Phantasie, viel Echtes, ja selbst Ureigenes aussagend, zum Teil freilich den gewissen Examens-Trick übend, durch Wortschwall und allgemeine Sentenzen über die unbekannten Tatsachen hinüberzugleiten.*

Die Reifeprüfung legte Mahler am 12. September 1877 ab, nachdem er am 6. Juli 1877 zurückgetreten war. Der Erfolg war ein durchschnittlich „genügender", lediglich aus Religion und philosophischer Propädeutik wurde ihm „befriedigend" erteilt.

**) Die Arbeit erhielt als Zensurnote „kaumgenügend" und der Professor fügte als Anmerkung hinzu: Die Aufgabe nicht gelöst, die Einleitung zuweit hergeholt, aus dem beiliegenden Entwurf ist wohl die Kenntnis der Fakta, die in Frage hätten kommen sollen zu erfahren.*

Gustav Mahler:

Deutsche Arbeit

Die Publikation der folgenden Aufsätze erfolgt mit ausdrücklicher Bewilligung der Frau Alma Maria Mahler.

Der Einfluß des Orients auf die deutsche Literatur.

Vielleicht den bildendsten Einfluß auf ein Volk, das schon eine ausgesprochene Nationalität und in folgedessen einen individuellen Charakter entwickelt hat, übt die Kenntnis der geistigen Produkte der anderen Völker. Denn so erweitert sich der Gesichtskreis einer Nation und entwickelt sich eine Vielseitigkeit, welche der Ursprung der Humanität ist, der Werkstätte der Kunst und insbesondere der Poesie. Ein abschreckendes Beispiel sind uns ja die Chinesen, welche doch, früher sehr wichtige Kulturvölker, dadurch, daß sie sich von allem, was fremd, ausschlossen, der Kultur und der Aufklärung den Eingang in ihr Reich versperrten.

Wenn mir eine kurze Abschweifung auf den Ursprung der Poesie erlaubt ist, so möchte ich diese geradezu die notwendige Folge des menschlichen Geistes nennen. Den Menschen drängt es ja, der jeweiligen Stimmung, in der er sich befindet, Ausdruck zu verleihen und zwar in so schöner Weise, als es ihm nur möglich ist; so entsteht die Lyrik. Ebenso will er das, was ihm begegnet, was er getan oder was seine Mitmenschen erlebt, erzählen; so finden wir den Ursprung der Epik. Zuletzt wohl entwickelt sich die dramatische Poesie, der Höhepunkt der Kunst. Wir müssen aber auch noch die Individualität des Einzelnen in Rechnung bringen. Denn alles, was der Mensch sinnt und treibt, ist immer in seinem persönlichen Charakter begründet, und so auch seine Dichtung. So ist es ganz natürlich, daß jedes Volk den ihm eigentlichen, den nationalen Charakter in seine Literatur hineinträgt, und das ist nun die Weltliteratur. Und wir finden beinahe durchgehens, daß, je weiter die Völker in geographischer Hinsicht von einander entfernt sind, also je verschiedener das Klima und die Lage des Landes ist, desto verschiedener ist das Wesen ihrer Literatur und einen desto fremdartigeren Eindruck macht sie auf die Völker selbst. Doch das Fremdartige ziehet uns an. Gehen wir nun auf unsere ersten Worte zurück: „Am bildendsten für ein Volk ist die Kenntnis der Literatur der anderen Völker . . .“

Der deutsche Geist ist es vornehmlich, der die Allseitigkeit anstrebt; durch Insichaufnehmen der nationalen Produkte bildet sich in Bezug auf Formgedanken . . .

*

Über die Motive, welche Wallenstein zum Abfall bewogen.

Oft, wenn der Mensch allein ist und nur seine Phantasie zur Gesellschafterin hat, da macht er sich Pläne, an deren Verwirklichung er gar nicht denkt; sie sind quasi nur Ausgeburten seiner dichterischen Phantasie: da träumt er von künftiger Größe, von Pracht und Herrlichkeit und denkt sich allmählich hinein in seine hochfahrenden Ideen und in

seine kühnen Pläne, welche, wenn er sie bei ruhigem Gemüte überlegte, ihm nur lächerlich dünken würden. So entsteht ein Gewebe von Gedanken, welches ihn gänzlich die Außenwelt vergessen läßt. Wenn er nun durch irgend einen Zufall aus dieser Stimmung herausgerissen wird, so geht er dann ruhig an seine Geschäfte und weiß vielleicht in der nächsten Stunde nicht mehr, was er kurz vorher in seinem Sinnestaumel gefühlt und gedacht hat. Wehe aber dem Menschen, welcher sich in diesen seinen Ideen so sehr gefällt, daß er durch die oftmalige Wiederholung an all das Barocke und Unzusammenhängende vergißt, das darin enthalten ist! Denn dadurch, daß sich aus diesem Chaos eine gewisse Vorstellung bildet, wird er der Sklave seiner Einbildung, und trotzdem er noch immer an die Verwirklichung seiner Pläne gar nicht denkt, so hat er sich doch allmählich so hineingelebt, daß eine gewisse dunkle Hoffnung in sein Herz einzieht. Entweder werden die Menschen unter solchen Umständen wirklich unzurechnungsfähig, d. h. ihre Vorstellungen sind mit den gewöhnlichen unvereinbar, oder, die Hoffnung wird bestimmter und die Ideen rücken näher und bald glaubt er sie auch schon fassen zu können. So auch Wallenstein.

Seine Phantasie malte ihm königliche Diademe und Fürstenkronen vor; er sah sich in seiner Einbildungskraft schon als Herrscher, wie er Lehen und Gnaden austeilt. Freilich wußte er ganz gut, daß das etwas vollständig Unmögliches sei, aber konnte sich es doch nicht versagen, mit seinen Plänen noch ein wenig zu spielen. Ja er tat sogar alles, was zur Verwirklichung derselben beitragen konnte. Allmählich kam er scheinbar auch wirklich dem Ziele näher und dies gab ihm den Rest. Er ging nun in Wirklichkeit daran, was er früher kaum zu denken wagte, und seine Hoffnung ward seine Herrin. Die Hoffnung aber ist ein trügerisches Schiff, welches zwar kühn und leicht auf dem Meer der Menschheit dahinsegelt. Ihr Gang geht tief und läßt lange Furchen zurück, in denen wilde Wirbel ihr Spiel treiben. Nur wenigen Sterblichen ist es beschieden, von diesen hinaufgetrieben und auf die sichere Planke geworfen zu werden. Die meisten werden von ihnen herunter in die Tiefe gerissen und finden so ihren Untergang. Auch Wallenstein, dem im Anfang noch freie Wahl blieb, „der noch konnte wie er wollte", mußte später dem bitteren Zwange folgen. Rückkehr gab es für ihn keine, da schon Andere mit hineingerissen waren; deshalb ergab er sich endlich in sein Schicksal.

Sein Übergang zu den Schweden war die Überschreitung des Rubikons: „Alea iacta est."

(Nachdruck verboten.)

Atonale Strebungen im Jahre 1300

VON PROFESSOR Dr. ALFRED LORENZ, MÜNCHEN

Mit dem alten Wort des Ben-Akiba hat es doch seine Richtigkeit! Da glauben nun die „Atonalen" mit ihrer neuen Musik die Welt auf den Kopf stellen zu können, hier jauchzen ihre Freunde über „wirklich gänzlich neue Reize", dort wettern Feinde über „nie dagewesene Scheußlichkeiten". Wenn wir aber die Musikgeschichte des Abendlandes überschauen, so fällt uns eine Zeit auf — es war um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert — in der die Menschen Gefallen daran fanden, mehrere Melodien, zwei, drei, ja sogar vier, die gar nicht zu einander paßten,

nebeneinander her zu singen. Nicht einmal der Text brauchte einheitlich zu sein, ja es wurden oft Texte sogar verschiedener Sprachen gleichzeitig gesungen. Die einzige ästhetische Forderung war, daß bei den Zeilenabschnitten und beim Schluß die Töne konsonieren sollten. Man nennt diese Zeit die Epoche des „wilden Discantus".

Die Ähnlichkeit dieser Art des Musizierens mit den neuzeitlichen Bestrebungen in der Tonkunst hat schon 1908 Guido Adler erkannt, indem er in einem beachtenswerten Aufsatz „Über Heterophonie" (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 15. Jahrg., Leipzig 1909) sagt: „Diese (moderne) Art der Verbindung von Melodien steht in einer gewissen Beziehung zu der primären Kunstmusik im Mittelalter. In der letzteren wurden verschiedene Gesänge, weltliche und geistliche, miteinander gleichzeitig verbunden oder richtiger gesagt: zusammengelegt, wobei die Melodien nach rhythmischen Schemen (den mittelalterlichen Modi) übereinandergestellt wurden oder Fragmente besonders aus bekannten liturgischen Gesängen je nach Bedarf verteilt oder anderen Weisen untergelegt wurden. Es stellt sich also in der modernen Tonkunst ein analoger Prozeß ein wie in der bildenden Kunst, in der heute ebenfalls mehrfach zu primitiven Formen und Ausdrucksmitteln gegriffen wird." (Prärafaeliten usw.). Die Ähnlichkeit des Musikempfindens der fortschrittlichen Künstler von 1300 und 1900 liegt also klar zu Tage. Natürlich darf man dabei nicht an eine tatsächliche Ähnlichkeit der fertigen Kunstwerke denken. Denn Kunstmittel und Technik der Musik, sowie alles Äußerliche in ihr haben seit 600 Jahren einen ungeheuren Fortschritt gemacht und eine ungeahnte Steigerung erfahren. Keinen Fortschritt und keine Steigerung gibt es aber im inneren Erleben der Kunst. Dieses ist in früheren Zeiten gerade so groß, ja vielleicht sogar viel intensiver gewesen, als heute, wo der Lärm und die Hast des Tages, Kino, Jazz und Grammophon nur verflachend wirken. So sind denn in der Kunst nicht die technischen Fortschritte, sondern die inneren Strebungen in der Seele der Tonsetzer das ausschlaggebende, und diese Strebungen sind heute eine tatsächliche Wiederholung von denen des Jahres 1300.

Nun muß man sich aber vergegenwärtigen, daß diese merkwürdige „heterophone" Musikübung jener Jahrzehnte um 1300 keineswegs etwa der erste rudimentäre „ungeschickte" Versuch zur Schaffung der Polyphonie war. Diese bestand vielmehr, wie durch die neuesten Entdekkungen von Handschin erwiesen ist, bereits ungefähr seit dem Jahre 700, also nicht weniger als sechs Jahrhunderte lang. In diesem großen Zeitraum hatte man zuerst, etwa 300 Jahre lang, eine höchst geregelte Art der Polyphonie geübt, die sich einzig auf die Konsonanz der Quinte und Quarte aufbaute, das sogen. „Organum". Dann kommt die Epoche der Troubadours und Minnesänger, in deren Liedern bereits das tonale Empfinden unseres „Dur" und „Moll" deutlich zum Durchbruch kommt, das sich dann in den sog. „Volksliedern" festsetzt und bis zu unseren Tagen darin lebendig erhält. In dieser Zeit strebte das menschliche Ohr nach geglätteter Klarheit und nach formaler Schönheit, vor allem auch nach demselben periodischen Melodie-(Vers-)Rhythmus, der gerade 600 Jahre vorher im Versmaß der Ambrosianischen Hymnen und 600 Jahre nachher in der Rhythmik der klassischen Musik zur zeitweiligen Alleinherrschaft kam. Diesem Streben nach klassischem Ebenmaß trat nun

gleichzeitig mit dem Verfall des Minnesangs die Lust an der Heterophonie entgegen, die nur dadurch zu erklären ist, daß die Leute das homophone Musizieren der Rittersänger gründlich satt hatten. Das war zweifelsohne eine Geschmacksverirrung und eine Gehörsverwilderung, war aber begreiflich durch die Sehnsucht nach energischer Wiederaufnahme der Polyphonie, wobei man freilich die Freude am „Durcheinander" mit dem Genuß am polyphonen „Nebeneinander" der Stimmen verwechselte.

Der Boden für dieses Musizieren war durch den sogen. „Motetus" bereitet, einer Kompositionsgattung, die bereits einige Zeit vorher in der gleichen Richtung gearbeitet hatte. Das kam so: Als das „Organum" in den zunächst schön geregelten „Discantus" übergegangen war, in welchem man zu der aus dem gregorianischen Choral stammenden Unterstimme, „Tenor" genannt, eine freiere Oberstimme setzte, begann man (in den Zeiten des Leoninus — 12. Jh. —) diese immer reicher auszuzieren. Die bedeutend größere Vielgliedrigkeit dieser Stimme verlangte nun, daß man sie mit einem besonderen Text versah, der zunächst zu dem Sinn der liturgischen Worte des „Tenors" noch paßte. Als sich aber vor allem in Frankreich die weltliche Musik dieser Form bemächtigte, wurden auch französische Texte, ja selbst die heitersten Lieder, mit Teilen der lateinischen Liturgie, die als Cantus firmus weiterhin die Unterstimme bildeten, zu einer Einheit verknüpft. Man nimmt heute vielfach an, daß diese Unterstimme rein instrumental ausgeführt wurde, wodurch wenigstens die textliche Divergenz der beiden Stimmen beseitigt wäre. Da aber in der Folge auch die „Tripelmotette" enorme Verbreitung gewann, in welcher zum Cantus firmus zwei verschiedene Oberstimmen traten, deren jede einen anderen Text hatte, so ist das Text-Durcheinander auch bei instrumentaler Ausführung der (ursprünglich lateinischen) Unterstimme doch wieder da.

Es bleibt dabei, daß diese Divergenz von heterogenen, sich gegenseitig unbedingt störenden Elementen gerade beabsichtigt war und der damaligen Psyche als Sensation erschien. Das zeigt sich noch mehr bei der Musik, in der die disharmonischesten Fortschreitungen ohne Beziehung nebeneinander herlaufen, und zwar nicht etwa bloß die bekannten „Quintenparallelen", sondern auch Sekunden-, Septimen- und Nonen-Parallelen, wie ja überhaupt ganz unverständliche Zusammenklänge vorkommen.

Es ist nun bemerkenswert, daß der zeitgenössische Schriftsteller Grocheo berichtet, der „Motetus" gehöre nicht zu den volkstümlichen Gesängen, sondern werde nur „vor gebildeten Kennern" zum Vortrag gebracht. Was von Grocheo vielleicht als Lob gemeint war, scheint mir nun eher durchblicken zu lassen, daß diese Kunstform eben nicht die Allgemeinheit erobern konnte, sondern die Unterhaltung einer durch die hohe Zivilisation der Kreuzzugepoche angekränkelten „intellektuellen" Geistesschicht immer geblieben ist. Unter die Künstler, die diese Art zu musizieren vielleicht als großen „Fortschritt" empfanden und verkündeten, mischten sich gewiß auch eine Menge von minderwertigen Elementen, denen dieses regellose Zusammensetzen von heterogenen Tonlinien äußerst bequem war, und die damit ihrem Publikum leicht Sand in die Augen streuen konnten. So entstand der „wilde Discantus".

Ernste Musiker machten nun gegen diese Art von Kunsttreiben

heftig Front. So wettert der berühmte Theoretiker Johannes de Muris in seinem „Speculum musicae" mit Worten gegen dieses Musiktreiben, die auch Draeseke gegen die „Konfusion" oder Pfitzner gegen die „Impotenz" gebraucht haben könnte. Es ist unterhaltend, die Philippika des alten Kontrapunktikers, die Wort für Wort auf gewisse Erzeugnisse der jüngsten Gegenwart paßt, in extenso nachzulesen. Ich habe sie daher in meinem Buche „Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen" (Berlin, bei Hesse, 1928), welches die Gedanken dieses Aufsatzes mit berührt, abgedruckt.

Im gleichen Buche habe ich aber auch nachgewiesen, daß dieser Fall nicht der einzige ist, in welchem sich das Gesicht zweier. Zeiten wiederholt. Ähnlichkeiten zwischen irgend welchen herausgerissenen Ereignissen der Kunst- oder Musikgeschichte lassen sich ja leicht finden. Eine solche Feststellung hätte nur den Wert einer Spielerei. — Sinn erhält das Ganze erst dadurch, daß ich den Nachweis geführt zu haben glaube, daß der ganze Verlauf der Musikgeschichte in gewissen regelmäßigen Wellen vor sich geht, die ich dort in ganz großen Zügen übersichtlich dargestellt habe.

Wenn man diese Wellen anerkennt, so ist man imstande, natürlich nur mit der größten Vorsicht und mit dem ausdrücklichen Hinweis, daß Mißdeutungen möglich sind, gewisse Ausblicke auf die Zukunft ahnen zu lassen. Diese können natürlich keine andere Bestimmtheit beanspruchen als etwa meteorologische Wetterprognosen, weil wir in dem noch fast gar nicht durchforschten Gebiet der geistesgeschichtlichen Wellenzüge die vielen Komplikationen, die durch andere Überschneidungen eintreten können, noch viel weniger kennen als beim Wetter. Sicher ist ja meine Wellenlinie durch zahlreiche andere zu ergänzen. So hat beispielsweise Arnold Schering in einem hochbedeutenden Aufsatz (H. Peters, 34. Jahrb., Leipzig 1928) eine Wellenlinie im Klangideal der Zeiten (Umwandlung des Instrumentenapparates) gefunden, die mit der meinen teilweise gleich, teilweise kreuzend verläuft. Bleibt aber der eine Wellenzug, den ich aufgedeckt habe, der des Wechsels zwischen Homophonie und Polyphonie, in der Hauptsache maßgebend, dann ist zu erwarten, daß der Hang zur atonaler Heterophonie nicht allzulange dauern wird. Denn auch nach 1300 hat sich diese schnell überlebt. Das Papsttum wandte sich bald gegen diese Richtung (Bulle Johannes XXII. 1324), und in der Musikerschaft selbst entstand eine starke Bewegung, die sich „ars nova" nannte, und die, an die Einfachheit der Troubadourmelodien wieder anknüpfend, die Kunst (zuerst in Florenz) auf den Weg des Wohlklangs leitete. In sorgsamen Hineinhören in den Geist der Musik fand man dann in den nächsten 300 Jahren die Gesetze der Kontrapunktik und einen Weg, auf welchem die damals allzu plötzlich ersehnte Polyphonie die großartigsten Früchte in den Kompositionen Josquins, Lassos und Palestrinas schließlich zeitigte. So handelt es sich also auch heute selbst für die Feinde der Atonalität nicht darum, diese reaktionär zu bekämpfen, sondern so schnell wie möglich über die Verwirrung, die sie anrichtet, hinwegzukommen, in der Hoffnung, daß danach eine wirkliche, alles läuternde „ars nova" entsteht und uns wie damals an die Klassik wieder anknüpfend zu neuen Möglichkeiten einer ungekannten, aber echten Polyphonie hinleite.

Moderne Musik auf der Grammophon-Platte

VON H. H. STUCKENSCHMIDT

Jede Kunst hat sich ihrer Zeit anzupassen; sie tut es sogar mit notwendiger Logik, da sie stärksten Ausdruck, Extrakt des Zeitgeistes verkörpert. Aber ebenso hat in jeder Epoche jede neue Schöpfung sich die Sinne und Köpfe der Zeitgenossen erobern müssen. Man bedenke nur, welchen Sturm der Entrüstung die Nachricht von der Erfindung des Phonographen durch Edison im Jahre 1877 bei der gelehrten und ungelehrten Welt hervorrief! Wie man den großen Erfinder als Schwindler verleumdete, wie man bei der Vorführung des Apparates an der Academie Francaise den Vorführer für einen Bauchredner hielt, wie man in Russland die Einfuhr der uns heute so unentbehrlichen „Höllenmaschinen" durch ein offizielles Verbot lahmlegte. Wir wissen von fast allen großen Künstlern der Vergangenheit und ihren Werken, wieviel Zeit es brauchte, bis die Umwelt ihre Werte erkannte. Fast scheint es, als sträubten sich die Sinne der Menschen gegen Das, wonach sie im Grunde verlangen.

Die Gegenwart indes, die wir jetzt erleben, hat den Feldzug gegen die künstlerischen Ideale des neuen Stils schon fast aufgegeben. Aber gerade dieser Zustand der Passivität seitens des Publikums ist der richtige Zeitpunkt, mit der Propaganda für des Neue, mit der Erziehung der Kunstgeniessenden einzusetzen.

Freilich gehört dazu Idealismus, und es ist freudig zu begrüssen, daß ein Teil der Schallplatten-Industrie sich dazu entschlossen hat. Die eminente Verbreitung der Sprechmaschine in den letzten zwei Jahren sowie die ungeahnte Vervollkommnung der Aufnahme- u. Wiedergabeverfahren lassen sie als Mittel zur musikalischen Erziehung in hervorragendem Maasse geeignet erscheinen. Unter den kulturellen Aufgaben, die ihr daraus erwachsen, ist eine der vornehmsten die: moderne Kunst, lebende schaffende Künstler zu fördern.

Nun legt mir die Deutsche-Grammophon-Aktiengesellschaft*) eine stattliche Anzahl von Platten vor, aus denen ich ersehe, daß sie sich dieser kulturellen Pflichten bewußt geworden ist. Wir finden hier eine gute, klug angelegte Auswahl aus der zeitgenössischen Produktion, auf die nachdrücklichst hinzuweisen mir eine besondere Freude macht.

Daß Richard Strauß, der führende deutsche Meister dieser Zeit, mit zahlreichen selbstdirigierten Aufnahmen seiner wichtigsten Werke vertreten ist, bedarf kaum einer Erwähnung. Aber interessant und für die moderne Einstellung der „Grammophon"-A. G. bezeichnend ist es, daß schon im Jahre 1908, der damals noch heftig umstrittene Musiker Aufnahme aus seinen Opern „Salome" und „Elektra" für sie leiten durfte.

Von den eigentlichen Vätern der modernen Schule ist vor Allen Gustav Mahler mit einem seiner großartigsten Werke, der Zweiten (Auferstehungs-)Symphonie vertreten. (Nummer 69681/91.) Die gigantischen Ausmaße dieser Musik, deren Aufführung anderthalb Stunden dauert, machten die Bespielung von nicht weniger als 11 Platten (also 22 Plattenseiten) notwendig. Dieser riesigen quantitativen Leistung entspricht die

*) Anmerkung: Für alle Länder außer dem Deutschen Reich: Elektrola ist identisch mit „His Masters Voice", die Deutsche Grammophon-Ges. mit „Polydor".

künstlerische. Das Orchester der Berliner Staatsoper wurde geleitet von Oskar Fried, einem der berufensten Hüter mahlerschen Geistes und leidenschaftlichen Vorkämpfer neuer Musik. In der Besetzung der Gesangspartien finden wir Künstler wie Gertrud Bindernagel (Sopran) und Emmi Leisner (Alt).

Die Chöre wurden vom Berliner Dom-Chor ausgeführt. Obgleich die Aufnahme vor Einführung des elektrischen Verfahrens, also akustisch vorgenommen wurde, ist das Klangbild hervorragend. Die schwierigen Probleme, die durch das zeitweilige Nebeneinander von Orchester, Chören und Singstimmen für die Aufnahme entstehen, sind gelöst worden. Der Gesamtklang ist plastisch, klar und polyphon.

Von dem Begründer der französischen Moderne und des musikalischen Impressionismus, Claude Debussy, finden wir unter anderen zwei herrliche Nocturnes für Orchester: „Fetes" und „Nuages". (Nummer 66464/65) Otto Klemperer, ebenfalls einer der bewährtesten Interpreten neuer Musik, führt hier den Stab. Wie anders ist doch dieser Orchester als das Mahlers! Dort wuchtige, pastose Instrumentierung, eine Palette von reinen, harten Farben, vorwiegende Blechbläser, äußerste Fülle des Klangbildes. Bei Debussy feinste Pastellmalerei, selbst im Tutti noch Kammermusik, starke Verwendung von Holzbläsern, Harfe, hohen Streichern. Ein Vergleich der beiden Werke zeigt überraschend wie verschiedenen musikalischen Voraussetzungen die Schallplatte gewachsen ist.

Eine Steigerung und Vollendung des debussystischen Stils, gleichzeitig eine Annäherung an die jüngste Moderne um Strawinsky schuf M. Ravel. Auch seine „Alborada del Gracioso" (Morgenständchen eines Narren) dirigiert Klemperer, der mit diesem Stück in New York wahre Triumphe feierte. Ein überimpressionistisches Orchester; spanisches Kolorit, bezauberndste Verwendung der gedämpften Trompete machen das Stück zu einem der eindruckvollsten moderner Musik. (Nummer 66463.)

Neben Arnold Schönberg, dem konsequentesten Vertreter des atonalen Stils, von dem merkwürdigerweise noch kein einziges Werk auf Schallplatten aufgenommen wurde, hat Igor Strawinsky der heutigen Musik die entscheidendsten Einflüße zugeführt. Für Serge v. Djaghilew schrieb er den heißumstrittenen „Petruschka" und den „Feuervogel", die sicheren Erfolg errangen. Aus beiden Werken stellte er für den Konzertgebrauch Suiten mit den geeignetsten Stücken zusammen, von denen die aus dem Feuervogel auf „Grammophon-Platten" unter Leitung von Oskar Fried aufgenommen wurde. (Nummer 66337/38.) Obwohl das Werk im Anfang von Strawinskys Entwicklung geschrieben worden ist, finden wir darin stellenweise ganz ausgesprochen die typischen Merkmall seines Stils, der eine seltsame Verbindung modernster Harmonik, russischen Volksgeistes und aufregender Rhythmik bildet. Sein Orchester, an Strauß und Debussy geschult, ist von höchster Plastik, klarster Farbe und ungemeiner Virtuosität. Strawinskys spätere Entwicklung führt, wie die fast aller modernen Komponisten, zur Kammermusik oder doch über sie. Viele Jahre lang schreibt er überhaupt nichts für großes Orchester. In seine reifste Zeit fällt neben die einiger Bühnenwerke für kleine instrumentale Ensembles die Komposition zweier Streichquartette: der „Drei kleinen Stücke" und des „Concertino". Dieses ist vom Amar-

Hindemith-Quartett für „Grammophon“ gespielt worden. (Nummer 66201.) Ein erstaunlicher, virtuoser Versuch, die klanglichen und satztechnischen Grenzen des Streichquartett-Stils zu sprengen. Wir hören Klangkombinationen von beispielloser Kühnheit; alle Arten der Streichertechnik sind aufs genialste ausgenutzt worden, so daß das Werkchen fast orchestralen Eindruck macht.

Die Rückseite der Platte führt uns mitten in die jüngste deutsche Moderne. Ernst Křeneks Walzer aus dem III. Streichquartett op. 20 zeigt den vielseitigen und beweglichen Komponisten, der inzwischen schon die Opuszahl 60 überschritten hat, als Parodisten und Ironiker. Die Mischung von gewagtester atonaler Harmonik und wienerischer Walzer-Thematik wirkt im höchsten Grade amüsant.

Ferner sind noch zwei Plattenaufnahmen zu erwähnen, auf denen Paul Hindemith in zwei Werken glänzend vertreten ist. Ursprünglich zum Geiger erzogen ging er auch als Komponist von der Kammermusik aus und hat hier sein Bestes und Edelstes geschaffen. Im Gegensatz zu dem intellektuellen und sprunghaften Krenek ist er durchaus naiver, stets inspirierter Musiker und in allem Technischen von einer genialen Sicherheit. Der sieghafte Schwung, die innere Heiterkeit und Klarheit seiner Musik, die oft etwas Mozartisches hat, werden auch die überzeugtesten Gegner des neuen Stils überzeugen.

Die zwei bedeutenden Werke von ihm, die wir auf „Grammophon“-Platten finden, sind: das Streichquartett op. 22 (Nummer 66422/24) und das Streichtrio (Nummer 66573/74).

Die Ausführung lag beide Male in den Händen des Amar-Hindemith-Ensembles, in dem Paul Hindemith bekanntlich als Bratschist mitwirkt. Mehr ist über die künstlerische Qualität der Interpretation nicht zu sagen, denn die Amar-Leute sind längst als kongeniale, vollendete Spieler modernster Musik bekannt.

Schließlich hat die Deutsche Grammophon-Gesellschaft einige schöne Klavierplatten von Eduard Erdmann ediert, mit Musik von Křenek, Tiessen etc. Bei verschiedenen Firmen (Elektrola, Lindström u. a.) sind Aufnahmen aus Křeneks „Jonny spielt auf“ erschienen. Parlophon hat eine Platte mit der herrlichen Toccata von Wladimir Vogel als Privatdruck herausgegeben. Die Aufnahme wurde von Sophie Selzmann brillant gespielt. Elektrola brachte ferner eine prachtvolle Aufnahme des „Tango Angèle“ aus „Der Zar läßt sich photographieren“ und des „Alabamasong“ aus „Mahagonny“ von Kurt Weill.

Wie bei aller zeitgenössischen Musik spielen auch in diesen Kammerwerken farbige Nuancen eine große Rolle. Die unendlichen Feinheiten der Klangverbindungen verlangen eine besonders genaue Wiedergabe bis in die geringste Schattierung. Mit den Aufnahme-Apparaten aus der Kindheit der Schallplatten-Industrie wäre das völlig unmöglich gewesen. Damals mußte man viele Instrumente durch andere ersetzen, ganze Werke mußten uminstrumentiert und für die Aufnahme klanglich zurechtgestutzt werden. Tiefe Töne waren oft kaum zu unterscheiden und wirkten als Geräusch. Die neue Musik, die jede Stimme mit eigenem

Leben versieht und in der die Rolle des Kontrabasses genau so wichtig ist wie die der Geige oder Flöte war also früher ein fast unzugängliches Gebiet. Mit der zunehmenden Verbesserung der Aufnahmetechnik ist es erschlossen worden und wir hoffen, daß auch die kommenden Jahre uns mit den interessantesten Werken der zeitgenössischen Produktion auf der Platte bekannt machen werden.

Rundfunk und allgemeines Musikleben

VON FRANK WARSCHAUER

Die Veränderungen, welche der Rundfunk im allgemeinen Musikleben hervorruft, sind unsichtbar und unterirdisch, so lange die Musikausübung für die Sendestation zwar an jene größte und breiteste Öffentlichkeit der Rundfunkhörerschaft, nicht aber an die der musikalischen Welt, wie sie sich im Konzertleben repräsentiert, tritt. Dann ist es zwar erkennbar, daß sich hier ein großer und weit reichender Umschichtungsvorgang vorbereitet, in dem eine so zahlreiche Menge von Menschen musikalische Eindrücke auf eine neue, bisher unbekannte Weise empfängt — aber die Wirkung im einzelnen ist doch mehr zu erahnen, als an Fakten festzustellen.

Der fernerstehende Beobachter wird unter Umständen geneigt sein, dem Rundfunk überhaupt keine andere Funktion als die einer Vermittlung zuzuerkennen; und jene gelegentlich ausgesprochene Ansicht, daß ein drahtloses Telephon schließlich auch ein Telephon sei, wird von seiner Überzeugung nicht sehr weit entfernt sein. Er wird vielleicht zu der Ansicht neigen, daß der Rundfunk mit dem allgemeinen Musikleben so wenig zu tun habe, wie die Telegraphie mit der Literatur.

Bis eines Tages, etwas schüchtern zuerst, aber immerhin deutlich genug, dieser merkwürdige und etwas verdächtige Zeitgenosse Rundfunk sich nicht mehr scheut, offen zu zeigen, wohin seine Machtaspirationen eigentlich zielen; und eine Anzahl von Konzerten veranstaltet, die nicht mehr im Senderaum stattfinden, sondern in Konzertsälen und dem Publikum zugänglich sind. Ein geringfügiger Unterschied? Nein, ein neues Faktum, und eines, das sich bald sehr bemerkbar machen wird. Ein Musik-Unternehmen tritt auf den Plan, das stärker ist als alle übrigen und sehr wahrscheinlich bald zu dem eigenen musikalischen Apparat auch eigene Häuser haben wird. Die Konzerte des Rundfunks sind voll. Sie sind voll nicht durch irgendeinen Zufall, nicht deswegen, weil nun das Programm den Zuhörern mehr behagt, oder weil Solisten zu hören sind, deren Name eine ganz besondere Anziehungskraft ausübt, sondern sie sind voll, weil sich diese größte Organisation der Hörer für sie einsetzt; weil eine unvergleichlich größere Zahl von Menschen als je bei einem anderen Konzert Kenntnis davon erhält; kurzum, weil eine Reihe von besonders günstigen Vorbedingungen erfüllt ist.

Ökonomisch gesehen, genau wie soziologisch, bilden sie einen neuen Typ des Konzerts. Jedes andere Konzert ist von vornherein mit einem großen finanziellen Risiko belastet. Das fällt hier zum größten Teil weg. Die Einnahmen eines solchen Konzerts sind von vornherein durch die Abonnentenorganisationen des Rundfunks garantiert. Es kommt nicht mehr oder jedenfalls nicht mehr ausschließlich auf den zahlenden Zu-

hörer an, der das Konzert besucht und dessen Kommen ungewiß ist, sondern der Besuch des Konzerts entscheidet nur, wie groß der finanzielle Überschuß ist. Das heißt: Konzerte, die von den Rundfunksendestellen veranstaltet werden, finden unter derartig günstigen Voraussetzungen statt, wie sie sich bisher jede Oper, jedes Theater, jeder Konzertgeber vergebens wünschte. Dazu kommt die Propagandawirkung des Rundfunks; sie ist eine so ungeheure, daß die Besetztheit des Saales von vornherein in höchstem Maße wahrscheinlich wird, und zwar dies selbst dann, wenn es sich dabei um Werke handelt, die dem Publikumsgeschmack fremder sind.

Das hat sich zum Beispiel auch in England erwiesen, wo die British Broad-Casting-Company im vorigen Winter eine Reihe großer Konzerte in der Albert Hall in London mit den namhaftesten Dirigenten der ganzen Welt veranstaltete.

Was unzählige Köpfe bisher vergebens erstrebt haben, was den meisten als eine unerfüllbare Traumvorstellung, als werkwürdiges Wunder vorschwebte, das bewirkt der Rundfunk. Es ist eben eine Erfindung der Zauberei, in jeder Hinsicht. Der Rundfunk kann volle Häuser, volle Säle zaubern; er ist der magische Stab, der aus jeder Veranstaltung zunächst, äußerlich gesehen, einen Erfolg machen kann, mag auch der Eindruck auf die Hörer verschieden sein. Der Rundfunk ist ein ökonomisches Allheilmittel, ein Mädchen für alles, kurzum mit einem Wort: der Stein der Weisen.

Wenn dies etwas ironisch gesagt ist — dennoch, genug ernste Feststellungen sind darin. Mittel zur Verfügung zu haben, und dabei kein momentanes Risiko, höchstens eins auf längere Sicht, was sich auch bei einiger Geschicklichkeit vermeiden läßt: das ist eine ideale Situation. Fragt sich nur für wen. Natürlich für den, der diese Machtmittel in seiner Hand hält . . . Wohingegen derjenige, der ihnen ausgeliefert ist, und sich heute noch ein wenig, morgen doch schon weniger wehren kann, in einer weit weniger angenehmen Lage ist.

Wohl gemerkt: ich stelle hier nicht Musik im Rundfunk als solche mit allem für und wider, mit ihrem ästhetischen Grundproblem, aus dem notwendig subjektive Ansichten folgen, zur Diskussion. Ich sage auch nicht, daß der Drache Rundfunk nun das gesamte übrige Musikleben verschlucken wird. Sondern ich spreche nur von der rein praktischen Tatsache des Vorhandenseins und der sich notwendig steigernden Macht dieser Institution, gesehen vom Ökonomischen und Soziologischen her; gesehen daher auch als eine Kraft, die mit ihren Einflüssen auf die Gesamtheit des Musiklebens zu wirken eben erst begonnen hat.

Es ist jener Vorgang der Zentralisierung und Industrialisierung, der von allen Gebieten des wirtschaftlichen Lebens her verhältnismäßig spät in das der wirtschaftlichen Struktur der Kunst übergreift. Der Rundfunk ist dem einzelnen Künstler, der auch sein eigener Konzertunternehmer ist, ebenso überlegen wie die Fabrik dem einzelnen handwerklichen Arbeiter, wie die Schuhindustrie dem isolierten Schuhmacher, der in mühsamer isolierter Arbeit seine Schuhe selbst anfertigte, ohne sich auf die kunstvolle Arbeitsteilung dieser Zeit zu stützen, der dabei selbstverständich zunächst einmal glücklicher war als jetzt der Fabrikarbeiter; weil er sein eigener Herr war. Jetzt ist die Reihe an die Künstler ge-

kommen; sie hören auf, wohlgemerkt in beschränktem Bezirk, nämlich in dem ökonomischen, und auch dies auf den Durchschnittsfall gesagt, sie hören auf, ihre eigenen Herren zu sein.

Eine Anzahl von Gefahren lauert hier. Es ist nicht die Mechanisierung; sie ist, genau genommen, ja gar nicht vorhanden; von ihr könnte man erst sprechen, wenn des Menschen künstlerische Tätigkeit durch Maschinen ersetzt wäre, nicht aber, wenn sich die auf anderen Gebieten, zum Beispiel dem des Drucks, selbstverständlich gewordene Technisierung der Weitervermittlung neues Land erobert. Es ist auch nicht die Industrialisierung; es sind vielmehr die Formen, unter denen diese Entwicklungen gegenwärtig stattfinden. Dem Künstler droht der Verlust seiner wirtschaftlichen Einzelexistenz; er kommt in Abhängigkeiten, die seiner Natur fremd sind. In den Industrien herrschen der Techniker und der Kaufmann. In den Kunstindustrien ist der fühlende Mensch ausgeliefert dem rechnenden; der, der die geistigen Werte als solche sucht, dem, dessen Wegrichtung auf das Profitmachen zielt. Welch unsäglich traurige und für den geistig schöpferischen Menschen gefährliche Situationen daraus entstehen können, zeigt ja zur Genüge die Entwicklung des Film.

Dies ist es, und hiergegen gilt es Stellung zu nehmen. Was dem Musikleben an Möglichkeiten durch den Rundfunk erblühen kann, wurde oben angedeutet; was es bedroht, ist die geistige Unzulänglichkeit einer Organisation, die ihrer selbst leider zu sicher sein darf, weil sie nichts zu fürchten hat.

Eines Tages muß und wird aus diesen Gegebenheiten die Konsequenz gezogen werden. Sie wird darin bestehen, daß der Allgemeinheit die Kontrolle gegeben wird über das, was an den allerverschiedensten Punkten und Nervensträngen des geistigen Lebens ihr vitales Interesse anrührt, in diesem Falle über den Rundfunk. Was es da noch an Unzulänglichkeiten, Mißständen oder auch gröbsten Fehlern der Organisation gibt, ist zum guten Teil begründet, in der keineswegs glücklichen, halbprivatkapitalistischen Form dieser Unternehmungen. Sonst überall hat die staatliche Kunstpflege schließlich ein sehr hohes Niveau erreicht. Der Weg kann für den Rundfunk nur der gleiche sein: er führt zur Verstaatlichung.

Dreigroschenoper und Beggar's opera

VON PRIV. DOZ. Dr. PETER EPSTEIN

Kurt Weill hat seine Stellung zur Oper schon mehrfach literarisch kundgegeben; gleichwohl wird mehr als seine theoretische Verneinung der herkömmlichen Opernkunst dasjenige seiner Werke ausrichten, in dem er in praxi am weitesten von allem abrückt oder abzurücken scheint, was bisher als Theatermusik Geltung hatte: seine „Dreigroschenoper". Kaum ist es verwunderlich; daß die einen hierin ein Pamphlet, andere eine befreiende Tat sehen wollen. Es handelt sich da nicht um eine reine Originalschöpfung, sondern um die Neugestaltung eines genau zweihundert Jahre alten Bühnenstoffs. Die Vergleichung zwischen der alten englischen Bettleroper und dem, was Bert Brecht und Kurt Weill aus ihr gemacht haben, ermöglicht vielleicht

einige Blicke in die Werkstatt und damit in die Grundgesetze des zeitgenössischen Stückes.

Die Rolle der alten „Bettleroper" ist bekannt genug. Ihr Verfasser, John G a y, hatte es auf die schärfste Satire abgesehen; er wollte die Blutleere und Wirklichkeitsferne des Gesellschaftstheaters seiner Zeit erweisen. Daher läßt er in einem Prolog versichern, das Stück sei eigentlich von Bettlern für Bettler, nämlich zur Hochzeit zweier tüchtiger Bänkelsänger verfaßt worden; es sei eine völlige Oper, enthalte sogar die beliebtesten Vergleiche der Arientexte und eine rührenden Gefängnisszene, nur das nötige Maß von Unnatürlichkeit sei infolge Fehlens der Rezitative vielleicht nicht erreicht. Und nach dieser Vorrede beginnt das schlimmste Schauerstück, das man sich denken kann, mit einem Personal, das sich lediglich aus Dieben, Hehlern, Dirnen, Bettlern und Polizisten zusammensetzt. Am Schluß ist der Held, Macheath, gerade im Begriff gehängt zu werden, während für seine sauberen Begleiter nach Belieben des Zuschauers dasselbe Schicksal oder Deportation zu erwarten ist, da besinnen sich die Schauspieler noch rechtzeitig auf die Gesetze der Oper und veranlassen ihre Bettler-Autoren, rasch ein happy end anzufügen. Die Musik von P e p u s c h ist des Gegenstandes würdig: nach einer geistreichen Ouverture folgen an 70 Gassenlieder mit untergelegten Texten.

Gerade die konsequente Durchführung der Persiflage in Handlung und Musik mußte der „Beggar's opera" einen sensationellen Erfolg beim englischen Publikum von 1728 bereiten, einem Publikum, das der italienischen Oper selbst in der hochwertigen Form, die ihr Händel zu geben wußte, kritisch gegenüberstand und nur allzu gern die Verspottung aller übertriebenen Melodramatik mitmachte, namentlich wenn sie in so geistvoller Form geschah wie hier. Denn das muß man der Bettleroper zugestehen: sie geht von einem äußerst witzigen Standpunkt aus, indem sie den musikalischen Drama von der sozialen Seite her in die Parade fährt. Wenn statt der Könige und Helden, der Göttinnen und edlen Frauengestalten Räuber, Schurken und Weiber auftreten mit dem Anspruch, in ihren Gefühlen und Handlungen so ernst genommen und bewundert zu werden wie jene, so wirkt das unwiderstehlich komisch, wenn es nur mit einer Spur von Geist und Laune vorgetragen wird. Da zudem die von Pepusch gewählten Lieder den Zuhörern vertraut waren und der neue Text oft in witziger Weise den echten parodierte, war der Sieg des Werkes entschieden und nicht unbegründet.

Welch seltsamer Gedanke, diese groteske Posse heute hervorzuholen, aufzufrischen und mit neuer Musik zu versehen! Der Bearbeiter der einzigen früheren Neuausgabe der Beggar's opera, G. C a l m u s, schrieb 1912 am Ende seiner vortrefflichen Einleitung: „Vielleicht würde die Beggar's Opera noch heute auf der Bühne wirken; allerdings verlangt die Burleske eine ganz vortreffliche Aufführung, in der vor allen Dingen der ungezwungene natürliche Anstand, mit dem die Räuber auftreten, hervorgehoben werden müßte. Ein größeres Publikum könnte sonst leicht dahin kommen, in der Beggar's Opera nur eine Posse niedrigster Art zu sehen." Vermutlich dachte Calmus an alles andere eher als an eine Fassung wie sie jetzt von Brecht und Weill vorgelegt worden ist. Seine eigene wortgetreue Übersetzung genügt aber schon, um davon zu

überzeugen, daß eine Aufführung des Originalstückes mit dem alten Text eine rein historische Angelegenheit wäre und höchstens als Kuriosum wirken könnte. Das Vorgehen Bert Brechts: starke Unterstreichung der sozialen Tendenz, Verschärfung der Satire durch krassere Charakteristik wie in der fast durchwegs neu erfundenen Figur des Polizeichefs, Einfügung wirksamer Episoden (Verbrecherhochzeit) und schließlich, wohl ein Zugeständnis an den Komponisten, die Ausdehnung der Opernparodie, alle diese Eingriffe haben aus der „Dreigroschenoper" etwas wesentlich anderes gemacht, als die „Beggar's Opera" gewesen war — eine Veränderung, die manchen Personen, wie zum Beispiel Peachum, eine gänzlich gewandelte Rolle zuweist. Über Tendenz und Geschmack der Brechtschen Bearbeitung mögen die Meinungen auseinandergehen: sicherlich war nur durch eine ganz freie und lebendige Bearbeitung mit dem zweihundertjährigen und ganz zeitgebundenen Stoff heute noch Interesse zu erwecken.

Anders scheinen die Dinge in musikalischer Hinsicht zu liegen. Jene englischen Liedchen haben eine in sich geschlossene formale Rundung und melodische Reize, die heute noch ansprechen; die parodistische Verwendung beliebter Modeformen wie Echoarie und Koloraturen ist zudem allerliebst: man könnte sich denken, daß heute doch ein irgendwie vorbereitetes Publikum daran seine helle Freude haben könnte. Freude gewiß — ästhetische und bequeme Unterhaltung, aber nichts weiter! Das will sagen: nichts mehr von dem, was einstens aus diesen Weisen sprach, keine Spur von aktueller Anzüglichkeit läge heute darin; bei Händels Rinaldo-Marsch wäre niemand (außer vielleicht ein oder der andere löbliche Musikkritiker) im Bilde, daß hier eine edle Szene der musikalischen Bühne zur fantastischen Groteske verzerrt ist, jene Opernparodien gingen fast unbemerkt vorüber: kurz die Musik wäre wirkungslos und kaum mehr als eine Zugabe zur Handlung, weil ihr eigentlicher Sinn, das was zwischen den Notenzeilen steht, verborgen bliebe. Vielleicht könnte man folgenden Tages von einer „dankenswerten Ausgrabung" lesen — irgendwelche aktuelle Wirkung aber bliebe dem Stück nach meiner Überzeugung versagt. Es ist vom Standpunkt des Musikhistorikers vielleicht bedauerlich, solche nie wieder zu behebende Überalterung einer einstmals unbändig frischen und lebendigen Erscheinung festzustellen. Wenn aber solche Erkenntnis einmal schonungslos geäußert wird, ist vielleicht schon eine Spur des Weges freigelegt, der zu solchen Neuschöpfungen wie der „Dreigroschenoper" führt.

Die modernen Autoren argumentieren so: der englischen Bettleroper dienten „Schlager" ihrer Zeit als musikalische Illustration. Ein Schlager des 18. Jahrhunderts aber klingt heute wie ein wohlerzogenes, etwas bestaubtes Musikstückchen. Um also den Ton zu treffen, der diesem seine Zeit glossierenden Drama heutige aktuelle Bedeutung verleiht, müssen „Schlager" der Gegenwart, Tanzrhythmen und Klangverbindungen unserer Tage, die Gesänge tragen. So ist eine Folge von Musiknummern entstanden, von denen nur eine in einem Stück der „Beggar's Opera" ihr Vorbild sieht. Das mag, äußerlich betrachtet, als unhistorisch und barbarisch bezeichnet werden, im oben bezeichneten Sinne ist es so historisch wie nur möglich gehandelt, indem nach besten Kräften das

originale Verhältnis von Text und Musik, beides gewissermaßen in heutige Sprache übertragen, wiederhergestellt ist.

Nur ein paar Worte über Weills Partitur. Von einer Oper zu sprechen wäre paradox: die „Dreigroschenoper" ist so wenig eine Oper, wie 3 Groschen ein Taler sind. Im Gegenteil ist alles an ihr Ablehnung, ja Verneinung der Oper; die Musik hat eine grundsätzlich andere Rolle. Dient sie, wie im alten Singspiel, gefühlvollen Liebesergüssen oder schauerlichen Balladen, so sorgen Ton und Jargon des Textes dafür, daß der Zuhörer die Sache nicht gar zu ernsthaft nimmt, so daß schließlich der scherzhafte „Opern"-Schluß nur eine heitere Bestätigung bedeutet. Manchmal aber scheint es doch, als ob die Gesangstexte verteufelt ernst genommen werden möchten, nämlich bei jenen vielberufenen Kraftstellen, in denen die Tendenz der Dichtung gipfelt (z. B. „Erst kommt das Fressen und dann die Moral"). Ich muß gestehen, daß ich bei allem guten Willen, mich in die Psyche der handelnden Personen zu versetzen, hier an ein vortreffliches Wort von Ferruccio Busoni denken mußte („Über die Möglichkeiten der Oper"), nämlich von den psychisch aufreizenden sensationellen Begebenheiten, die das Publikum von seinem Parkettsitz aus ungefährdet mit erleben möchte. Keine Angst, die unheimlichen Gesellen Peachums und Macheaths kommen keinesfalls über die Rampe! Was die Vertonung angeht, so scheint sie an solchen Stellen dem Wort gänzlich sich unterordnen zu müssen. Gleichwohl gibt Weill auch hier keine gedankenlosen „Propagandalieder"; man sehe sich daraufhin das eindringliche chromatische Ostinato „Dein Bruder, welcher an dir hangt . . ." (Kl. A. Seite 36) an.

Die „Dreigroschenoper" ist keine Oper; gleichwohl hat sie vielleicht für den gegenwärtigen Stand dieser musikalischen Gattung über die bloße Negation hinaus etwas zu bedeuten. Schwerlich gibt es heute ein Theaterstück mit Musik, in dem Wort und Ton so erscheinen wie in der „Dreigroschenoper".

American Opera Company in Chicago

VON Dr. WILL SCHNEEFUSS, CHICAGO

„Tradition" aus Pietät ist pathetisch. „Tradition" aus andern Gründen ist unverzeihlich. In beiden Fällen jedoch wirkt sie hemmend auf die Entwicklung aller Kunst. Pietät ist selten. Daher wird „Tradition" überall dort mit offenen Armen empfangen, wo produktive Gehirnarbeit eine physische Unmöglichkei ist. Wo sich jedoch neue Ideen entwickeln, durchsetzen wollen, sagt man sich von ihr los.

Dies hat die American Opera Co. getan. Zum ersten Male in den Annalen der amerikanischen Operngeschichte hat sich eine Truppe zusammen gefunden, die sich die Prinzipien moderner deutscher und russischer Inszenierungskunst zu eigen gemacht hat. Zerstörung des Alten! Doch nicht aus revolutionärer Zerstörungswut, sondern aus innerer Notwendigkeit. Neuerungen werden nicht um des Neuen willen eingeführt, sondern weil das von einem neuen und unvoreingenommenen Standpunkte aus unternommene Studium der in den Spielplan aufgenommenen Opern zu Konsequenzen geführt hat, die sich mit der bisherigen Opernpraxis nicht mehr vereinbaren lassen.

Die American Opera Co. ist aus der Opern-Schule der Eastman School of Music in Rochester (New York) hervorgegangen. Diese Opernschule war unter der Übereinkunft ins Leben gerufen worden, daß sie vier Jahre des Experimentierens haben sollte. Als nach Ablauf dieser Zeit wirklich etwas Definitives zu Wege gebracht worden war, sonderten sich die Mitglieder im letzten Sommer von der Schule ab und gründeten die gegenwärtige Opern-Truppe. Während des ganzen Sommers arbeiteten und probten sie in der Nähe von Gloucester (Mass.) und gaben Versuchsvorstellungen, um ihre neuen Ideen in die Praxis umzusetzen. Im Herbst hielt sich die Organisation für so weit vervollkommnet, daß sie es wagte, vor eine breite Öffentlichkeit zu treten. Für das erste Auftreten war Washington (D. C.) gewählt worden. Ein unbestreitbarer großer Erfolg wurde ihnen zu teil, der sich in New York, Boston und Chicago wiederholte.

Bevor auf die Vorstellungen selber eingegangen werden soll, soll ganz im allgemeinen ein Bild von den Ideen und Absichten der American Opera Co. gegeben werden.

Die Partituren sind, wie nicht anders zu erwarten, unangetastet geblieben. Den Vorstellungen jedoch ist größerer histrionischer Wert hinzugefügt worden, als einem bisher hier geboten wurde. Ein jeder auf der Bühne ist nicht allein Sänger, sondern auch Schauspieler, wodurch dem Ganzen ein für Amerika vollkommen neuer Realismus und eine ausgesprochene Lebendigkeit gegeben wird. Robert Edmund Jones und Norman Edwards haben mit Hilfe der modernsten Theatertechnik überraschende Neuerungen in Szenerie und Beleuchtung eingeführt. Die einschneidenste Neuerung ist jedoch die, daß alle Opern in englischer Sprache zu Gehör gebracht werden. Es ist Robert A. Simon gelungen, die Texte mit einer bisher ungewohnten Klarheit zum Ausdruck zu bringen, und es scheint, daß das so oft erörterte Problem der Oper im Vernacular von der American Opera Co. mit einer in Theorie und Praxis als die beste erscheinende Methode gelöst worden ist. Ausgehend von der Überzeugung, daß kein noch so kompetenter Übersetzer jede Einzelheit der Übersetzung von seinem Schreibtisch aus garantieren kann, wird das englische Libretto durch lang währendes Experimentieren entwickelt; Nachdem eine erste Übersetzung hergestellt ist, wird sie auf der Bühne ausprobiert. Sollte sie in Widerspruch mit der Melodie, der Verständlichkeit, dem Drama stehen, dann wird so lange geändert und gefeilt, bis das Resultat befriedigend erscheint. Die Anfertigung einer Übersetzung ist somit nicht die Arbeit eines einzigen Fachmannes, sondern aller derjenigen, die an der Aufführung beteiligt sind.

Weiterhin ist mit Befriedigung festzustellen, daß diese Company endlich den Mut gefunden hat, mit dem Star-System zu brechen. Jede Oper hat zwei, ja sogar drei verschiedene Besetzungen, und wenn die Mitglieder einer dieser Besetzungen nicht mit Hauptrollen beschäftigt sind, singen sie im Chor. Diese Methode ist vom Moskauer-Künstler-Theater eingeführt worden und — so weit mir bekannt — zum ersten Male von einer amerikanischen Opern-Organisation adoptiert worden.

Die Erfolge, welche ein Sänger vor seinem Eintritt in die American Opera Co. zu verzeichnen hat, gelten nicht viel. Ein jeder muß bereit sein, einen strengen Drill durchzumachen. Er muß laufen und stehen

lernen; er muß lernen, Bewegungen in Überreinstimmung mit gewissen Grundsätzen zu machen; und er muß lernen, diese Bewegungen in einen ganz bestimmten Zusammenhang mit der Handlung zu bringen.

Als Eröffnungsvorstellung war „Faust" gewählt worden. Und was man sah, war nicht etwa eine jener traditionellen, steifen und unbelebten Darbietungen, wie sie an andern Chicagoer Opern-Instituten üblich sind, sondern man durchlebte ein pulsierendes Drama. Keiner der Sänger versuchte, begleitet von alt eingeführten schematischen Bewegungen, mit seinem Können zu glänzen. Die Bedeutung des Einzelnen war negiert. Alles war zu einer Einheit zusammen geschmolzen. Die Handlung stand im Vordergrund, war in ihrer Bedeutung klar zu erkennen und führte zu einem Höhepunkt.

Diese Konzentration auf das „Drama der Oper" kam besonders in der Aufführung von „Figaro" zum Ausdruck. Das Äußerliche war in dem Masse reduziert, daß als Bühnenausstattung für alle Akte, abgesehen von einem gelegentlichen Stuhle oder einer Bank, nichts weiter als ein formaler, silberner Vorhang, gegen einen dunklen Hintergrund gehängt, diente. Die Sänger (oder soll ich sagen Schauspieler?) waren in die Farben ihrer Umgebung gekleidet; hier mit einer Betonung des Weissen, dort des Schwarzen, gegen das die Safran-Tönung des Mantels vom Grafen in leuchtendem Kontrast stand.

Auch für Madame Butterfly war eine vereinfachte, wenn auch nicht stilisierte Bühnendekoration gewählt worden. Während der drei Akte sah man nichts weiter als ein Haus. Kein Garten mit allen möglichen Arten verstaubter Blumen; keine umherschwirrenden Leuchtkäfer. Nichts weiter als ein japanisches Haus.

Eine Aufführung des „Pagliacci" gab weitern Aufschluß über die Ideen der American Opera Co. Vladimir Rosing, der Regisseur der Truppe und ein geborener Russe, hat einmal geäußert, daß die Handlung auf einer Opernbühne mit dem Rhythmus der Musik übereinstimmen sollte. Miss Hall, die die Nedda verkörperte, kam diesem Prinzip so weit nach, daß sie ihre Rolle fast in einen rhythmisch-dramatischen Tanz verwandelte. Sie deckte den Tisch in Übereinstimmung mit den Taktschlägen; sie setzte sich zu einem Taktschlag, sie faltete ihre Hände zum nächsten. Sie bewegte sich auf der Bühne, wenn das Dahinfließen der Musik es erlaubte. In der Tat, sie kam niemals „aus dem Takt". Die geschmeidigen und rhythmischen und ausdrucksvollen Bewegungen ihres Körpers waren durchwegs in vollkommener Harmonie mit ihrem Gesang.

Auch eine Erstaufführung wurde uns geboten. Es war Cadman's „Sunset Trail". Ursprünglich war dieses Werk nicht für die Opernbühne beabsichtigt gewesen, sondern als eine Kantate für den Konzertsaal gedacht. Rosing jedoch hatte wirkungsvolle Bühnenbilder entworfen und behandelte die Kantate geschickt als eine Reihe von tableaux vivants. Die Musik, die durchwegs eine von Herzen kommende Aufrichtigkeit erkennen läßt, ist in ihrer von jeder Modernität freien Melodik die überzeugendste, die Cadman je geschrieben hat. Das Libretto — ein echt Cadman'sches Thema — behandelt den Kampf der Indianer gegen die Unterdrückung durch die Weißen. Um ein Lagerfeuer gruppiert sitzen die Indianer im Großen Rat, der mit einem Gebet zum Großen Geist

eröffnet wird, zusammen. Grauer Wolf, der kampflustige Krieger, drängt seine Stammesgenossen zu erneutem Kampf gegen die Weißen, mit der Versicherung, daß ein Prophet den Sieg der Rothäute vorausgesagt hat. „Alter Mann" rät zu Frieden und zur Unterwerfung unter den Weißen Vater. Der Medizin-Mann pflichtet „Grauem Wolf" bei, mit der Erklärung, daß die Heiligen Männer Zeichen beobachtet haben, die auf große Ereignisse schließen lassen. Der Häuptling gibt seinen Stammesgenossen den Befehl in die Berge zu gehen, um mit dem Großen Geiste selber zu unterhandeln (u. s. w., u. s. w. Die Red.).

Handlung ist so gut wie gar keine vorhanden, da das Werk nicht dramatisch empfunden worden war. Doch Rosing hatte die Bühnenbilder so arrangiert, daß der Inhalt der Kantate klar wurde, und die Musik tat das Übrige, die Bedeutung der Vorgänge auf der Bühne zu erkennen. Man mußte die Handlung mit dem Auge und mit Hilfe der Musik fassen, da die Worte nicht angetan sind, den Inhalt zu erzählen.

Gegen das Ende ihrer Spielzeit zeigte sich die American Opera Co. von einer heiteren Seite. Es waren „Martha" und als Höhepunkt „Die Entführung aus dem Serail" gewählt worden. Die Szenen waren im Geiste Chauve-Souris' aufgebaut worden, und alles sprudelte vor Heiterkeit.

Tanz in Berlin

Der Betrieb setzt verhältnißmäßig spät ein, aber die unwillkürliche Hoffnung, daß unwesentliches uns desto eher erspart bleibe, erfüllt sich nicht. — Schon vor Jahren erschien der gräzisierende Schönheitsdienst von Alexander Sacharoff und Clotilde von Derp uns als überständig: das weich-gleitende Fließen in den Bewegungsfolgen Alexanders, die permanente Lieblichkeit Clotildens sind nunmehr zu einer in unserer Zeit bezeichnungslos kallisthenischen Pose erstarrt, hinter der gleichwohl das alte technische Können steht. Aber was hilft das? — Eine Dame namens Lili Green erdreistet sich, ihre dilettantischen Gebärden, die an eine schlechte Operndarstellerin erinnern, als „Vorführung neuer Bewegungskunst" zu bezeichnen. Wann hören diese Dinge auf, die dem neuen Tanze in der Öffentlichkeit mehr schaden, als man ahnt? An der Volksbühne traten drei Tänzerinnen des Nachwuchses auf: Rosalia Chladek (Wien) ist schon zu dem ihr gemäßen Agregatzustand vorgedrungen; Phantasie, Können und Geschmack summieren sich zu einer nicht alltäglichen Leistung. Leider scheint ihr die Fähigkeit zu letzter Transparenz, zu einer dem Zuschauer die seelischen Hintergründe erschließenden Auflockerung der kompakten Kompositionen abzugehen. — Ruth Marcus, die von Berlin nach Hannover gegangen ist, befindet sich in einer Übergangskrise. Wir zweifeln nicht daran, daß sie unter der befruchtenden Zusammenarbeit mit einer Georgii, einem Kreutzberg diese Krise, hervorgerufen durch die bleierne Untätigkeit der Berliner Staatsoperntanzgruppe, überwinden wird. Schon jetzt deuten manche Anzeichen, so die sehr gelungene Verschmelzung von Spitzentechnik und neuer Gebärdensprache im Marsch aus „l'amour des trois oranges" von Prokofieff darauf hin. — Lisa Ney (Saarbrücken) fiel trotz all' ihrer Unfertigkeit schon in Essen beim Tänzerkongreß auf; sie ist schöpfe-

risch vielleicht die stärkste von den dreien, aber am unökonomischsten. Der „Tanz des toten Mädchens“ etwa, in den Einzelheiten ausgezeichnet erdacht, fügt sich nicht zum Ganzen. Auch sonst zerbröckeln die besten Einfälle bei räumlicher und zeitlicher Ausbreitung. Wir hoffen, daß junger gärender Wein nicht der schlechteste werden wird!

Valeska Gert fügt ihrem in Zwischenbezirken von Tanz, Gymnastik und Kabarett sich bewegenden Ausdrucksbereich immer neue Züge hinzu. Die psychologische Durchdringung und Verkörperung menschlicher Triebe in Gestik, Mimik, Wort und Ton, sinnfällig unterstützt durch geniale selbstentworfene Kostüme und nicht zuletzt durch die vorbildliche Begleitung Maria Kalamkarians am Flügel packt in jeder neuen Gestalt mit zwingender Überzeugungskraft durch die unerbittlich in den Wesenskern vorgetriebene Analyse. —

Palucca befindet sich seit Essen offensichtlich in aufsteigender Kurve; ein Tanz „Beherrscht“ mit Musik von Hába zeigt gegen früher fortschreitende intellektuelle Durcharbeitung. Dennoch ist sie sich über ihre Grenzen durchaus klar und versucht nie den ihr gesetzten Betätigungsraum eines leichten, unbeschwerten grazilen Schwebens zu durchbrechen. Schwere, Ernst und Tragik treten bei ihr nur als Kontrastwirkungen und kompositorische Kontrapunkte zu diesem ihr eigentümlichen Ausdrucksbereich auf.

Isonjga Revid ist allem Anschein nach ein außerordentlich begabter Mensch, aber nicht eigentlich eine Tänzerin. Der innere Zwang zur Darstellung schöpferischer Ideen gerade aus der Leiblichkeit fehlt. Vielleicht eine künftige Schauspielerin? *Hans Kuznitzky.*

Kopenhagen

Die Flutwelle der Herbstkonzerte wird noch von der *Staats-Radiofonie* gespeist mit einem wöchentlichen Klassiker-Konzert. Der große Hörerkreis des Landes (250,000) wird dadurch beträchtlich erweitert. Der bewährte Radio-Dirigent, *Emil Reesen*, leitet auch diese Konzerte. Die Direktion vermittelte eine schöne stilvolle Händel-Aufführung „König Porus“ mit den besten Kräften der Braunschweiger Staatsoper. Leider ist die Händel-Renaissance noch nicht an unsere Oper gelangt. *Anders Rachlev*, Dirigent der Dänisch Philharmonischen Gesellschaft, veranlaßte die wertvolle Bekanntschaft mit Borodins „Fürst Igor“. Die Tänze des II. Aktes führte die Nationalbühne schon als Ballett-Intermezzo auf — die Oper bleibt sie uns noch schuldig. Die *primi-uomini* sind da. *Else Schött* und *Henry Skjär* haben die Hauptpartien hervorragend gesungen — die eine ist der kgl. Oper schon verpflichtet, und der andere verdiente es zu sein. Die Schubert-Feiern sind hier, wie überall Legion. Die kgl. Kapelle gab ein Symphonie-Konzert mit Kurt Atterbergs 10.000-Dollars-Symphonie und Schuberts C-Dur. Die Oper huldigte ihm mit einer Aufführung am Todestage: ein Singspiel („Der treue Soldat“), die h-Moll-Symphonie und ein Ballett mit Schubert-Themen. Der Musikverein weihte ihm einen ganzen Abend (Es-Dur-Messe und C-Dur-Symph.); der Cäcilienverein einen halben (Mirjams Siegesgesang). Durch Kammermusik (Thorvald Nielsen-Quartett), in den Lie-

der-Abenden (Haraldur und Dora Sigurdsson), in der Kirchen-Musik verehrt man ihn — in allen Konzert-Programmen macht man ihm jedenfalls eine Verbeugung. Unsere zwei jungen Vereine rührten sich schon. Die Jungen Tonkünstler beschützt die altbewährte Piano-Firma Hornung & Möller und stellt ihnen umsonst ihren schönen Konzertsaal zu Verfügung. Die diesjährigen Konzerte — so teilt das Programm mit — betonen die persönliche Tätigkeit der jungen Künstler. Man mußte mit Bedauern feststellen, daß die vokalen Leistungen wenig qualitativ waren. „*Neue Musik*" (Section Danmark I. G. N. M.) bietet weit interessanteres. Die Schlußnummer bildete diesmal *Hindemiths* „Frau Musica" (Text von Luther), einstudiert und dirigiert von einem Konservatorium-Schüler. Der Refrain wurde auf die schwarze Tafel geschrieben, und das Publikum aufgefordert mitzusingen. Nach der stürmischen Begeisterung zu beurteilen, amüsierte es sich, wo es in „das süsse Singen und Klingen" einstimmen durfte. *Dr. Alma Heiberg.*

Der singende Teufel

SCHREKER-URAUFFÜHRUNG DER BERLINER STAATSOPER BESPROCHEN VON ERICH STEINHARD

Schrekers Name figurierte in den Nachkriegsjahren gleichbedeutend neben dem Schönbergs und Strawinskys. Er hatte sich mit Vehemenz an allen mitteleuropäischen Bühnen durchgesetzt. Musiker, die aus größerer Distanz diesen raschen Triumphzug verfolgten, mahnten allerdings zur Vorsicht, zeigten auf die bald sich bemerkbar machende Manier, die Schrekers Opernstoffe, Opernbücher und Opernmusik angeblich infizierte. Trotzdem wurden „Der ferne Klang", „Die Gezeichneten", „Der Schatzgräber" und „Irrelohe" bisher an tausendmal gegeben, obwohl Schreker an seiner hochromantisch-impressionistischen Musikauffassung festhielt und sich so immer mehr von der Zeitgesinnung entfernte, die das Sachliche liebt und das Theatralische haßt. Daß er in seine Operndichtungen, die er alle selbst arbeitet, sexualpsychologische Angelegenheiten einwebt und seelische Konflikte zwischen den sonderbarsten Menschen sucht, gibt ihm vielleicht die Note.

„Der singende Teufel"*) ist eine al fresco angelegte Musizieroper. Das Symbol, das in „Irrelohe" als brennendes Schloß, in seiner ersten Oper als „Ferner Klang" auftauchte, ist im „Singenden Teufel" die eben erfundene Orgel, als das das Heidentum niederzwingende sichtbare Zeichen des Christentums. Heidentum und Christentum, in einer Skala von Schattierungen, vom Sakral-Festlichen bis zum Erotisch-Sexuellen bilden den Vorhang, vor dem sich die starke dekorative Tragödie aufbaut.

Bei der Musik läßt sich in dieser neuen Schrekerschen Oper der Begriff Aufbau eher verwenden als in anderen seiner Werke. Er hat mit breitgespannten Maßen disponiert. Und konnte mit einiger Voraussicht mit den stärksten Gegensätzen, des Materials und der Instrumentation, ansehnliche Außenwirkungen erzielen. Das Kontrastreiche lag von jeher seinem Wesen nahe. Noch nie hat er es so stark ausgenützt wie hier. Große Orchesterzwischenspiele in symphonischer Form, die die

*) Kl. A. Univ. Ed., Wien.

Handlung spiegeln, kontrapunktieren oder weiterspinnen, stehen Chormassen gegenüber, die im zweiten Akt, dem Akt des heidnischen Lätarefestes, Ballungen polyphoner oder homophoner Chorkunst dramatischen oder karikierenden Charakters zeigen. Über asketische Gespräche zweier Mönche, bei gleichzeitigen aufreizend ostinaten Rhythmen der Kontrabässe, der Bläser und das ständige Rollen der Rührtrommel dringen die korybantiastischen Rufe des heidnischen Chors.

Mit einer beschaulichen lyrisch-liebenswürdigen Musik beginnt der dritte (Kloster-) Akt. Gleich daneben tobt die Furioso-Musik des Amandus, die den stereotypen Akkordfolgen und wilden Passagenläufen der Verwandlungsmusik engbenachbart ist. Der musikalische und szenische Höhepunkt der Oper liegt in der Zeichnung der Domszene dieses Aktes, wo in dekorativer Satzkunst liturgische Chöre, Chöre hinter der Szene, vulgäre Straßenmusik, und gemischte hohe und tiefe Glockenchöre gegen ein Orchester und die Orgel musizieren — kurz vor der Gradation der theatralischen Handlung. Ist der Einleitungsakt mit sakralen, archaistischen Wendungen seiner Spielmusik, seiner von Baßklarinetten, Harfen und Flötenpizzicati untermalten Naturmystik, der kitschigen Buffowirkung des betrunkenen Sinnbrand von Fraß ein Brennspiegel der musikalischen Exposition der Oper, so ist Lilian musikalisch die Hauptgestalt. Bei der Kompliziertheit der drei Akte, überrascht der vierte Akt durch seine sanfte Auflösung ins rein volkstümliche Musizieren. Herbere Instrumentation und periodenweise kammermusikalische Besetzung ist als Neuheit bei Schreker zu buchen. Kantable Rezitative im Sinne der älteren „großen" Oper sind für die gesangliche Struktur bezeichnend.

Grund zum Jubel ist nicht vorhanden, genau so wenig Anlaß, Schreker, wie dies heute häufig vorkommt, mit Siegfried Wagner in Beziehung zu bringen. Da bin ich eher dafür, ihn neben Meyerbeer zu stellen, der mit grellen Effekten und dem rein technischen Gefüge theatralischer Architekturen Vergleichsmöglichkeiten bietet. An der Spitze des großen musikalischen Apparates stand Generalmusikdirektor Erich K l e i b e r, ein genialer Dirigent dieses im guten und schlechten Sinne „kugelfesten Theaters". Der Amandus von Fritz Wolf, suggestiv und mit erregender Stimme gegeben. Als Kilian Frl. Delia Reinhardt mit blendendem Material und als Schauspielerin bezaubernd. Ritter Sinnbrand war Emanuel List, mit der nötigen Derbheit ausgestattet. Chöre und Orchester von höchstem Rang. Die Bühne Aravantinos, die Regie Hörths sehenswert.

Das Premierenpublikum der Berliner Staatsoper empfing das Werk mit Beifall, der nach dem dritten Akt sich zu einem Beifallsturm verdichtete. Schreker und alle Mitwirkenden dankten, trotzdem einzelne gutgemeinte Pfiffe verrieten, daß man auch anderer Ansicht sein kann.

„Schwanda, der Dudelsackpfeifer"

DEUTSCHE URAUFFÜHRUNG IN BRESLAU

Das Stadttheater (Opernhaus) in Breslau brachte Jaromír W e i n b e r g e r s „Švanda Dudák" in Max B r o d s Übersetzung und Textbearbeitung heraus und zwar mit großem, unbestrittenem Erfolg.*) Aus

*) Klavierauszug und Textbuch in der Universal-Edition, Wien.

der Perspektive heutigen Opernschaffens gesehen, ist Weinbergers „Schwanda" alles andere als ein bahnbrechendes, auf neuen Wegen wandelndes Werk. Die Eigentümlichkeit des Märchenstoffes bringt Farbigkeit und Abwechslung in die Handlung, ein Vorzug, den Weinberger in seiner Vertonung mit Glück verwertet hat, die daher zwischen ernster und gefühlsreicher Sprache und burlesker Parodie eine ganze Skala von Ausdrucksformen durchläuft. Die Musik selbst aber scheint mir bewußt eher nach rückwärts als in die Zukunft gerichtet zu sein; nicht etwa daß die Vorliebe für fugierte Instrumentalsätze, die sichere und reiche kontrapunktische Faktur der Oper dieses Urteil bestimmen: die kunstvolle Polyphonie kann indessen nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Harmonik Weinbergers keinen eigenwüchsigen Eindruck macht. Niemand wird von einem Komponisten, der so stark wie Weinberger seine künstlerische Befähigung zu erweisen vermag, ein Bekenntnis zur Atonalität verlangen, das seiner persönlichen Überzeugung nicht entspräche. Aber die Einkleidung eines schlichten Volksliedes in das Gewand einer rauschenden Orchesterbegleitung, die von Septimen- und Septnonakkorden trieft, sollte heute verboten sein! Hier überhaupt scheint mir der Punkt, wo der Beurteiler von der Meinung des großen Publikums abrücken muß. Das genannte Volkslied, am Schluss nahezu eines jeden Bildes wiederkehrend und sozusagen leitmotivisch verwendet, mag geeignet sein, Heimatempfinden und Sehnsucht wachzurufen — ich halte es sogar für eine der schönsten und rührendsten Weisen — aber gerade deswegen ist es nicht jedermanns Sache, das einfache Liedchen zum Mittelpunkt einer sentimentalen Opernszene aufgebauscht zu sehen, ganz abgesehen von der Verzerrung durch die Bleigewichte der oben geschilderten orchestralen Begleitung.

Max Brod selbst hat in seinem Essay über Janáček darauf hingewiesen, daß weder bei diesem Meister noch bei Smetana originale Volksmelodien als Opernthemen vorkommen; beide Männer besaßen vielmehr die Gabe, volkstümliche Melodien zu erfinden und gaben daher ihrem eigensten Gut jenen Anschein des Bekannten, der zugleich nach einem alten Wort dem Volkslied eigen ist. Anders Weinberger, der nationale Lieder und Tänze ausgiebig verwendet, und zwar mit demselben Recht wie etwa der Meister des „Boris Godunoff" russische Volksweisen aufgreift. Die böhmischen Volkstänze schlugen denn auch am meisten ein. Wo Schwanda aufspielt, da wird es wahrhaft lustig, und man muß Weinberger bezeugen, daß er alle munteren Episoden des Textbuchs mit Schwung und Laune vertont hat. Die „Ballettfuge" als Höhepunkt der Teufelsszene wird ihren Eindruck schwerlich verfehlen, wenn (wie bei der Breslauer Aufführung) die ganze Szenerie samt den Darstellern und Komparsen sich von dem tollen Reigen mitreißen läßt. In den ernsthafter gemeinten Partien ist Weinbergers Musik weniger fesselnd: der Trauermarsch vermag zwar die Stimmung am Hofe der verzauberten Prinzessin gut zu kennzeichnen, ist aber allzusehr Gustav Mahler abgelauscht. Dagegen erscheint die Gerichtsszene am geschlossensten und am meisten geeignet, den Märchencharakter des Stücks zur Geltung zu bringen.

Denn als Weihnachtsmärchen für die Großen gewissermassen hatte die Leitung des Breslauer Stadttheaters das Werk herausgebracht, mit

viel Liebe, Witz und Temperament. Aus engster Zusammenarbeit des Regisseurs Dr. Herbert Graf mit dem Bühnengestalter Prof. Hans Wildermann erwuchs eine farbige und bewegte Aufführung, ergreifend in manchen Episoden (etwa der Einzug der Königin Eisherz und ihrer Damen), in anderen parodistisch bis zur Offenbachiade. Allen Kräften, die sonst am Werke halfen (genannt seien Leo Weith als Schwanda, Willi Wörle als Babinsky, Ingeborg Holmgren als Dorota), merkte man die Freude an, mit der sie dem gefälligen und eingänglichen Werke zum Erfolg verhalfen. Den von J. Debelak einstudierten Chören und dem Orchester waren Höhepunkte des Abends zu verdanken, als dessen musikalischer Leiter Helmut Seidelmann eine mitreißende und zugleich aufs Feinste durchgearbeitete Wiedergabe der Partitur zu Wege brachte. P. Epst.

Neue Forschungen über Johann Sebastian Bachs Vater

Nachdem die Musikwissenschaft gerade in diesen Jahren über die Abstammung einer Reihe großer deutscher Tondichter — besonders Beethovens, Webers und Schuberts — neue wichtige Ergebnisse gezeitigt hat, werden im kürzlich erschienenen 24. Jahrgang des Bachjahrbuches neue Forschungen auch über den Vater des größten Sohnes Eisenachs zugänglich gemacht. Fritz Rollberg schildert da auf grund reicher neuer Quellen den Lebensabschnitt, den der Stadtpfeifer Johann Ambrosius Bach in Eisenach verbrachte, nämlich die Jahre 1671 bis 1695. Im einzelnen sei auf den wertvollen Beitrag selbst verwiesen; doch soll hier eine bisher übersehene merkwürdige Tatsache mitgeteilt werden: daß nämlich die Stadt Eisenach beinahe der Ehre nicht teilhaftig geworden wäre, die Vaterstadt des unsterblichen Tonmeisters zu sein.

Das kam so: In den ersten Monaten des Jahres 1684 erhielt Johann Ambrosius einen Antrag in die musikalische Ratskompagnie nach Erfurt, woher er gegen Ende 1671 gekommen war. Da ihn von dort verhältnismäßig günstige Bedingungen gestellt wurden und er es in Eisenach in verschiedener Beziehung nicht leicht hatte, erbat er sich unterm 2. April 1784 beim Eisenacher Rate seine Entlassung. Am Anfang des Gesuches heißt es inhaltlich: „Vor nunmehr 12 Jahren bin ich zum hiesigen Stadtpfeiferdienste berufen worden. Jetzt fällt es mir von Tag zu Tag schwerer, das Amt zu behalten; denn

1. *sind Weib und 6 Kinder zu versorgen,*
2. *kommen hinzu 3 Gesellen, ohne die Lehrjungen, die wegen der Musik gehalten werden müssen; das kostet im Jahr viel Geld.*
3. *Die vielen einfallenden Landestrauern bringen es mit sich, daß mir die Accidentien bei Hochzeiten usw. gänzlich entgehen; von der Besoldung allein aber zu leben, hält schwer: gar kümmerlich muß ich mich mit den Meinigen behelfen.*
4. *Mancher Hochzeiter zahlt die vorgeschriebenen Stimmgelder sehr schlecht, mancher nur zur Hälfte, andere geben garnichts.*

5. Immer und immer wieder bleibt der Zank mit den „Bierfiedlern", mit denen die Widerwärtigkeiten nicht enden wollen, daß man also bei so gestalten Sachen ganz ungeduldig und verdrossen wird . . ." Darauf weist er auf seine Berufung nach Erfurt hin, wo er „keine Gesellen noch frembt Gesind halten darff und also mit den Meinigen viel sparsamer und vergnüglicher leben kann", und bittet, ihn zu seinem besseren Fortkommen mit einem guten Abschied zu versehen und seine Dienste bis zum Wegzuge noch einige Wochen verrichten zu dürfen.

Aber der Eisenacher Rat ließ den tüchtigen Musiker Johann Ambrosius Bach trotz wiederholten Gesuches nicht ziehen. Eine Verbesserung der wirtschaftlichen Lage ist jedoch aus den herangezogenen Quellen nicht zu ersehen. Hätte man den Vater Bachs im Jahre 1784 gehen lassen, so wäre Erfurt die Geburtsstadt des Meisters († 21. März 1685) geworden. *g.*

Raritätenkabinett

EIN STREIT

Einleitung aus einem uns unter dem Titel **„Eine Ehrenrettung — ein Streit um Franz Schubert"** zugesendeten Artikel.

Gelegentlich der Schubertfestwoche in Wien gingen durch eine Reihe dortiger Blätter empörte Hinweise auf den Tenor einer Rede des Universitätsprofessors Dr. Robert *Lach,* in dem Sinn, als ob Prof. Lach sich einer Herabwürdigung der moralischen und künstlerischen Eigenschaften des großen Komponisten schuldig gemacht hätte. Prof. Lach sollte, den betreffenden Notizen nach, u. a. Schubert als einen „Schmarotzer" bezeichnet haben, der von seinen Freunden lebte und dessen menschliches Manco auch dem Werk seinen unverkennbaren Stempel aufgedrückt hätte. Diese Anschuldigungen klangen so unglaublich, daß wir es für notwendig hielten, uns direkt mit Prof. Lach in Verbindung zu setzen und ihn um eine Gegenäußerung zu ersuchen.

Der uns nun vorliegende Wortlaut der beanständeten Rede, sowie auch Lach's uns gegenüber brieflich umrissener Standpunkt zu Schuberts Charakter und Werk lassen kaum einen Zweifel mehr darüber aufkommen, daß der Sinn von Prof. Lach's Ausführungen durch willkürlich aus dem Zusammenhang gerissene Worte und Begriffe schwer gefälscht und offenbar tendenziös entstellt worden ist.

Dr. Siegfried Kallenberg, München.

*

BÜCHER und NOTEN

E. St.

DAS BÄRENREITER-JAHRBUCH. 1929. Herausgegeben von K. *Vötterle. Bärenreiter-Verlag, Kassel.*

Einer der rührigsten und zielbewußtesten Verleger Deutschlands legt die 5. Folge seiner Jahrbücher vor. Nebst wertvollen Aufsätzen zur Wiederbelebung alter Musik findet man eine fünfzeilige Weise vom Joachimsthaler Literaten und Musiker Nicolaus Herman (1562).

ALFRED EINSTEIN: HEINRICH SCHÜTZ. *Bärenreiter-Verlag, Kassel.*

Eine Erscheinung des 17. Jahrhunderts, die uns heute musikalisch ganz nahe steht, deren Ausdrucksform dem Geiste nach sich mit unserer heutigen stark berührt. Einstein schildert den Meister in einer prachtvollen, klassisch zu nennenden Studie, deren Feingeistigkeit, trotz der begrüßenswerten Kürze, eine vollkommene Definition dieses merkwürdigen ganz großen Musikers zu geben vermag. Das Buch, das bibliophil ausgestattet ist, enthält an Kostbarkeiten nebst einem Bildnis zwei Faksimiles, einen Originaltitel und Notenbeispiele.

VON DEUTSCHER KULTUR IN DER TSCHECHOSLOWAKEI. *Verleger Joh. Stauda, Kassel* (und *Eger*).

Dieses Buch, das hier nur formal angezeigt werden soll, ist wohl gelegentlich der „Gesamtstaatlichen Kulturausstellung" 1928 erschienen, war aber von vornherein als unabhängiges selbständiges Informationswerk gedacht und bringt im Umfang von 224 Seiten Studien und Referate über alle Geistesgebiete. Mitarbeiter u. a.: Dr. Erich *Steinhard*, Bruno *Weigl* und Karl *Birk* (Musik und Theater); Univ.-Prof. Dr. Josef *Nadler* (Literatur); Univ.-Prof. Dr. Wilhelm *Wostry* (Geschichte); Otto *Kletzl* (Bildende Kunst); Dr. Emil *Lehmann* (Volkskunde und Volkskunst) etc. Schriftleitung und Ausstattung: Otto *Kletzl*.

HERMANN ERPF: STUDIEN ZUR HARMONIE- UND KLANGTECHNIK DER NEUEREN MUSIK. *Verlag Breitkopf und Härtel.*

Eigentlich eine „Harmonielehre" der modernen Musik, die, wenn sie auch alte Fundamente durchaus nicht stürzen will, eine der wenigen Arbeiten der Gegenwart ist, die von einem philosophisch, musikhistorisch und musikästhetisch gleichmäßig gebildeten Kopf stammt, der in synthetischer Weise die Erfahrungen eines Hába, Hauer, Jöde, Kurth, Mersmann, Schönberg in objektiver Weise verwertet, durch eine große Anzahl von Musikbeispielen von Hindemith, Schönberg, Mahler etc. seine theoretischen Ausführungen stützt, ohne die Zusammenhänge mit der klassischen und romantischen Periode zu vernachlässigen. Die Funktionsbezeichnungen sind wie bei Riemann nicht unkompliziert, aber schwer zu umgehen. Der Wert des Buches liegt in seiner Sachlichkeit, die das Verständnis der heutigen Musik zu fördern imstande sein wird.

HANS MERSMANN: DIE TONSPRACHE DER NEUEN MUSIK, *(Melosbücherei 1) Schott's Söhne, Mainz.*

Eine Schrift, die durch Subjektivität und Temperament besticht. In lapidarer Form werden Typen der Gegenwartsmusik aufgestellt und in schöpferischer Methode dem Leser nähergebracht. Eine Fülle von Anregungen und nur leicht hingeworfener Ideen, die zum Weiterdenken zwingen, machen die Lektüre zu einem besonderen Genuß. Der Wert des Buches liegt auf Seite der ästhetischen Betrachtungsweise und ihrer fast volkstümlichen Diktion.

HESSES MUSIKER-KALENDER. 51. Jahrgang. 1929. 3 Bände. *Hesse-Verlag, Berlin.*

Der Kalender hat einen Umfang von zweitausend Seiten erreicht. Der Auslandsteil ist wieder gewachsen. Von kleineren Staaten ist u. a. Griechenland, Bulgarien, Island, Jugoslavien, Lettland, Norwegen berücksichtigt. Der Verlag hat diesmal 38.000 Fragebogen ausgesendet. Wichtig wäre, wenigstens in den größeren Städten, neben dem Referenten die Beistellung eines Korreferenten, um die Objektivität des Bildes zu wahren. Wenn man genauer zusieht, könnte man vielleicht bemerken, daß nicht jeder angeführte Virtuos öffentlich spielt, nicht jeder Referent im Konzertsaal saß, nicht jeder zitierte Musikverein musikalisch tätig war und daß manche Seite zum Tummelplatz verflossener Größen wurde, die heute niemand mehr kennt. Da trifft den Verleger natürlich keine Schuld. Wir empfehlen den ausgezeichneten Kalender allen Theatern, Konservatorien, Musikvereinen, Künstlern und Pädagogen.

DER TANZ. *Monatsschrift für Tanzkultur.*

Keine nur-literarische Zeitschrift, belehrend, mit bedeutenden Mitarbeitern (Pawlowa, Terpis, Laban u. a.), dabei amüsant, die Bilder könnten kultivierter gegeben werden.

DIE BÖTTCHERSTRASSE. *Internationale Zeitschrift.* Herausgeber L. *Roselius. Angelsachsen-Verlag in Bremen.*

Die komfortabelste Zeitschrift von Europa. Übermondän. Mit kostbarsten Lettern gedruckt, faszinierend in den Beilagen und mit einer Mitarbeiterschar großer Namen aus aller Herren Ländern. Unter den ersten drei Heften sind die der „Presse" und „Welt-Architektur und Welt-Theater" gewidmeten höchst beachtenswert. Die Spalten Musik, Theater, Tanz, Film, Grammophon, Rundfunk sind mit Umsicht und originell geleitet.

STAATL. AKAD. HOCHSCHULE FÜR MUSIK IN BERLIN. Jahresbericht 1927/1928.

Von den literarischen Beiträgen erwähnenswert die Artikel G. *Schünemanns* u. J. *Buchwalds* über die Funkversuchstelle an der Hochschule. Der Verwaltungsbericht zeugt von vielseitiger reicher Arbeit.

*

ROBERT ROSNER: STRUKTUR UND AUFBAU DER TENORSTIMME — bei *Schlesinger*, Berlin, und *C. Haslinger*, Wien. In Übereinstimmung mit den Spezialwerken moderner Stimmforscher setzt sich der Verfasser für den Aufbau der Tenorstimme aus dem Falsett ein, von dem „Schmitt'schen primären Ton" ausgehend, und damit beweisend, daß Altmeister Friedrich Schmitt, der jahrelang in Italien gewirkt hat, zu Unrecht von den Stausystemlern für den geistigen Vater ihrer Irrlehre ausgegeben wird. Rosner ist sich der Gefahr einer isolierten Falsettfunktion wohl bewußt, legt das Hauptgewicht auf die Erschließung der Kopfresonanzen und will durch vollständige Verschmelzung der Bruststimme und des Falsetts zum idealen Einregister und zur resonanzgesättigten, mühelos das dickste Orchester überstrahlenden „voce di testa" führen. Die sich auf diesem größte Geduld und Ausdauer erfordernden Wege ergebenden Schwierigkeiten haben mit den „katarrhalischen Stimmkrisen" bösen Angedenkens nichts zu tun. Das „elende" Decken lehnt Rosner ab, da es die Gewinnung einer freien und leichten Höhe unmöglich macht. Das temperamentvoll geschriebene Büchlein ist eine wertvolle Ergänzung der sich in letzter Zeit überall erhebenden Stimmen, die auf Grund modernster Erkenntnisse an die altitalienische Tradition anknüpfen wollen. Den Schluß des sehr empfehlenswerten Buches bildet das auch für die Stimmdiagnose außerordentlich wichtige Kapitel Mutation. —*til.*

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN SÄNGERBUNDES 1929 bei *W. Limpert, Dresden.* Mit einem für Chorvereine interessanten Artikel Dr. Joachim Moser's „Ad voces aequales", Erinnerungsbildern an das Wiener Sängerfest u. v. a.

ERLÄUTERUNGEN ZU MEISTERWERKEN DER TONKUNST. 40. BAND. — G. PUCCINI: TOSCA. Szenisch und musikalisch analysiert von Max *Chop.* Verlag *Reclam,* Leipzig.

An die eingehende Schilderung der Handlung und szenischen Anlage reiht sich eine mit feinem Verständnis geschriebene Analyse dieser feinnervigen Musik. Nicht nur den Theaterbesuchern, sondern auch den zahllosen Rundfunkhörern wird die Lektüre dieses Heftes eine Erhöhung des musikalischen Genusses verschaffen.

MAX STEINITZER: TSCHAIKOWSKY. Verlag *Reclam,* Leipzig.

Wir kennen an seiner Kunst die Gemütswärme, die leichte Eleganz der Technik und teilen seine Vorliebe für die russischen Volksmelodien. Nicht nur der Komponist, auch der Mensch Tschaikowsky fand in Max Steinitzer einen hervorragenden Interpreten. Sein psychologisches Einfühlungsvermögen befähigt ihn, das Schaffen des Komponisten im Zusammenhang mit dessen eigenartigem Seelen- und Triebleben zu beleuchten.

FERDINAND JOSEF SCHNEIDER: DER EXPRESSIVE MENSCH UND DIE DEUTSCHE LYRIK DER GEGENWART. *J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.*

Das Buch des bekannten Gelehrten an der Universität Halle-Wittenberg ist keine historische Darstellung, die Namen und Titel häufte und sich in der Charakteristik einzelner Dichterpersönlichkeiten erschöpfte. Es sucht vielmehr die Entwicklung der deutschen Lyrik seit etwa 1910 vom Grunde eines bestimmten Lebensgefühls aus zu begreifen, als dessen psychologischer Träger der expressive Mensch erscheint. Durch Abgrenzung dieses Typus, von dem ihm zeitlich vorangehenden neuromantischen wird der Gesamtkomplex moderner Lyrik in einzelne Hauptrichtungen zerlegt, die auf ihre Probleme und formalen Kennzeichen hin eingehend untersucht werden. Dadurch erfährt das Kunstwollen und die schöpferische Gestaltung unserer Zeit eine ganz neue Beleuchtung von prinzipiellen Gesichtspunkten aus.

* * *

MAX BUTTING: DUO op. 32 für Violine und Piano. *Un. Ed.*

Das Notenbild des ersten Satzes dieser viersätzigen Violinsonate macht zunächst den Eindruck der „neuen Sachlichkeit": vorwiegend gleichmäßige Achtelbewegung, weit und breit kein Sechzehntel, geschweige denn kleinere Notenwerte zu sehen. Erst in den beiden letzten Sätzen erwacht lebhafteres rhythmisches Leben. Ein sehr kurzes, feierliches Adagio und ein graziöses Andante bilden die Mittelsätze. Das Finale, ein etwas derb zugreifendes Presto, gibt dem Ganzen einen wirkungsvollen Abschluß.

EGON KORNAUTH: STREICHQUARTETT op. 26. *Wiener Philharm. Verlag.*

Allzu unpersönlich in der Erfindung. Die Entstehungszeit liegt allerdings um acht Jahre zurück.

E. ROTERS: KLAVIERSUITE op. 17. *Simrock, Leipzig.*

Wenn man alte Formen mit neuem Geist beleben will, dann muß man schon etwas mehr davon zur Verfügung haben, als der Komponist hier aufwendet, sonst lohnt sich das Verfahren nicht.

W. PJPER: TRIO NR. 2 für Violine, Violoncello und Klavier. *Oxf. Un. Pr., London.*

Das neueste Werk des holländischen Komponisten überrascht durch eine wohltuende Abklärung gegenüber der Überkompliziertheit der früheren. Pjper ist zweifellos ein phantasievoller Komponist und ein feiner Rhythmiker.

F. H. KLEIN: DREI METAMORPHOSEN VON BEETHOVENTHEMEN für Klavier. *Pinngruber, Linz.*

Das Beste daran ist, daß die Beethoven-Themen fast nicht mehr zu erkennen sind. Ein Unternehmen von unglaublicher dilettantischer Unverfrorenheit.

GRAENER: COMEDIETTA für Orchster, op. 82. *Eulenburg, Leipzig.*

Eine feine Lustspielouvertüre, nicht ohne Eigenart.

VOLDAN: 80 LIEDER für Violinesolo. *Neubert, Prag.*

Enthält Volkslieder verschiedener Völker (mit Text) als Ergänzung zu des Verfassers „Neuer Lagenschule".

A. JEMNITZ: TANZSONATE für Klavier, op. 23. *Un. Ed.*

Vier Sätze von Tanzcharakter, ohne bestimmte Tanztypen auszuprägen. Dankbare Aufgabe für moderne Pianisten. *Th. V.*

DER EULENBURG-VERLAG publizierte eine Reihe von zehn *Bachkantaten* (Klein-Partitur), fast durchwegs mit Einleitung von A. *Schering*, deren Inhalt für Laien und für Wissenschaftler gleich wesentlich ist. Editionstechnik mustergiltig. *St.*

DEUTSCHE GEISTLICHE GESÄNGE FÜR DAS GANZE KIRCHENJAHR. (Ergänzungsbände für Schulmusik.) Herausgegeben von Bernhard *Kieslich.* Verlag F. *Schöningh, Paderborn.*

Eine künstlerische Tat ersten Ranges. Die Gesänge umfassen die Zeit vom Ambrosianischen Lobgesang bis zur neuen Musik des jungen Ludwig Weber. Die Tonsätze und Texte zum Teil in der Urgestalt, die anderen ebenfalls mit größter Akribie gedruckt, vermögen ein Kulturbild der Zeiten zu geben, Die historische Einleitung sehr wertvoll. Ich glaube, daß die Gebrauchsliteratur diesem Werk nichts an die Seite zu stellen hat.

* * *

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

Die Zahl der Konzerte ist in Prag im Sinken begriffen; noch im Jahre 1925 gab es 537 Konzerte, während die beiden folgenden Jahre es kaum auf 485 brachten, sicherlich ein wesentlicher Ausfall, über dessen Ursachen sich Statistiker ihre Gedanken machen sollten. Ob es das Radio oder der Sport ist, die diesen Niedergang verschulden: die Tatsache steht fest, daß das Interesse für Konzerte und ganz besonders für Solistenkonzerte nachgelassen hat und nicht einmal Namen von Weltruf imstande sind, heute eine wesentliche Anziehungskraft auszuüben. Eine traurige Prognose für all jene, die aus innerem Drange die Künstlerlaufbahn ergreifen.

Die absolute Zahl der Veranstaltungen im Dezember war nicht so groß. Orchesteraufführungen von Bedeutung pflegen in diesem Monat zu den Ausnahmsfällen zu gehören, auch Oratorien, die sonst zur Weihnachtszeit erklangen, hat man sich seit langem abgewöhnen müssen, und so ist der genießende Musiker gerade am Schlusse des Jahres auf schmale Kost gesetzt.

In dieser winterlichen Karenzzeit war der Besuch Prof. Albert *Schweitzers* das erlösende Ereignis; sein großangelegter Vortrag über Bach wird noch lange den Hörern in Erinnerung bleiben; als Organist erschien Schweitzer zunächst im Smetanasaal und am zweiten Abend in der evangelischen Kirche; außer Bach wurden noch Orgelwerke von Widor, Franck u. a. gebracht; am ersten Abend wirkte als Sängerin Julie Nessy-Bächer mit.

Von Pianisten hörte man Walter *Gieseking* (siehe letztes „Tagebuch") und Ignaz *Friedman; Huberman* gab ein populäres Konzert. Nach mehrjähriger Pause ist auch Feodor *Schaljapin* wieder im Prager Konzertsaal erschienen. — Ein Sänger, der wohl späterhin noch festeren Fuß bei uns fassen wird, ist der spanische MUDr. Celestino

Sarobe, der auf eine künstlerische Verwandtschaft mit keinem Geringeren als dem jüngst verstorbenen M. Battistini sich berufen darf. — Ein Löwe-Balladenabend, vom heimischen Bariton Dr. *Ehm* veranstaltet, fand starken Anklang und lenkte vom neuen das Interesse auf die Kunstgattung der Ballade, die einstmals von berühmten Sängern bevorzugt, heute Zurücksetzung erfährt.

Konzerte in engerem Rahmen absolvierten der Geiger Eduard *Zathurecky* und der Pianist M. *Maazel.* — Beifällige Aufnahme fand der Abend, der von der *Frauenliga für Frieden und Freiheit* arrangiert wurde und der der „heiteren Kunst" gewidmet war. Dr. Waldemar *Staegemann* hat mit den von Graener vertonten Galgenliedern von Morgenstern sofort mit dem Publikum Fühlung erlangt und auch im weiteren Verlaufe des Abends als Sänger und Rezitator viel heitere Laune entwickelt. Die Prager Tanzkünstlerin Senta *Bergmann* rettete den Abend, wiewohl sie in letzter Die Prager Tanzkünstlerin Senta *Bergmann* rettete den Abend, da sie in letzter Stunde für einen erkrankten Gast eintrat. Daß Dr. *Chitz* auch als Begleiter am Flügel den Musiker von starkem Einfühlungsvermögen und vorbildlichem Geschmack nicht verleugnet, bedarf keiner neuerlichen Beweisführung. — „Jüngste deutsche Musik" bekam man diesmal (siehe letztes „Tagebuch") im tschechischen *„Verein für moderne Musik"* zu hören. Es wurden Kammermusikwerke von Max *Butting, Jarnach, Hindemith, Rathaus* und Heinrich *Tießen* gebracht. Die Ausführung durch die temperamentvollen und vorzüglichen Berliner Interpreten, den Geiger Stefan *Frenkl* und den Pianisten Franz *Osborn* darf als hervorragend bezeichnet werden. — Der Kammermusikverein sollte sich diese Künstler nicht entgehen lassen.

Die Ausbeute auf dem Gebiete der Oper ist unter solchen Verhältnissen nur eine bescheidene. Tristan stand wohl im Wochenrepertoire, aber nicht auf der Bühne. Eine eingeschobene Rosenkavalier-Aufführung wurde durch das Eintreffen Dora Witts (von der Wiener Staatsoper) ermöglicht, die für die erkrankte Ada Schwarz als Retter erschien. Eine gelungene Neueinstudierung von Rossinis Barbier und eine Auffrischung von Gounods Margarethe (beides unter Leitung Dr. Koliskos) waren die positiven Ergebnisse dieser Monatsbilanz. Der Sylvesterstimmung trug die Erstaufführung der Dreigroschenoper von Brecht und Weill Rechnung: im letzten „Tagebuch" wurde über die Première bereits berichtet. *V. P.*

* * *

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST

„Vorklassische Meister" lautete die Titelüberschrift des zweiten öffentlichen Schülerabends, auf dessen Programm deutsche, italienische und französische Werke von Meistern aus der Zeit um Johann Sebastian Bach standen. Auf die Bedeutung derartig stilistisch geschlossener Programme wurde bereits anläßlich der Besprechung des ersten öffentlichen Schülerabends (deutsche Romantiker) hingewiesen. Die Professoren Franz Langer, Willy Schweyda, Eugen Kalix und Brömse-Schünemann hatten für den Abend der Vorklassiker eine Reihe von Kompositionen gewählt, die noch heute lebendig wirken und mehr als bloß historische Bedeutung haben. Meister wie Kellner, Wagenseil, Nardini und Scarlatti fanden an den kunstbeflissenen Anstaltsschülern Ilse Hillebrand, Osias Rosenzweig und Elfriede Dörfel beachtenswerte Interpreten. Mit der Violinsonate von H. Fr. Biber erntete Max Boennecken verdienten Beifall. Die Pianisten Franz Holetschek, Friedrich Rieger, Ernst Günthert und Erne Weil, die Geiger John William und Robert Klement, sowie die Sängerin Mathilde Merz erprobten ihr fortgeschrittenes Können an den Schöpfungen dieser vorklassischn Musikepoche mit vollem Gelingen. *V. P.*

* * *

DER QUERSCHNITT

DAS INTERNATIONALE MUSIKFEST IN GENF 1929. Die Londoner Zentrale der *„Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik"* macht soeben den ihr angeschlossenen 22 Landessektionen das Programm ihres vom 11. bis 14. April in Genf stattfindenden Musikfestes bekannt. Die Jury: Ansermet, Pijper, Ravel, Sirola, Tießen hat eine interessante Spielfolge aufgestellt. Im Gegensatz zur Auswahl der letzten Jahre sind diesmal erstaunlich viel neue oder wenig bekannte Autoren berücksichtigt.

Wer kennt die Holländerin Henriette Bosmans, die mit einem Concertino für Klavier, wer den Franzosen Marcel Delannoy, der mit dem Orchesterstück „Le fou de la Dame" debütiert, wer weiß Manuel Rosenthal (Paris) zu schätzen, der eine Sonatine für zwei Geigen und Klavier beiträgt? Dazu kommt der Deutsche Johannes Müller (Dresden) mit einem Klavierkonzert mit Kammerorchester, die Holländerin Emmy Heil-Frensel-Wegner mit einem Tanz für Klarinette und Orchester, der Amerikaner Roger Sessions mit einer Symphonie, der Oesterreicher Julius Schloß mit einem Streichquartett, Nicolas Nabokoff (Paris) mit Marienliedern, der Deutschböhme Viktor Ullmann mit Variationen und Doppelfuge über ein kleines Klavierstück von Schönberg, der Südslawe Krsto Odak (Agram) mit einem Madrigal und der Deutsche Karl Marx (München) mit seiner Motette „Werkleute". Von Komponisten, die in letzter Zeit öfter diskutiert wurden, sind zu nennen: Max Butting (Berlin) mit seiner 3. Symphonie, Frank Martin (Genf) mit dem Orchesterstück „Rhythmes", Alexander Jemnitz (Budapest) mit einer Serenade für drei Instrumente, Berthold Goldschmidt (Darmstadt) mit einer Klaviersonate, Maurice Delages (Paris) mit Gesängen mit Kammerorchester, Jerzy Fitelberg mit einem zweiten Streichquartett, Vaughan Williams (London) mit einem Stück für Bratsche, Kammerchor und Kammerorchester, der Engländer John Ireland mit einer Klaviersonatine und der Prager Erwin Schulhoff mit einer Violinsonate. Zur Feier des verstorbenen tschechischen Meisters Janáček wird in der Kathedrale dessen „Glagolitische Messe" für Soli, Chor und Orchester aufgeführt. Die Schweiz wird also (nach dem Züricher Fest 1926) zum zweiten Male Musiker und Kritiker aller Nationen bei sich zu Gast zu sehen. *E. St.*

DEUTSCHE STAATSPREISE DER TSCHECHOSLOWAKEI. Den Preis für Musik erhielt 1928 August *Stradal,* für Dichtung *Dietzenschmidt.*

SAMUEL SCHEIDT-GESAMTAUSGABE im Erscheinen begriffen. Scheidt als Instrumental-Komponist, dem großen Vokalmeister *Schütz* ebenbürtig, wird im Hamburger Verlag *Ugrino* neu gedruckt. Band I—III erschienen.

EINE VOICEBAND-OPER VON E. F. BURIAN: *„Der große Dorin"*, Text von Paul *Eisner,* steht vor der Vollendung.

Die nächsten Aufführungen von ERNST TOCHS OPER „DIE PRINZESSIN AUF DER ERBSE" finden in Altenburg, Zürich, Lübeck, Freibung i. Br., Bern und Stendal statt.

RUSSLAND:

Das staatl. *Operntheater* in *Leningrad* kündigt die Uraufführung einer Reihe neuer Opern an, die stofflich der russischen Ideologie angepaßt sind: „Pauline Gueble" von *Schaporin,* „Explosion" von *Janowski* und die „Pferdebremse" von *Siks,* ferner ein Ballet von *Glier:* „Roter Mohn".

DER ERSTE PREIS in Höhe von 10.000 Dollar für Kammerkompositionen, den die Musikgesellschaft *Philadelphia* im vorigen Jahr ausgesetzt hatte, wurde zwischen *Béla Bartók* (3. Streichquartett) und *Alfredo Casella* (Serenade) geteilt.

DAS KGL. THEATER in *Kopenhagen* wird in dieser Saison zwei jung-dänische Novitäten bringen: *Hoffdings* Oper „Des Kaisers neue Kleider" und *Rissagers* Ballett: „Benzin".

PAUL HINDEMITH wird nach Vollendung seiner abendfüllenden komischen Oper *„Neues vom Tage"* ein *Ballett* für *Diaghilew* schreiben, dessen Uraufführung im März in *Paris* stattfindet. *„Hin und zurück"* wurde bereits in 7 *Sprachen übersetzt,* und zwar: englisch, französisch, russisch, dänisch, ungarisch, tschechisch und holländisch. Hindemith hat im Dezember sein Bratschenkonzert auf einer Tournee in Rußland gespielt.

RICHARD STRAUSS arbeitet an einer in *Wien* spielenden komischen Oper *„Arabella"*, deren Text wieder von *Hugo von Hofmannsthal* stammt.

EIN „HANDBUCH DES TANZES", das in lexikalischer Anordnung den Tanz in allen seinen Beziehungen behandelt, wird 1929 von Univ. Prof. Dr. V. Junk herausgegeben. Es ergeht an alle solistisch wirkenden Tänzer und Tänzerinnen, sofern sie

den versendeten Fragebogen nicht erhalten haben sollten, die Bitte, sich umgehend an den Verlag Ernst Klett in Stuttgart zu wenden.

WALTER GIESEKING hatt mit der Wiedergabe des G-dur-Konzerts von Beethoven und der Partita von Casella bei seinem ersten Auftreten in Paris in einem Konzert des „Orchestre symphonique" unter Ansermet einen außerordentlichen Erfolg.

NEUWAHLEN IM DEUTSCHEN LITERARISCH-KÜNSTLERISCHEN VEREIN PRAG (zugleich *Prager Deutsche Subsektion* der *„Internationalen Gesellschaft für Neue Musik)*. In den letzten Jahren hat sich diese Vereinigung durch Erstaufführungen und Propagierung junger deutscher Komponisten und Schriftsteller aus der Tschechoslowakei Verdienste erworben. Auch in dieser Spielzeit werden wertvolle Programme zu hören sein. Der neue Ausschuß: Vorsitzender: Prof. Dr. Erich *Steinhard,* Stellvertreter: Opernchef H. W. *Steinberg,* Regisseur: Friedrich *Hölzlin,* Geschäftsleiter: Herbert Fasser und Erwin Richter, Kassier: Dr. Paul Stein, Revisoren: Redakteur Otto Pick und Maler Maxim Kopf. Beisitzer: die Komponisten Akademiedirektor Fidelio Finke, Hans Krasa, Victor Ullmann, Erich Wachtel; die Redakteure Rudolf Thomas und Ferdinand Demel, Prof. Hermann v. Schmeidel, Bildhauerin Mary Duras, Schauspielerin Tilde Ondra, Architekt Otto Kletzl und Organist Kurt Utz.

DIE „DEUTSCHE KAMMERMUSIK BADEN-BADEN 1929" wird (wie bereits erwähnt) ausschließlich auf Gebrauchskunst gestellt. Man rückt damit endgültig vom rein genießerischen Konzert ab und baut die Donaueschinger Idee auf dem Weg aus, der allein in der gegenwärtigen Situation Sinn hat. Man will „die Förderung der Laienmusik in jeder Gestalt". Außerdem hat man den Deutschen Rundfunk für die Baden-Badener Pläne interessiert. Im Einvernehmen mit ihm wird zur Einsendung von musikalischen Werken aufgefordert, „die stilistisch und technisch für den Rundfunk besonders geeignet sind und bei denen die bei Übertragungen gemachten akustischen Erfahrungen zur Verwertung kommen sollen."

DER ÜBER 1000 MITGLIEDER zählende Verband amerikanischer Gesangslehrer hat der Sängerin Elisabeth Rethberg in Anerkennung „der vollendetsten Stimme der Welt" die Goldene Medaille überreicht, eine Ehrung, die bisher noch keinem Sänger zuteil wurde.

„DAS BERLINER REQUIEM" ist der Titel einer kleinen Kantate über Grabschriften, die Kurt Weill nach Texten von Brecht auf Bestellung des Frankfurter Rundfunks geschrieben hat.

VON FIDELIO FINKE wurden zwei *Orgelchoralvorspiele* durch Anton *Nowakowski* in Essen erfolgreich aufgeführt.

OTTO KLEMPERER hat Text und Musik zu einer vierteiligen Kurzoper geschrieben, deren Teile rein musikalische Titel tragen: „Allegro und Andante, Walzer, Onestep und Andante".

OSKAR VON RIESEMANN'S „Mussorgski" (Drei Masken-Verlag) ist soeben in einer englisch-amerikanischen Ausgabe im Verlag Alfred Knopf, London—New-York erschienen.

IM TSCHECHISCHEN „VEREIN FÜR MODERNE MUSIK" (Tschechosl. Sektion der J. G. f. Z. M,) finden folgende Uraufführungen statt: K. B. *Jirák* II. Streichquartett, L. *Vycpálek,* Violinsonate mit Gesang, *E. Axman,* Psalm für Baryton und Klavier.

DER DEUTSCHE LITERARISCH-KÜNSTLERISCHE VEREIN IN PRAG *(Prager Deutsche Subsektion der „Internationalen Gesellschaft für zeitgenöss. Musik)* veranstaltet einen Abend mit Uraufführungen *Jüngster sudetendeutscher Komponisten:* Friederike *Schwarz:* Bläserquintett, Carl Maria *Pisarowitz:* Duo für Geige und Cello, O. *Lustig:* Altlieder, A. *Weinast:* Klavierkonzert mit Kammerorchester. 22. Februar, Mozarteum.

VERSCHIEDENE AUSWÄRTIGE MUSIKBERICHTE *Berlin, Hamburg, Mannheim* u. a. erscheinen aus Raumgründen erst nächsten Monat.

JANUARHEFT

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag XII., Manesova 16,
Telephon 54397.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
PRAG-WEINBERGE,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola,** sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel.**
PRAG I., Jáchymova 4.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.,
Klavier, Gitarre, Violine
Mandoline.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition.
PRAG I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičkova 15/III.
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler.
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korrepetition
PRAG, Pařížská 19. Tel. 38815

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Melanie Bauer
Konzert-Violinistin, Unterricht, Violine, Klavier.
PRAG VII., Na výšinách 18.

Erich Wachtel
Theorie, Kompos., Korrep., Kammermusik,
PRAG XII., Francouzská 54.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
PRAG VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 39.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition und Klavierspiel
Prag, Pařížská 19. Tel. 38815.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Malá Šternberkova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
PRAG VII., Mališrská 386.
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
SMICHOV, Dvořákova 1274.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch. Klavier.
PRAG VII., Letohradská 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht.
PRAG VII., Letohradská 1212.
Telefon 364-7-1.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
PRAG I., Kaprová 6/III.

***Kurt Utz**
Orgelvirtuose
PRAG XII., Jugoslávská 10/II.
Orgel, Theorie, Komposition.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
PRAG VII., Skuherského 23/I.

VIKTOR ULLMANN.
Kompositionslehre für Anfänger u. Fortgeschrittene; Harmonie-, Formen-, Instrumentationslehre, Kontrapunkt. Analyse klass. u. mod. Meisterwerke. PRAG VII., Plynární 487

KARL MARIA PISAROWITZ
Kapellmeister (Zemlinskyschüler)
Instrumentation: Jazz u. Blasmusik!
Theorie, Komposition u. Korrepetition (Operette-Oper) PRAG III., (Kleinseite) 592 u Mánesova mostu 8

Martha Kopold,
Klavierpädagogin-Spezialfach Anfangsunterricht Korrepetition
Mähr. Ostrau, Palackýstr. 2.

EUGEN KALIX,
Konzertpianist, Unterricht,
PRAG-SMÍCHOV, Barandova 7/I.

Friederike Schwarz
Konzertpianistin
Klavier, Korrepetition, Theorie
Prag II., Lützowova 6.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Mit * Bezeichnete gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG

IX. JAHRGANG 1929
HEFT 2

Die „Altböhmen"-Hefte, heute das einzige Archiv für historische Musik dieses Landes, werden alljährlich erscheinen. *D. Red.*

Nikolaus Herman

VON M. KAUFMANN, KARLSBAD

Nikolaus Herman (im Volksmunde Nikl Herman genannt), geboren um 1490 in Altdorf bei Nürnberg, kam um 1518 in die Bergstadt St. Joachimsthal als Kantor an der Kirche und Lehrer an der Lateinschule für Mädchen. Johannes Mathesius, der vielseitig gebildete Pfarrer, der in Joachimsthal als Kirchenoberhirt wirkte, erkannte bald die außergewöhnliche kompositorische und dichterische Begabung seines Kantors und manche Anregung wird Nikolaus Herman*) in seiner Einstellung, den geistlichen Liederschatz der jungen Kirche zu vermehren, seine Gemeinde gut musikalisch zu erziehen und eine weitab von den Gassenhauern und Buhlliedern stehende edle christliche Hausmusik zu schaffen, von Mathesius empfangen haben.**) Mathesius, selbst ein guter Musikus, der das Musikleben Münchens und Nürnbergs kennen gelernt hatte, in Luthers Hause fleißig musizierte und sang, war auch mit den Kompositionen des Münchener Hofkapellmeisters Ludwig Senfl, des Niederländers Josquin Deprés, der deutschen Kontrapunktisten Heinrich und Hermann Fink und u. a. auch des Italieners Gafori wohlvertraut. Es ist verständlich, daß Mathesius als begeisterter Musiker und vortrefflicher Musikkenner immer bemüht war, seiner Gemeinde die Musik als ein „göttliches und himmlisches Ding" zu preisen, das Gott „zur Wollust und Erfrischung der Menschenherzen und Gemüte" geschenkt hat. Hört man Mathesius weiter sagen: „die Knaben sollen die musica befördern, Fürsten und Herren sollen fein mit Lust und Freude zuhören, betrübte Leute sollen sich zur musica machen," dann ist es klar, daß Nikl Herman, der schon mit einem willensstarken Schaffensdrange erfüllt war, in der Nähe des musikalisch abgeklärten Mathesius immer neuen Ansporn erhalten konnte. In dem aufblühenden Bergstädtchen, dessen musikalischer Boden von Isaak Haßler, dem Vater Leo Haßlers, vorbearbeitet war, fand der echtblütige Nikl Herman ein reiches Betätigungsfeld. Die Wege einiger seiner Zeitgenossen (Ph. Nicolai, N. Decius u. a.), die sich zumeist damit begnügten, vorhandene Melodien mit neuen Texten zu versehen, reizten Herman nicht. Er hielt lieber mit seinen

*) Das Verdienst, auf Nikl Herman in letzterer Zeit eindringlich hingewiesen zu haben, gebührt dem Joachimsthaler Historiker Prof. H. Lorenz, der in seinem Buche „Bilder aus Alt-Joachimsthal" (1925) diesem Komponisten eine ausführliche Beachtung schenkte und in vortrefflichen Feuilletons in Tageszeitungen die berufenen Kreise aufforderte, Nikl Hermans Schaffen einer eingehenden Würdigung zu unterziehen. Auch die vorliegende Skizze soll nur den Zweck haben, die Musikwissenschaft für den Musiker Nikl Herman zu interessieren. (Anm. d. Red.: Doz. Dr. Rob. *Haas* (Wien) schreibt gegenwärtig eine Studie über diesen Meister.)

**) Herman legte 1557 das Kantoramt krankheitshalber zurück.

gleichartigeren Dichterkomponisten P. Speratus, L. Spengler, W. Dachstein u. s. gleichen Schritt, sie zum Teile überholend.

Seine Gesänge waren zur Erbauung der Jugend geschrieben und „fein, rund und artig, nach Form und Maß der alten Meistergesäng gestellt mit l i e b l i c h e n Melodien und Weisen" — wie Mathesius sagt — und fanden weite Verbreitung im Erzgebirge und im Sachsenlande.

Auch das Alt-Egerländer Hochzeitlied „Die Braut wollen wir singen an samt ihrem lieben Bräutigam" ist — nach Rat Seb. Grüner, dem Egerer Freunde Goethes, — auf Nikl Herman zurückzuführen. Besonders das Liebliche erscheint in Hermans vielen musikalischen Arbeiten beibehalten. Auch aus den zwei mächtigen Pergamentbänden, die in St. Joachimsthal aufbewahrt werden (ein Band wurde erst vor kurzer Zeit von Dr. Heribert Sturm aufgefunden), ist Nikl Herman als ein feinsinniger Komponist zu erkennen, dem liebliche melodische Linien leicht zuflossen. Soweit die in St. Joachimsthal aufbewahrten Kompositionen betrachtet werden, ist daraus zu ersehen, daß die lateinischen und die eingestreuten deutschen Gesänge zum liturgischen Gebrauche für die Taler Kirche geschrieben wurden. Die Cantilation erscheint in diesen Liturgiebüchern als eine Fortwirkung des althergebrachten katholischen Sprechgesanges, doch zeigt sie an vielen Stellen eine ungewohnte, ungebundene Intervallenführung. Mit einer verwegenen Kühnheit ist oft auch die Melodieführung angelegt. Herman scheut z. B. nicht zurück, dem Sänger eine einoktavige absteigende Tonleiter vorzusetzen, die einem ungelenken Sänger damaliger Zeit wohl recht „ungelegen" war. Als Beispiel diene das Lied im Bande „Cantica sacra", „Abram gelübt dem verheißhenen Christ" bei den Worten „Der Christum im Wort nimet an". Bewunderung rufen die melodische Führung und die deklamatorische Kraft hervor, die aus fast allen lateinischen und deutschen Liedern und Gesängen Hermans strömen. Die geistlich-musikalischen Formen Hermans besitzen selbst an den Stellen des Strengen im liturgischen Kirchenliede eine offenliegende Gefühlswärme und eine ungezwungene Flüssigkeit. Man merkt es, daß Musik und Texte zu gleicher Zeit empfunden und gestaltet wurden und daß das eine aus dem anderen herausgewachsen ist. Eine Eigenart Hermans ist das Verschmelzen althergebrachter Formen mit volkstümlich anmutenden Wendungen, die oft bis an das Volksliedartige grenzen. In solchen liedmäßigen Melodieführungen fehlt dann auch der sonst oft in Verwendung genommene „Diabolus in musica" und das Ausschreiten in andere „gefürchtete" Intervalle. In einigen deutschen Liedern ist das Volksliedartige in eine fast ebenmäßige, periodische Gliederung gebracht. Beispiele dafür geben die Lieder „Hört Ihr Christe und merket Was got weissagt vo seine knecht" dann „Vnd der gantzen welt darmit leuchst, Mit regn vnd thau die ers befeuchst" und „Von seim Sohn dem Herrn Jesu Chryst".

Zu Johann Sebastian Bachs Zeit waren die Hermanschen Melodien, die Volksweisen geworden waren, schon weit bekannt und geschätzt. Die Melodie zu „Lobet Gott ihr Christen" aus den „Sonntags-Evangelien" Nik. Hermans a. d. J. 1561, hat Joh. Seb. Bach in fast unveränderter Form übernommen und für den Chorsatz „Lobet Gott, ihr Christen alle gleich" verwendet. Aus dem hier vorliegenden Artikel ist zu ersehen, daß

Nikl Herman, der bisher fast immer nur als Dichter seine Einschätzung fand, zumindest in gleichem Maße als Musiker einzuschätzen ist.

Mathesius wußte ihn als solchen einzuwerten. Als Herman am 3. Mai 1561 starb, trug Mathesius in die St. Joachimsthaler Chronik folgende Kennzeichnung ein:

> Nicolaus Herman, ein guter Musicus, der viele gute Chorale und deutsche Lieder gemacht, ist im Herrn entschlafen.

Nikolaus Herman's „Cantica Sacra"

VON DR. HERIBERT STURM, KAADEN

Ein neuer Fund

In der Bibliothek der alten Lateinschule zu Sankt Joachimsthal befinden sich zwei umfangreiche Folianten, die auf den ersten Blick den Charakter von Kanzionalen erkennen lassen und sich als Kompositionen Nikolaus Hermans geben. Im zweiten Band schließt der Finis-Vermerk der Prosen (Fol. CXI.) mit den ausdrücklichen Worten: Anno Domini MDLVIII Mense Junio Autore et scriptore Nikolao Hermanno, cantore Vallense.

Der eine Band — und zwar inhaltlich der zweite — ist schon seit langem bekannt und auch gelegentlich literarisch verwertet worden, der andere — inhaltlich also der erste — wurde erst vor kurzem von mir in einer Kammer der Dechantei zu St. Joachimsthal neu aufgefunden. Die herrschende Einstellung, in Nikolaus Herman lediglich den Dichter zu suchen, bestimmte den bekannten Mathesiusforscher Georg Loesche in der angedeuteten literarischen Verwertung, nur das Textliche zum Gegenstande eines Aufsatzes zu machen; über die Kompositionen geht er mit dem Nebensatze hinweg: „Da Herman auch komponierte, wird er die Tradition mit Eigenem verarbeitet haben." Mit dieser Einstellung, die selbst noch in den „Sudetendeutschen Lebensbildern" Gebrüder Stiepel (Reichenberg, 1924) maßgebend war, wird man in Hinkunft brechen müssen.

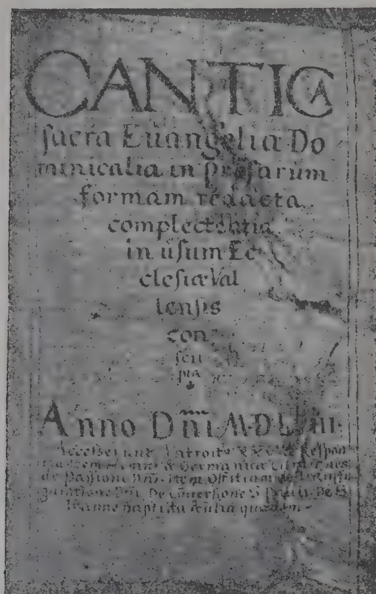
Hans Lorenz hat zum erstenmale den Gedanken klar ausgesprochen, daß man Nikolaus Hrman in seinem Lebenswerke nicht so sehr von der Literatur als vor allem von der musikalischen Seite her beikommen müsse: zunächst war er Musiker und aus diesem erwuchs der Dichter! In den beiden erwähnten Pergamenthandschriften findet sich ein umfassendes Material und zureichende Grundlagen, die es ermöglichen, das Lebensbild Nikolaus Hermans nach dieser vernachlässigten Seite hin zu ergänzen. Mögen die vorliegenden Zeilen die Aufmerksamkeit der Fachkreise auf dieses Brachfeld lenken!

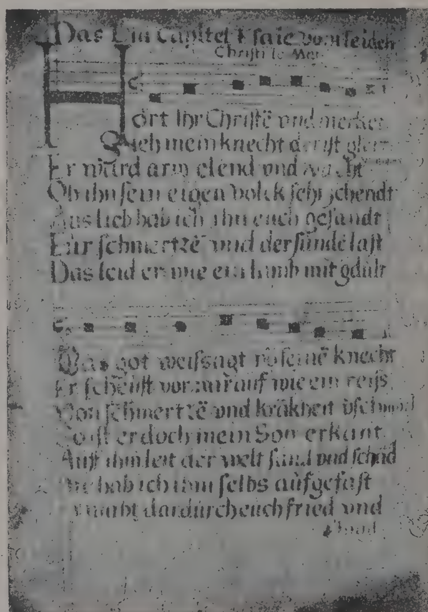
Beide Pergamentcodices sind in schöner kaligraphischer Zeichnung vom Autor selbst geschrieben; abgesehen davon, daß er sich in der schon erwähnten Stelle selbst als Verfasser und Schreiber nennt, finden sich noch im ersten Bande in einigen Initialen die Abkürzung seines Namens: N. H. Der Charakter der Schriftzüge und der Noten ist römisch; im zweiten Bande sind 11 Blätter vom Joachimsthaler Ratsherrn Johannes Wey geschrieben, der den Text in Gotika und die Noten in Hufnagelform gestaltet.

Dem Inhalte nach vereinigen sich beide Bände zu einem einheitlich

geschlossenen Werke, das man — obzwar das Titelband des ersten Bandes fehlt — nach Muster des Titels im zweiten Bande als „Cantica sacra“ überschreiben kann.

Im ersten Teil des ersten Bandes stehen Responsorien und Antiphone für einzelne Sonntage und für die Feste der Heiligen vom Sonntage Invocavit beginnend bis Sonntag Trinitatis. Für ein protestantisches Kantionale muß als Besonderheit hervorgehoben werden, daß sich die Gesänge für die Heiligenfeste zahlreich vorfinden und daß unter ihnen Hymnen für Maria gereiht sind. Den zweiten Teil des ersten Bandes füllen Prosen und zwar vom Feste Christi Geburt beginnend bis Maria Magdalena. In der letztgenannten Prosa bricht der Text unvermittelt ab.


CANTICA
sacra Euangelia Do
minicalia in Prosarum
formam redacta
complectentia
in usum Ec
clesiae Val
lensis
Anno Dñi MDLVIII



Der zweite Band trägt folgendes Titelblatt: Cantica sacra Euangelia Dominicalia in Prosarum forman redacta complectentia in usum Ecclesiae Vallensis conscripta. Anno Domini MDLVIII. Accesserunt Introitus XXV et Responsoria, Item Hymni et Germanicae Cantiones de Passione Domini, Item Offitium de Transfiguratione Domini, De conversione S. Pauli, De S. Ioanne Baptista et alia auaedam. Damit ist sein Inhalt erschöpfend angegeben: Prosen — und zwar vom Sonntag Trinitatis bis Adventum Domini —, Introiten, Responsorien, Hymnen und Offizien. alles — wie der gesamte erste Band — in einstimmigen lateinischen Gesang. Wie der Titel aber schon ankündigt, sind diesem zweiten Folianten auch einige Gesänge in deutscher Sprache beigefügt. Auf der Rückseite des Titelblattes beginnt das Lied „Christ König, got vnser Heiland“ mit 11 Strophen und der Überschrift: Ein geistlich lied für das Regiment vnd Wolfart Gemeiner Stadt. Dem folgt „Ein geistlichs lied, darin man *bitt vmb aufnemung vnd gedei des Bergwerks vnd gemeiner Stad Wolfart. Im vorigen Ton.“*

Die letzten vier Seiten in der Handschrift des Johannes Wey geben unter dem lateinischen Text eine deutsche Bearbeitung wieder, woran sich — wiederum von Nikolaus Herman selbst geschrieben — noch drei Seiten solcher deutscher Langvierzeiler, die den Leidensweg Christi behandeln, schließen. Nach einem Introitus de passione Christi ist das 18 strophige Lied „Hört ihr Christen vnd merket recht . . ." mit der Überschrift „Das LIII. Capitel Esaiae vom leiden Christi" eingetragen. Dem Pergamentbande sind rückwärts 8 Papierblätter beigeheftet von denen allerdings nur drei beschrieben sind. Hier ist das Lied „Got Vater, der du deine Sonn lest scheinen uibr bös vnd fromm . . ." aufgezeichnet, das später in die „Sonntagsevangelia" aufgenommen wurde und das mit dem weitschweifigen Titel bezeichnete „geistlich liedt der kirchen Gottes in Sant Jochimsthal, von der rechtfertigung des menschen aus Mosis, Sprüch, Genesis etc. Abraham gleubt Got, das wurd ihm zur gerechtigkeit gerechnet, vnd aus dem 32 Psalm etc." Alle dieser Lieder stehen in einstimmiger Notation der führenden Melodie.

Aus verschiedenen gelegentlichen Bemerkungen im Innern beider Pergamenthandschriften geht hervor, daß der erste Band ungefähr bis 1554 fertiggestellt, der zweite im Zeitraume von 1554 bis 1558 geschrieben wurde.

Alte Singspielvorstellungen in Eger

VON DOZ. Dr. ROBERT HAAS, WIEN

Die Musikliebe des böhmischen Adels im 18. Jahrhundert ist durch allgemein anerkannte Verdienste ausgezeichnet, die sich auf Pflege und Ausbildung insbesondere der Instrumentalmusik beziehen. Die Sitte der Zeit, die repräsentativen Verpflichtungen hauptsächlich in der Güte und Zahl eigener Hausorchester zur Geltung zu bringen, bedeutet sowohl für die ausübende, wie für die schaffende Kunst eine starke Förderung. Die Musiker waren meist zugleich mit Obliegenheiten der Hausdienerschaft betraut und so in eine sehr enge Verbindung mit der Herrschaft gebracht; von dem Hauspersonal der Grafen von Morzin, bei dem ja in Lukawetz ein Joseph Haydn diente, der Hartig, Czernin, Pachta u. a. m. hieß es bekanntlich, daß die Büchsenspanner nicht eher die Livree anziehen durften, als bis sie das Waldhorn vollkommen blasen konnten, und daß von den meisten Bediensteten als Vorbedingung ihrer Anstellung der Nachweis tüchtiger Musikkenntnisse verlangt wurde.

Zu Ende des Jahrhunderts waren diese von einem wahren Herzensverhältnis der Aristokraten zur Musik zeugenden Gepflogenheiten schon allmählich aus der Übung gekommen, Schönfelds Jahrbuch der Tonkunst von Prag beklagt im Jahre 1796 diesen Verfall, indem nachdrücklich auf die großen Vorteile des verschwindenden Systems hingewiesen wird, Vorteile, die sowohl den Beteiligten wie dem ganzen Land zu gute kamen. Es werden die ausgezeichneten Erfahrungen damit betont, indem hervorragende Fähigkeiten rasch bekannt geworden waren, die Namen geschickter Musiker bei Tafelmusiken und Hauskonzerten sich schnell verbreitet hatten und durch vielfache Begutachtung bei Besuchsanlässen es häufig geschehen war, daß auffallende Talente durch Empfehlung oder gar Entfüh-

rung in ein anderes Land kamen und dort ihr Glück machten. Solchen Gelegenheiten schrieb man es zu, daß in allen Staaten böhmische Tonkünstler anzutreffen waren, daß diese überall gesucht und geehrt wurden. Natürlich wirkte bei diesen Ergebnissen auch das weithin geschätzte musikalische Erziehungswesen Böhmens mit, das zum großen Teil auf dem Anschluß an die süddeutsche Klosterpädagogik beruhte.

Für Prag selbst mußte das genannte Jahrbuch 1796 das Eingehen der meisten herrschaftlichen Hauskapellen feststellen. „Viele unserer großen fürstlichen und gräflichen Häuser hielten sonst eigene Hauskapellen, allein Fälle von Wichtigkeit waren die Ursache, daß diese löbliche Gewohnheit zum großen Nachteil der Kunst erlosch; sodaß außer der gräflich Johann Pachtischen Harmonie, die meist aus Livreebediensteten besteht, fast keine mehr existiert."

Hingegen trat neben dem Adel bereits das Bürgertum in den sehr beliebten Liebhaberakademien mit Opern-, Konzert-, Quartett- und Hausmusikaufführungen gewichtig hervor, solche Dilettantenakademien fanden in Prag bei den Grafen Friedrich Clam, Friedrich Nostitz, Johann Pachta, Wenzel Spork, Philipp und Joseph Sweert, ferner bei Baron Dobrzensky, beim Landesunterkämmerer Freiherrn v. Hennet, bei der Gattin des fürstlich Lobkowitzischen Buchhalters Etterich, beim k. k. Appellationsrat v. Kanka, beim Vizebürgermeister Neubert, beim Oberverpflegsverwalter Rott, beim Regierungsrat v. Schindelar, beim Landesadvokaten v. Vignet oder beim Kapellmeister Franz Strobach statt, dem Chordirektor an der fürstl. Lobkowitzischen Lauretakapelle auf dem Hradschin. Strobach, der 1811 Konservatoriumsdirektor wurde, hatte von seinem Vater Joseph „ein wahres Musikarchiv" an Gesangs-, Kirchen-, Opern- und Kammermusik, an Symphonien und Quartetten geerbt.

Auch Eger besaß in dieser Zeit einen Musikfreund von ungewöhnlichem Eifer, dessen Verhältnis zur Musik sich u. a. auch in seiner heute noch erhaltenen musikalischen Bibliothek wiederspiegelt. Es war dies Joseph Franz Gabler, Ritter v. Adlersfeld, Angehöriger eines alten Egerländer Geschlechts, geboren am 11. Oktober 1777 als Sohn des Egerer Magistratsrats Anton Gabler, der 1795 den österreichischen erbländischen Ritterstand erhielt.

Unter dem Nachlaß dieses Kunstmäzens finden sich drei auf Atlas und Seide gedruckte Theaterzettel vor, die von Singspielaufführungen in Eger und in zwei Fällen von der Patronanz Gablers bei diesen Anlässen Kunde geben. Von den häuslichen Kammermusikübungen berichtet auch ein Instrumentenverzeichnis mit zwei Violinen von Matthias Albanus, fecit Romae 1661, und Jacob Stainer in Absam anno 1660, einer roten Viola, einem Violoncello, einem Fortepiano von Adam Weishan u. a. m.

Der erste Theaterzettel ist auf rotem Atlas gedruckt und besagt, daß bei „Abonnement suspendu Heute Sonntags den 11. Juny 1797 von der Franz Vasbachschen Schauspielergesellschaft aufgeführet, und unter Trompeten- und Paukenschall und Beleuchtung des ganzen Theaters dem gesamten hochlöblichen Magistrat der k. Stadt Eger für die bisher gnädige Unterstützung ehrfurchtsvoll gewidmet" wird: „Der Spiegel von Arkadien. Eine hier nie gesehene, große heroisch komische Oper in 2 Aufzügen von Emanuel Schikaneder. Die Musik ist von Franz Süßmayer,

k. k. Hofkompositeur." Also eine frühe Provinzaufführung der am 14. November 1794 in Wien auf der Wieden uraufgeführten Zauberoper. Im gleichen Jahr 1797 wurde dieses Singspiel auch in Salzburg aufgegriffen, wo der „vollständige Musik-Text" bei Franz Xaver Duyle in Druck gegeben wurde, während in Weimar 1796 die Bearbeitung von C. A. Vulpius in Szene gegangen war, bei der „der Dialog größtenteils ganz neu für gesittete und deutsche Zuschauer geschrieben" werden mußte. In Eger gab Vasbach den Metallio, den in Salzburg Herr Kindler darstellte, das war die Wiener Rolle Schikaneders, ferner wirkten mit die Damen Stephanie (Juno), Pellich (Giganie) und Steinthal (Agathos), die Herren Gruner (Jupiter), Finsinger (Tarkelleon), Miller (Ballamo). Der szenische Aufwand war am Zettel breit angepriesen, die Eintrittspreise betrugen „der großen Kösten wegen, die jene bei der Zauberflöte noch übersteigen" am 1. Platz nach Belieben, am 2. 13 Kreuzer, am 3. 7 Kreuzer. Bei diesem Gastspiel der Truppe Vasbachs war also auch die Zauberflöte übermittelt worden.

Auf gelber Seide meldet der zweite Theaterzettel folgendes Ereignis:

Mit hoher gnädiger Bewilligung
wird heute Donnerstag den 10. April
von der hier anwesenden deutschen Schauspielergesellschaft unter der Direktion des
Friedrich Julius
zu Ehren
des
Herrn Joseph von Gabler, Ritter von Adlersfeld
aufgeführt:

DER TRAVESTIRTE HAMLET.

Eine hier noch nie gesehene komische Oper in 3 Aufzügen, von Giseke. Die Musik ist von Herrn Joseph Gabler Ritter von Adlersfeld.

Personen:

Hamlet, Prinz von Liliput	*Julius*
Der König } *von Liliput*	*Herr Minnich*
Die Königin } *von Liliput*	*Mad. Minnich*
Oldenholm, Vertrauter des Königs	*Herr Leonhardt*
Laertes } *seine Kinder*	*Herr Uibersetzer*
Ophelia } *seine Kinder*	*Mad. Schultz*
Göldenstern, ein Höfling	*Herr Reinhardt*
Gustav, ein Würtenberger Student	*Herr Schultz*
Ellrich }	*Herr Leonhardt*
Berfild } *von der Leibwache*	*Herr Mazy*
Frenzow }	*Julius*
Ein Geist	*Herr Reinhardt*
Tuttifax, Schauspieldirektor	*Herr Schultz*
Mlle Inkredibel } *seine Sängerinnen*	*Mad. Runge*
Mlle Horribel } *seine Sängerinnen*	*Mad. Julius*
Herzog von Gonzago	*Herr Uibersetzer*
Die Herzogin	*Mad. Runge*
Lucian Giftmischer	*Herr Mazy*
Pantalon	*Herr Schultz*
Pierot	*Herr Mazy*
Columbine	*Mad. Julius*

Der Schauplatz ist im Monde.

Hochwohlgeborner gnädiger Herr!

Um Ihnen meine Dankbarkeit zu beweisen, wage ich es Ew. Hochwohlgebornen diese Oper, deren Schöpfer Sie sind, zu widmen; nehmen Sie diesen Beweis meines dankbaren Herzens gütig auf, so fühle ich mich glücklich.

Dero

unterthänigster
Friedrich Julius.

Preise der Plätze:

Erster Platz 28 kr. Zweyter 14 kr. Dritter 8 kr.

Der Anfang ist um 7 Uhr. *Der Schauplatz ist im Rathhause.*

Die Jahreszahl dieser Vorstellung, die uns ein dramatisches Erzeugnis nennt, zu dem die Musik von Gabler selbst geschrieben wurde, erfahren wir aus seinem in alphabetischer Anordnung angelegten Notizbuch, in dem folgendes angemerkt ist: „Oper, meine 1806 in Musik gesetzte komische. Der travestirte Hamlet wurde am 10., 28. April 1806 und noch öfter von der Schauspielergesellschaft des Franz Julius mit vollem Beifall aufgeführt." Die Burleske Karl Ludwig Giesekes war in Wien im Theater auf der Wieden am 10. Juli 1794 herausgekommen, die Musik zu diesem gern wiederholten Stück hatte der Prager Franz Tuczek beigesteuert, u. z. war nach dem 1798 in der Vinzischen Buchhandlung in Wien verlegten Textbuch der Vertonung viel Raum gelassen. Sowohl die Musik Tuceks als auch die Gablers von Adlersfeld ist aber verschollen.

Auf weisser Seide tritt uns auf dem 3. Theaterzettel aus späterer Zeit endlich „das Sternenmädchen im Maidlinger Walde" entgegen, das Volksmärchen L. Hubers, zu dem Ferdinand Kauer die Musik verfaßt hatte; die Erstaufführung war im Wiener Theater in der Leopoldstadt am 20. Oktober 1801, erfolgt. In Eger wurde es Sonntags, den 9. Mai 1813 von der Schauspielergesellschaft unter der Direktion des Joseph Tazlar gegeben, der die Aufführung Herrn Joseph Gabler, R. v. Adlersfeld „in tiefster Ehrfurcht und Ergebenheit gewidmet" hat. Gespielt wurde im städtischen Saale und die Direktion versichert, keine Kosten gescheut zu haben, um durch diese Oper allen Theaterfreunden einen vergnügten Abend zu verschaffen. Unter den Darstellern finden wir die Damen Jeanette Tazlar (Lucinde), Berbie (Mathilde), Kröning (Rosine) und die Herren Tazlar (Sigmund), Kulas (Hugo), Rosenau (Moritz), Hoier (Kasperle), Guthmann (Kurt).

In dem erwähnten Aufzeichnungsbuch berichtet Gabler ferner über eine Dilettantenakademie aus dem Egerland, bei der Haydns Schöpfung vorgetragen wurde. Er sagt „Schöpfung, die musikalische Komposition von Jos. Haydn, ist sehr gut und mit vollem Erfolg aufgeführt worden zu Altenteuch in des H. v. Wilhelms Schloßsaale unter der Leitung des H. Verwalters Wisinger und Lehrers Pleyer am Sonntag vor St. Margaretenstage, 12. Juli 1828 nachmittags 4 Uhr".

Und dieses Aufzeichnungsbuch hält schließlich noch eine besondere Erinnerung fest, wenn es folgende Mitteilung macht: „Göthe, von. Sachsenweimarischer Minister und berühmter Dichter. Bei mir gewesen am 4. September 1821 nachmittags mehrere Stunden." Joseph Gabler war Be-

sitzer der Herrschaft Pograth, in der Goethe nach dessen Tagesbuchaufzeichnung vom 14. und 15. Juli 1822 mit Rat Grüner wieder Gast des Besitzers war, wobei ausführlich vom Bach Kidron und vom Ölberg daselbst erzählt wird. Am 23. August 1823 kam Goethe dann ein zweitesmal an dieser Stelle vorüber und mit Gabler von Adlersfeld vielleicht ein drittesmal in Berührung.

Aufgefundene Opern von Josef Kohout

VON Dr. JAN BRANBERGER

In meinen Studien über altböhmische Komponisten in Frankreich, welche diese Zeitschrift bereits veröffentlichte, erwähnte ich schon Josef Kohout, der 1736 in Böhmen geboren wurde. Nach seiner Desertierung vom Militärdienst, floh er nach Frankreich, wo er als Mitglied in die Kapelle des Grafen Conti eintrat. Kohout bewährte sich als Lautenspieler wie auch als Komponist. Die italienische Oper in Paris, die heutige „Opera comique", führte zwei seiner Werke auf, deren Partituren in Paris gedruckt wurden. Die Première seiner ersten Oper „Le serrurier" („Der Schlosser") war am 20. Dezember 1764, seine zweite „Sophie ou le mariage caché" („Sophie oder die vorgetäuschte Ehe") ist zum ersten Male am 4. Juni 1768 aufgeführt worden.

Im Archiv des Staatskonservatoriums in Prag sind beide Werke im Originaldruck, in gut erhaltenen Partituren vorhanden. Man sieht, daß die alten böhmischen Meister in Paris sehr geschätzt wurden, und selbst genügend mit Geldmitteln versehen waren, um die Druckkosten dort bezahlen zu können, zu einer Zeit wo auch eine Reihe deutscher und italienischer Komponisten die Pariser Druckereien aufsuchten. Es ist auch möglich, daß Graf Conti zu der Herausgabe beider Werke beigesteuert hat, denn auf den gedruckten Partituren betitelt sich der Autor als „ordinaire de la Musique de S. A. S. Mgr. le Prince de Conti".

„Le serrurier" ist eine einaktige Oper, in der Form der französischen komischen Oper d. h. mit gesprochenem Dialog und fröhlichem frischen musikalischen Ausdruck. Es ist eine echte Kammeroper mit Streichorchester. Das Prager Publikum wird heuer vielleicht Gelegenheit haben sich von ihrem musikalischen Wert zu überzeugen, denn das Prager Konservatorium bereitet die erste tschechische Aufführung im Theater vor.

„Sophie ou le mariage caché" ist ebenfalls eine komische Oper der gleichen Form. Sie ist in drei Akte gegliedert und braucht auch einen größeren Apparat. Das Orchester, im Gegensatz zum „Schlosser", ist durch Oboen und Hörner bereichert. Der Bass ist für das Cembalo beziffert. Zwischen dem ersten und zweiten Akt ist ein orchestraler „entreacte" zwischen dem zweiten und dritten ein Zwischenakt für Streicher con sordini und Flöten.

Kohout ist ein Zeitgenosse von Josef Mysliwetschek (1737—1781), wirkte ähnlich wie jener, fern der Heimat und widmete sich dem Opernschaffen. Die Schöpfungen dieser altböhmischen Komponisten insbesondere jene, geistlicher Richtung müssen als wertvoll bezeichnet werden. Ihr Altersgenosse Franz Brixi (1732—1771) ist dafür die Bestätigung.

Es ist noch notwendig zu bemerken, das Mysliwetschek sowie Kohout fast zur selben Zeit ihre ersten Opern an die Öffentlichkeit brachten. Mysliwetschek schrieb 1764 seine erste Oper „Bellerofonte" für die Stadt Parma und im gleichen Jahre erschien ebenfalls „Der Schlosser" von Kohout. Man kann daher sagen, daß die ersten Opernwerke der altböhmischen Komponisten auf fremdem Boden und in fremden Diensten geschaffen wurden, auf dem Gebiete der ernsten heroischen Oper, in Italien, in der komischen Oper in Frankreich.

Ich möchte vor der ersten Aufführung des „Schlossers" kein Urteil fällen, aber ich will schon im Voraus bemerken, daß Kohout sich musikalisch freier im pariserischen, schon damals kosmopolitischen Milieu bewegte, als Mysliwetschek in der Nationalmusik der Italiener.

Es ist deswegen eher möglich Mysliwetschek als italienischen, denn Kohout als französischen Meister zu bezeichnen.

Ich glaube, daß uns die altböhmischen Komponisten im Frankreich des 18. Jahrhunderts noch mehr solcher Überraschungen bereiten werden, leider ist es noch immer eine terra incognita für uns.

Ein Brief von Josepha Duschek

MITGETEILT VON Dr. ERNST RYCHNOVSKY

Im Auftrag des Vorstandes der „Mozartgemeinde in der tschechoslowakischen Republik".

Zu Beginn dieses Jahres ist nach mehrjährigen Vorverhandlungen die „Bertramka", das durch Mozarts wiederholten Aufenthalt und durch die Vollendung des „Don Juan" weltberühmte Landhaus, in den Besitz der Prager Mozartgemeinde übergegangen. Es soll im Rahmen dieses Aufsatzes weder die Bau- noch die Besitzergeschichte des Hauses aufgerollt werden, sondern es genüge zu sagen, daß die Sängerin Josepha Duschek, Besitzerin der „Bertramka" von 1784 bis 1799 gewesen ist, daß es 1839 an die Eheleute Popelka kam und daß Adolf Popelka es testamentarisch dem Salzburger Mozarteum verschrieb. Von diesem hat es jetzt die Prager Mozartgemeinde erworben. Mit dem Erwerb ist nun auch die schon lange gesuchte Möglichkeit gegeben, die „Bertramka" zu einem Mozartmuseum und Mozartarchiv auszugestalten. Ein kleiner Baustein für dieses Archiv ist der nachfolgende diplomatisch getreu wiedergegebene Brief der Sängerin Josepha Duschek, der, zwei Seiten Quart im Umfang, in einer Wiener Versteigerung erworben wurde.

Prag, am 20t Feb: 797

Erwarten Sie, mein verehrungswürdiger Freund, ja nicht von mir, dasz ich Ihnen in schönen, gewählten Ausdrüken für die mir überschikte Platte danke, dazu besitze ich nicht beredsamkeit gennug, aber glauben Sie es mir auf mein Ehrlich wort, wenn ich Ihnen sage, dasz ich weisz was ich daran besitze, dasz meine Freude darüber auserordentlich ist, und mir doppelt schätzbahr weil ich es Ihren freundschaftlichen gesinungen gegen mich eben so sehr, als ihren lieben Hand, Ihren geiste zu verdanken habe. Als grosen Seltenen Künstler kennt die Welt Sie lange, möchte alle Welt Sie auch wie ich, von seite

Ihrer Hertzensgüte Ihres Karakters kennen. Tausend, Tausend Dank dafür. Mit Vergnügen und Hertzeleid denke ich an die so glüklich für mich bei u. mit Sie durchlebten stunden, solchen genusz miszt mann nicht ohne überwindung, die Hoffnung Sie Vielleicht noch diesen Sommer wieder zu sehen allein, giebt trost für dieses Entbehren.

Zu meinen grosen Verdrusse sind die äpfel noch nicht zu haben, aber ich vergesse gewisz nicht darauf, so wenig als auf die Eyerschützen. gott Erhalte Sie gesund und froh, und Errinern Sie sich zuweilen Ihrer Sie Ewig Verehrenden, bewundernten, dankbahren Freundin und geh: Dienerin

Duschek.

(Rückseite:)

Nehmen auch Sie meine Liebe Verehrungswürdige Freundin meinen hertzlichen Dank, für den anteil den Sie daran haben, und glauben Sie, dasz ich alles erkenne wie man musz. Dasz ich auch Sie vermisze wird wohl keiner beteurung bedürfen, Sie müszten den Sich und mich verkennen, dasz können Sie nicht. Möchte die schöne Hoffnung an der ich hange — ein sehr groszer gewinn in meinen Leben, den ich habe seit Jahren das Hoffen verlernt — doch bald in Erfüllung gehen. ich bin es überzeugt Sie würden Sich hertzlich mit mir darüber freuen. Ich umarme Sie Von gantzen Hertzen. adieu meine Liebe Freundin. Ewig die Ihrige.

Duschek.

Empfehlen Sie mich ich bitte Sie H: Spalt und denen übrigen geistlichen Herrns auf bestens. Ich wünsche sehr Ihnen Ihre mir erwiesenen Höflichkeiten erwiedern zu können.

Uns interessiert nun die Frage, an wen der Brief, aus dessen Diktion der heisse Atem einer in Enthusiasmus geratenen Künstlerseele weht, gerichtet ist. Ohne Zweifel ist der Briefempfänger ein Künstler. In seiner und seiner Gattin Gesellschaft mag Josepha Duschek gelegentlich, vielleicht das Jahr vor diesem Briefe, eine Reihe angeregter Tage verbracht haben. Wir wissen noch nicht, wo das war, denn die Empfehlung an „H: Spalt und denen übrigen geistlichen Herrns“ ist ein unsicherer Hinweis. Hier wird nur der Zufall aus unterschiedlichen Lokalgeschichten auf die Spur führen. Wertvoller ist der heiße Dank der Künstlerin für die übersendete „Platte“. Der Adressat ist also ein bildender Künstler, ein Stecher. Nun liegt es in der Natur der Sache, daß man eine „Platte“ nur jemandem schenkt, von dem man mit Recht annehmen kann, daß er ein persönliches Interesse an ihr habe. Die Platte, um die es sich hier handelt, dürfte also wohl die Platte eines Porträts der Josepha Duschek sein und dies umso eher, als sie auf ihr „ehrlich Wort“ versichert zu wissen, was sie an ihr besitze und daß ihre Freude darüber außerordentlich sei. Die Suche nach dem Adressaten kann sich jetzt auf einem engern Gebiet abspielen. Hat es einen Stecher gegeben, von dem wir einen Josepha Duschek-Stich kennen oder gar haben? In der Tat finden wir, wenn wir die Reihe der Duschek-Porträts durchgehen, aus dem Jahre 1796 einen Kupferstich, den der bekannte Kupferstecher Johann Friedrich August Clar (1768 bis 1844) nach dem Gemälde v. Haakes gestochen hat. Vergleichen wir das Jahr der Publizierung dieses Kupferstichs (1796) mit dem Datum dieses Briefes (Februar 1797), so liegen die hier aufgedeckten Zusammenhänge klar zutage: der Kupferstecher August Clar hat, als er seinen Kupferstich ediert hatte, die Platte als Geschenk der porträtierten Künstlerin übersandt und Josepha Duschek dankt in dem vorliegenden Briefe ihm und seiner Frau mit dem Überschwang der geschmeichelten, temperamentvollen Künstlerin.

Der Brief wirft übrigens auch ein schönes Licht auf die um das leibliche Wohl ihrer Freunde besorgte Wirtschaftsbesitzerin, die nicht vergessen will, ihnen versprochene Äpfel und „Eierschützen“ zu schikken. Heute nennen wir die „Eierschützen“ prosaischer „Hühner“ und dürfen uns in der Phantasie ausmalen, wie sich die Clars gefreut haben mögen, als eines schönes Tages die Hühner aus der Duschekschen Zucht auf dem Tisch dampften.

Die wandernden Musiker aus dem böhmischen Erzgebirge

VON Dr. THEODOR VEIDL, PRAG

Wer in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts den Orient bereiste, der konnte in den größeren Städten besonders in den an der Küste gelegenen überall kleine europäische Musikkapellen in der Stärke von 12—20 Mitglieder antreffen, die in öffentlichen Lokalen konzertierten. Ihre Zusammensetzung war merkwürdig genug: Männer und Frauen, ja sogar junge Mädchen*) sah man unter ihnen. Sie sprachen untereinander einen mitteldeutschen Dialekt und wer es wissen wollte, konnte erfahren, daß sie im böhmischen Erzgebirge zu Hause waren. Die meisten stammten aus der Gegend von Preßnitz und Sonnenberg.

Musikfreudig waren die Bewohner des Erzgebirges von jeher. Als noch der Bergbau blühte und im Erzgebirge Wohlhabenheit herrschte, da gab es allerorten Musikkapellen der Bergknappen, die nie über Mangel an Beschäftigung zu klagen hatten. Besonders in dem durch seinen Silberbergbau ehemals berühmten und reichen Joachimsthal soll ein ungemein reges Musikleben geherrscht haben. Stammt doch auch der Vater unseres großen Hans Leo Haßler aus dieser Stadt. Die Anfänge der heute noch blühenden Erzeugung von Musikinstrumenten gehen auf jene Zeit zurück. Als aber zu Beginn des vorigen Jahrhunderts der Bergbau sich nicht mehr lohnte und allmählich ganz eingestellt wurde, da verarmten die Bewohner. Von dem spärlichen Ackerbau konnten sie sich nicht ernähren, eine nennenswerte Industrie gab es noch nicht, was lag ihnen da näher, als bei ihrer ausgesprochenen musikalischen Begabung Zuflucht zu suchen. Sie wurden Musiker und gingen auf die Wanderschaft. Zunächst zogen sie nur im eigenen Land umher, sangen zur Harfe oder Gitarre und spielten auf der Violine dazu. Man nannte sie nur „die Preßnitzer“, die überall gerne gesehen waren und klingenden Lohn für ihr Spiel fanden. Ihre Erfolge ermutigten sie, sich zu kleinen Orchestern zusammen zu schließen und größere Reisen zu unternehmen. Zunächst bereisten sie zufuß das Gebiet der ehemaligen österreichisch-ungarischen Monarchie, Deutschland, die Schweiz, ja sogar bis nach Dänemark und Schweden gelangten sie. Als sie später die Bahn benützen konnten, da steckten sie sich auch weitere Reiseziele und in den siebziger Jahren war das Ziel der meisten Kapellen die Türkei, Griechenland, Kleinasien und bald führte sie ihr Weg noch weiter in den Orient, nach Ägypten, Indien und Australien.

*) Auch die ehemals so beliebten Wiener Damenkapellen waren ursprünglich eine aus dem Erzgebirge stammende Erfindung.

Sie hielten sich immer so lange als möglich an einem Ort auf. Erst wenn es dort keine Verdienstmöglichkeit mehr gab zogen sie weiter. Überall fanden sie freundliche Aufnahme. Denn sie kamen mit ihren Darbietungen einem Bedürfnis entgegen. Die im Orient ansässigen Europäer waren glücklich wieder einmal heimische Musik hören zu können, aber auch die vornehmen Orientalen nahmen regsten Anteil. Nicht selten erhielten diese Musiker Einladungen zur Mitwirkung bei festlichen Gelegenheiten oder zum Konzertieren vor hochstehenden Persönlichkeiten, In Kairo wurden sie sogar zur Orchesterverstärkung der italienischen Oper zugezogen.

Ihr Repertoire bestand natürlich aus Unterhaltungsmusik, aus Märschen, Tänzen, aber auch aus Opernouvertüren und sonstigen Stücken aus beliebten Opern. Besonders geschätzt war der Walzer, der sich damals gerade die Welt eroberte. An der Spitze dieser Musikgesellschaften stand immer ein „Kapellmeister", der zugleich der Unternehmer war, sich die Leute engagierte und bezahlte. Er war aber auch im Orchester selbst mittätig. Für ihn waren seine Leute aber keineswegs Ausbeutungsobjekte, sondern er fühlte sich ihnen gegenüber als das Oberhaupt einer großen Familie, deren Wohl und Wehe ihm Herzenssache war. Seine Frau dagegen nahm die ganze Gesellschaft unter ihre mütterliche Obhut und wachte über das sittlich einwandfreie Verhalten der Mitglieder. Meistens waren es Ehepaare und so kommt es, daß mancher heute noch Lebende zwar im Erzgebirge zu Hause ist, aber irgendwo im fernen Orient das Licht der Welt erblickt hat.

Eine Reise in den Orient nahm natürlich immer geraume Zeit in Anspruch. Fünf bis sechs Jahre war eine solche Gesellschaft zumeist unterwegs. Nun konnten die Leute eine Zeitlang von ihren Ersparnissen daheim leben, um sich schließlich, wenn sie aufgebracht waren, wieder einer reisenden Gesellschaft anzuschließen. Manche aber benützten das oft ganz ansehnliche Erträgnis einer größeren Reise, um sich in der Heimat eine neue Existenz zu gründen. Als im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts das Reisen immer teuerer wurde und sich auch eine Konkurrenz von seiten heimischer Kapellen immer mehr fühlbar machte, da lohnte es sich für solche Gesellschaften bald nicht mehr auf Reisen zu gehen. Damals kam die sogenannte Salonbesetzung auf, die durch Heranziehung von Klavier und Harmonium eine stärkere Besetzung entbehrlich machte. Heute gibt es kaum ein Kaffeehaus ohne Salonkapelle Dagegen konnten natürlich die mit Streichern und Bläsern besetzten Kapellen der Erzgebirgler nicht mehr aufkommen. Inzwischen ist im Erzgebirge die Fabrikation von Musikinstrumenten gewaltig aufgeblüht und hat Weltruf erlangt, aber doch ist es dort immerhin etwas stiller geworden in musikalischer Hinsicht. Die Wanderlust ist den Bewohnern des Erzgebirges zwar vergangen, die Liebe zur Musik aber immer noch geblieben.

Allgemeiner Teil

Musikgeschichte als Geisteswissenschaft

VON ALOIS HÁBA, PRAG

(Schluß*)

Mit dem wachgewordenen und sich steigernden Ton- und Intervallbewußtsein setzte die zweite Epoche der Musikentwicklung ein. Dieses neue Bewußtsein, das Ton- und Intervallbewußtsein, welches grundverschieden ist von dem rhythmisch dynamischen Bewußtsein entwickelte und steigerte sich bei dem Teil der Menschheit, welcher im westlichen Gebiet Asiens und in Nordostafrika gelebt hat. Das Ergebnis der ebenfalls Jahrtausende langen Entwicklung sind die unzähligen Tonsysteme, welche in Indien, Persien, Arabien und Ägypten den höchsten Grad der Intervalldifferenzierung erreicht haben. Ein „Meer von Tonarten" ist entstanden, von dem eines der Sanskritbücher berichtet. Auf der Basis der mannigfaltigsten Tonsysteme hat sich die melodische Musik entwickelt und die zweite Epoche der Musikentwicklung, welche auf dem Gebiete Westasiens und Nordafrikas die Menschheit durchgemacht hat, kann man als Hochblüte der melodischen Musik bezeichnen.

Das rhythmische Bewußtsein war in dieser Epoche schon nicht so regsam und lebendig wandelbar. Es haben sich gewisse rhythmische Typen gebildet und dauernd im Bewußtsein eingeprägt. Man kann diesen Zustand als Erstarrung der Rhythmik bezeichnen. Die festen rhythmischen Typen dienten dem Wachstum der melodischen Mannigfaltigkeit als Stütze. Der Rhythmus ist zum Knochengerüst der Melodik geworden. Die verschiedensten Schlaginstrumente, welche in der ostasiatischen rhythmischen Musik der ersten Entwicklungsepoche die dominierende Bedeutung hatten, wurden in der zweiten Epoche der melodischen Musik Westasiens und Nordafrikas immer sparsamer verwendet als Begleitinstrumente zur Erhaltung einer Art rhythmischer Kontinuität. Der menschliche Gesang trat immer deutlicher in den Vordergrund und übernahm die Führung in der Musik. Langsam haben sich einige Arten der Saiteninstrumente entwickelt. Von der bewußten Freude an dem unauffälligen Klange der Saite, den der Schütze mit Pfeil und Bogen ausgerüstet beim Schießen wahrgenommen hat, bis zu den kunstvollen Saiteninstrumenten bogenartiger Form führte ein ziemlich langer Entwicklungsweg. Der indische Musikgott Nareda trägt ein gitarreähnliches Instrument — die Vina — um die Schulter. Die bildlichen Darstellungen auf den Felsengräbern Ägyptens sind die stummen Zeugen der regen melodischen Musikpflege schon im 4. Jahrtausend v. Christi. Hohe Harfen mit vielen Saiten und dreisaitige Lauten haben die Priester-Musiker Ägyptens verwendet. So berichtet die Musikgeschichte. Die Saiteninstrumente repräsentierten das melodische Grundgesetz — die Tonleiter, den erkenntnismäßig lichtvollen Höhepunkt des Ton- und Intervallbewußtseins. Die führende Gesangsmelodie wurde auf den Saiteninstrumenten zuerst im Unisono unterstützt und während der Strophenwiederholung immer kunstvoller variiert. Erst vor dem Abschluß

*) Siehe „Auftakt" IX., Heft 1.

des Gesanges spielten die Musiker auf den Saiteninstrumenten wieder Unisono mit der Melodie im Einklang oder in Oktaven. Das war die typische Form der melodischen Musik mit Begleitung. Die Dreiteiligkeit in der Bergleitungsform — Unisono-Variierung des Melodie-Unisono — fand eine höhere Umwandlung später in der harmonischen Musikepoche als Tonika-Dominante-Tonika.

Diejenige Musik, welche noch gegenwärtig als ostasiatische Musik bekannt ist, die ist jüngeren Ursprungs und enthält schon überwiegend gewisse stabilisierte rhythmische Formen, abgesehen davon, daß sie starke Einflüße der westasiatischen melodischen Musik aufweist. Die indianische Musik ist schon rhythmisch-melodische Musik. Auch aus der Musik der Neger spricht das doppelte Bewußtsein, das rhythmische und melodische Bewußtsein. Die Neger benutzen noch viele Verständigungsrhythmen religiöser und auch praktischer Art. Sie trommeln gewisse rhythmische Figuren von Stamm zu Stamm z. B. bei Sterbefällen und Gefahr verschiedener Art. Für diese rhythmischen Figuren existiert jedoch in der Negermusik auch ein melodischer Ausdruck, welcher mit dem Sinn der Sprache verbunden ist. Die europäischen Kinder üben in den Schulen auch den rhythmischen Inhalt auf Grund der gesungenen Melodien. Die Neger besitzen den rhythmisch-melodischen Sinn aus ihrer Entwicklungsstufe heraus noch als eine Selbstverständlichkeit. Die Negermelodien enthalten gegenwärtig noch die relativ reichhaltigsten kleinen Intervalle — ungefähr Achtel-, Sechstel- und Vierteltöne. Das sind Reste der Hochblüte der spontan schöpferischen Tonstufenmannigfaltigkeit in der Melodiebildung der zweiten Musikepoche. Es ist bezeichnend, daß der vor kurzem gestorbene Komponist Leoš Janáček die rhythmisch-melodische Eigenschaft der Volkssprache eifrig studiert hat. Janáčeks Musik hat direkt eine sprachlich gebärdenhafte Ausdruckskraft.

Die Welle der zweiten, der melodischen Musikepoche hat sich noch in Süd-Osteuropa weiter ausgewirkt. Da setzte jedoch schon in der altgriechischen Musik eine Erstarrung des Tonsystems ein, welche später zu der noch mehr beschränkten Anzahl der Kirchentonleitern und zuletzt zu der Dur- und Moll-Tonleiter geführt hat. Auch die Rhythmik ist noch einfacher geworden. Man findet zwar gegenwärtig in der türkischen, arabischen, bulgarischen, serbischen Volksmusik, teils auch in der Volksmusik der Nord-Slaven kompliziertere rhythmische Figuren z. B. $^{5}/_{8}$, $^{7}/_{8}$, $^{9}/_{8}$, $^{11}/_{8}$, $^{13}/_{8}$ in der bulgarischen Tanzmusik. Aber die zwei-, drei- und viergliedrigen Rhythmen sind in Europa vorherrschend geworden als die letzte Erstarrung der früher lebendigtätigen rhythminischen Kräfte der deutschen- und rhythmischen-melod. Kräfte italieder melodischen Volks- und Kirchenmusik. So hat sich eine bestimmte Kraft in den melodischen Musikschöpfungen derjenigen Menschheit ausgewirkt, welche ihr entsprechende Lebensbedingungen in Westasien, Nordostafrika und Südosteuropa gefunden hat. Dr. Wachsmuth nennt diese Kraft Lichtätherische Bildekraft und stellt fest, daß diese Kraft in den ebengenannten Erdgebieten ihren stärksten Wirkungsbereich hat. Wachgewordenes Ton- und Intervallbewußtsein der Menschheit ist das wichtigste Merkmal dieser zweiten Epoche der Musikentwicklung.

In den ersten Ansätzen zur Zwei- und Mehrstimmigkeit, deren naturwüchsige Anfänge in England zu suchen sind und für welche im

9. Jahrhundert n. Chr. der Benediktinermönch Hucbald aus Amand in Flandern eindeutige Gesetze zu bestimmen versuchte, in diesen Ansätzen manifestiert sich wieder ein neues Bewußtsein, das wachgewordene harmonische Bewußtsein und dadurch der Anfang einer neuen der dritten Epoche der Musikentwicklung, welche man als die Epoche der harmonischen Musik bezeichnen kann. Das wichtigste Merkmal dieser Musik ist die Steigerung des Wachbewußtseins für das Miteinander der Töne und Intervalle, wogegen sich in der melodischen Musik das wachgewordene Bewußtsein für das Nacheinander der Töne und Intervalle geoffenbart hat.

In einem Jahrtausend seit dem 9. Jahrhundert sind im westlichen Teil Europas die wundervollsten Denkmäler der harmonischen Tonkunst entstanden.

Ich habe früher darauf verwiesen, daß die Hochblüte der melodischen Musik gleichzeitig ein Absterben der rhythmischen Lebendigkeit verursacht hat. Ebenfalls hat die Steigerung des harmonischen Bewußtseins eine Abschwächung des melodischen Bewußtseins in den letzten Jahrhunderten zur Folge gehabt. Die Musikschöpfer haben ungefähr seit dem 14. Jahrhundert öfters schon fertige Melodien als „Cantus firmus" als führende Melodien zur Gestaltung von Kunstwerken verwendet. Der Verstand hat über die Empfindung gesiegt. Die kurzen Motive und Themen, welche besonders in der Fugenform und später in der romantischen Kunst des 19. Jahrhunderts als melodische Bausteine die Führung übernommen haben und durch Variierung verschiedener Art zur Gestaltung größerer Musikformen verwendet wurden, bedeuten eigentlich ein Erstarren der melodischen Lebendigkeit. Wagners Traum war die „unendliche Melodie", jedoch seine Musik ist überwiegend aus kurzen Motiven und ihrer Variierung zusammengesetzt. Und gerade Wagner ist der Musikschöpfer neuer Harmonik. Seine Kunst ist der stärkste Beweis der Tatsache, daß die Steigerung des harmonischen Bewußtseins die Abschwächung des melodischen Bewußtseins zur Folge hat.

Die impressionistische und expressionistische Musik Deutschlands und Frankreichs — Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts — zeigt noch eine weitere Steigerung des harmonischen Bewußtseins. Das Erstarren der Melodik trat aber noch mehr hervor. Die Motive sind noch kürzer geworden z. B. in der Kunst von Debussy und Schönberg. Auch die Rhythmik trat noch mehr in den Hintergrund. Die andere Ausartung der Melodik hat sich als Steigerung der begleitenden Figuration geäußert, was die Entkräftung der Melodik bedeutet. Dies ist teils in der Opernmusik Schrekers der Fall.

Die Welle der Entwicklung der harmonischen Musik in Europa geht von Westen nach Osten. Von England, Holland, Frankreich, Italien nach Deutschland und zu den slavischen Ländern. Die italienischen und slavischen Musikschöpfer haben sich jedoch immer bemüht das drohende einseitige harmonische Bewußtsein durch melodische Kräfte zu beleben und ins Gleichgewicht zu bringen. Ich verweise auf Verdi, Mussorgski, Smetana, Janáček. Die klassische Musik der Wiener-Schule — Haydn, Mozart, Beethoven — bedeutet eine ideale Verschmelzung der harmo-

nischen Kräfte der Deutschen- und der rhythmischen-melodischen Kräfte italienischer und slavischer Beeinflußung. Diese Musik ist das hörbare Resultat der sich in Mitteleuropa durchdringenden Kräfte des Wärme- und Lichtäthers von Osten und des chemischen Äthers von Westen.

In der Wirkungssphäre des chemischen Äthers in Westeuropa hat sich das harmonische Bewußtsein und die harmonische Musik entwickelt.

Das Lied der Völker

VON GEORG VOLLERTHUN

Dies monumentale Werk Dr. Heinrich Möllers, das bisher in 10 Bänden vorliegt und annähernd 400 Lieder umfaßt, ist in Fachkreisen, gleich wie sein hochgeschätzter Herausgeber, wohl gekannt und beachtet worden, aber bisher der breiteren Öffentlichkeit mehr oder weniger unbekannt geblieben. Und doch besitzt es Eigenschaften, die es zu einem musikalischen Gebrauchswerk ersten Ranges stempeln. Es wendet sich mit seiner sachlich-getreuen Behandlung der Melodien, ihrer Begleitungen und nicht zuletzt der Urtexte und ihrer Übersetzungen an alle Kreise des musikalischen Lebens: an die Forscher und Gelehrten ebensowohl wie an die Kunstfreunde, an die Sänger, die hier ein unerschöpfliches Feld für ihre Betätigung finden, wie an die schaffenden Künstler, denen recht eigentlich der Urquell aller schöpferischen Musik, das Volkslied, in reiner und unverfälschter Weise freigelegt wird als der wahre Born, daran sich ihre Inspiration entfesseln kann.

Der Volksliedersammlungen gibt es viele, und es ist ein Zeichen der Erkenntnis des Weges, auf dem sich die musikalisch-kulturelle Gesundung unserer Epoche zu vollziehen hat, daß ihnen gerade in neuerer Zeit so viele Beachtung zugewendet wird. Aber viele kommen nicht über Teilbezirke des unermeßlichen Gebietes hinaus, andere (die meisten) wenden sich nur an Forscher, bleiben abseits vom Strom der lebendigen Musik und fristen in den großen Büchereien ihr Dasein. Hier aber ist ein Werk, das trotz seines außerordentlichen Umfanges, trotz der Treue gegen Weise und Wort eines jeden Landes, trotz der ausgebreitetsten Kenntnisse, die sich in Vorworten und Anmerkungen über Stoff und Behandlung der Dichtungen, die ethnophonischen Beziehungen der Melodien und ihrer Völker, die Rolle auch, die viele derselben als Anreger schon in der Kunstmusik gemacht haben, sich dennoch und vor allem an das blühende musikalische Leben wendet.

Das Geheimnis des so universalen Werkes liegt in der Persönlichkeit seines Schöpfers Dr. Heinrich Möller beschlossen. Dieser Mann ist ein Künstler zugleich und ein Sprachkenner hohen Ranges, ein Sammler ebenso wie ein Musikfreund. Die erstere Eigenschaft beweist er sowohl in der Reinigung vieler, oft durch den Gebrauch entstellter Melodien als auch in dem künstlerischen Geschmack, mit dem die heikle Frage der Begleitungen gelöst ist. Der Sprachkenner offenbart sich in der universalen Liebe, die den Urtexten und ihren Stoffen überall mit der gleichen Wärme begegnet und ihnen in ihrer sachlichen Treue vorbildliche Verdeutschungen angedeihen läßt.

Das Wichtigste, das der Sammlung ihre Eigenart gibt, sei mit einem

Satze Möllers aus dem Vorwort zum Keltischen Bande wiedergegeben: „Die volkliche Eigenart ist aber bei der Auswahl dieser Sammlung stets maßgebend, nicht die Beliebtheit, deren ein Lied sich heute bei uns oder in seiner Heimat erfreuen mag." Demzufolge sind manche bekannten, oft apokryphen Lieder fortgelassen worden zugunsten selten gehörter oder ganz unbekannter, die die übliche Meinung über den Volkslied-Charakter eines Landes durchaus zu ändern imstande sind. Hierhin gehört vor allem der Italienische Band, der, eine wahre Perle echter, tiefgefühlter Weisen, manchem wohl eine Überraschung sein mag. Aber auch die zwei westslawischen Bände sind unendlich aufschlußreich, einerseits über Einflüsse des deutschen Volksliedes, andererseits (wie in den bulgarischen besonders reizvollen Liedern) über das Eindringen der orientalischen und zigeunerischen Elemente, dann aber auch wegen der Schätzung, die unsere Klassiker (vor allem Haydn und Beethoven) gerade diesen Liedern zuteil werden ließen, sei es durch Anlehnung oder vollständige Entlehnung von Melodien. Der mit größter Liebe bearbeitete Band scheint mir der keltische zu sein, nicht nur wegen der feinen Betonung der Unterschiede bretonischer, kymrischer, schottischer und irischer Melodien und Dichtungen, sondern auch in der prachtvollen Auswahl der einschlägigen Weisen.

Die Klavierbegleitungen finden eine besonders glückliche, Behandlung in diesem außerordentlichen Werke, das vom Verlag Schott in großzügiger, vorbildlicher Weise ausgestattet und herausgebracht worden ist. Außer ganz schlichten Sätzen finden sich kompliziertere, ja anspruchsvolle, wie die schönen bretonischen von Sylvio Lazzari, wie die der russischen Meister Rimskij-Korssakoff und Mussorskij, bei denen man versteht, wie sehr ihr Schaffen mit dem Volkslied unlöslich verbunden ist. Immer aber sind die Begleitungen dem Stil der Weise entsprechend gehalten, so z. B. auch in dem sehr schönen slowakischen Liede „Ging jung Mariechen" das in der Bearbeitung von Vítězslav Novák die Form eines hinreißenden Kunstliedes erhält, ohne seinen Charakter als Volkslied einzubüßen. Und ähnlicher Lieder gibt es viele in der Sammlung.

Musikalische Eignungsprüfungen

VON PROFESSOR Dr. GEORG SCHÜNEMANN,
Stellvertretender Direktor der Akadem. Hochschule für Musik in Berlin

Trotz Wirtschaftsnot und Überangebot an Kräften läßt der Zugang zur Musik nicht nach. Zur Hochschule für Musik in Berlin, die die schwersten Aufnahmebedingungen stellt, melden sich in jedem Jahr weit über 1000 Bewerber; und werden davon auch nur 60 bis 100 aufgenommen, so glauben die übrigen doch noch, daß ihre Begabung ein Berufsstudium wert sei. Sie studieren dann an anderen Stellen und sehen oft erst spät ein, daß in der Musik nur die Begabtesten und Tüchtigsten etwas erreichen.

Auf keinem Gebiet gibt es so viele Irregeleite und am Leben Gescheiterte wie in der Musik. Wer glaubt nicht, musikalisch zu sein, wenn er bis zum Spiel von Beethoven-Sonaten gekommen ist? Wer hofft nicht,

in der Oper oder auf der Bühne eine Laufbahn vor sich zu haben, wenn er eine leidliche Stimme hat? Und nun gar die Vielen, Allzuvielen, die „Kapellmeister" studieren wollen! Kaum können die Prüfungen sorgsam und genau genug sein; und handelt es sich gar um Jugendliche, bei denen noch keine künstlerischen Leistungen verlangt werden können, so ist die Auswahl der Berufenen doppelt schwer. Unter den Jugendlichen, die sich nach dem Besuch der Volksschule der Musik zuwenden, wollen die meisten Orchestermusiker werden, Streicher oder Bläser. Viele können schon ein wenig auf der Klarinette spielen, andere kratzen auf der Geige oder ziehen auf der Harmonika Schlager heraus, und einige wenige spielen Klavier. Damit ist für die Prüfung wenig anzufangen. Wir gingen also daran, in Gemeinschaft mit dem Landesberufsamt musikalische Eignungsprüfungen einzuführen, Untersuchungen über die körperliche, geistige und musikalische Anlage des Schülers. Die Bewerber werden nach festliegenden Untersuchungsmethoden geprüft, wie ihr Denken und Auffassen beschaffen ist, wie sie akustisch und optisch reagieren. Im wesentlichen handelt es sich dabei um die schon allgemein eingeführten Versuche, doch ist für den Musiker wichtig, daß er Ton- und Zeitunterschiede gut erfaßt, daß er ein Notenbild schnell überblickt, und daß er vor allem notorisch den Anforderungen des Instrumentalspiels gewachsen ist (Fingerrepetition, Merken von Bewegungen). Zu diesen Prüfungen treten nun die eigentlichen musikalischen Versuche hinzu. Es werden Töne, Harmonien, Rhythmik und Melodik in Einzelaufgaben vorgenommen, und zwar so, daß sowohl Erkennen von Tönen, Nachsingen oder spielen, Zerlegen von Mehrklängen, Taktarten klopfen, Melodien ergänzen, improvisieren, nachsingen usw. in vielen Varianten geprüft werden. Dabei muß langsam, Stufe für Stufe vorgegangen werden: denn in der Regel sind die musikalischen Kenntnisse der Volksschulen trotz aller Schulreformen noch außerordentlich gering. Aus den Einzelversuchen werden die Resultate gezogen und in eine Liste eingetragen. Nun kommt der Schüler vor die eigentliche Fachkommission. Jetzt hat er zu spielen und zu musizieren, auch wohl noch ergänzende Versuche für das gewählte Instrument abzulegen. Wichtig ist dabei seine körperliche Eignung: Stellung und Beschaffenheit der Zähne, Bau der Lippen und Hände, Körpergröße usw. Die Fachlehrer, die über eine außerordentliche Erfahrung verfügen, finden mit einem Blick Schwächen oder Vorzüge der Bewerber heraus. Ärztliche Untersuchungswege (Arzt und Zahnarzt), psychotechnisches Ergebnis und musikalisch-praktische Prüfung führen zur endgültigen Entscheidung und zur Aufnahme und Wahl der Instrumente.

Nach dieser Methode werden unsere Aufnahmeprüfungen in die Orchesterschule des Deutschen Musikverbandes vorgenommen. Die Arbeiten leiten Arthur Bogen vom Landesberufsamt, Arthur Jahn vom Musikerverband und die Mitglieder des Lehrerkollegiums der Hochschule, also eine Körperschaft von mehr als zwanzig Köpfen. Der Genauigkeit und der Peinlichkeit der Prüfungen entspricht die Nachkontrole. Alle Schüler erhalten Semesterzeugnisse nach voraufgehender, von mir abgenommener Prüfung. Außerdem werden ihre Fortschritte fortlaufend mit den Feststellungen bei der Eignungsprüfung verglichen. Es ergibt sich, daß die Entwicklung mit untrüglicher Sicherheit in den vor-

ausgesehenen Bahnen abläuft, es sei denn, daß häusliches, körperliches oder soziales Missgeschick zu einem Abbrechen der Bildungsbahn zwingen. Wir haben seit sieben Jahren die Eignungsprüfung eingeführt und damit die besten Resultate erzielt. Viele Orchesterschüler, die bei ihrer Aufnahme nicht wußten, wie eine Oboe oder ein Fagott aussieht, sitzen heute in den ersten Orchestern Deutschlands, andere haben sich zu angesehenen und bedeutenden Musikern herangebildet. Und alle sind über ihre Schuljahre hinaus auch wissenschaftlich in besonderen Kursen weiter erzogen worden. Unsere Ergebnisse hat man jetzt auch bei dem Aufbau der Orchesterschulen in Köln und Mainz verwertet, wo die Eignungsprüfungen nach gleicher Art durchgeführt werden. Allerdings muß man festhalten, daß wir nicht musikalische Wunderkinder suchen, sondern nur unter Hunderten von Bewerbern die für den Musikberuf geeigneten Jugendlichen auswählen wollen. Die Ausbildung der Orchesterschüler dauert drei Jahre; und sin die nicht sitzengeblieben, haben si ihre instrumentelle, theoretische und wissenschaftliche Ausbildung gut gefördert, so werden sie nach bestandener Prüfung in allen Fächern zum Studium an der Hochschule zugelassen. Hier erlangen sie die letzte und höchste künstlerische Reife.

Oper in Mannheim

Neue, neueste und ausgegrabene Oper

Egon Wellesz war uns durch seine Alkestis hier bekannt geworden. Wesentlich feiner und tiefer erfaßt schien uns der tragische Prozess in dem früheren Werk des hochbegabten Wiener Komponisten, in der *Prinzessin Girnara*, die unsere Oper zu Beginn der laufenden Spielzeit herausgebracht hat. Das Wunder der Wandlung, das Wunder der Erlösung und Erhöhung zu einer erhabeneren, vollendeteren Daseinsform erfüllt den Inhalt. Wir rühmen die motivisch-thematische Entwicklung des musikalischen Baues, die aus Keimzellen das symphonische Wachstum emportreibt, wir rühmen die orchestrale Oekonomie, die keine Note zu viel und keine zu wenig stehen läßt, wir sehen die vorsichtige Führung der Singstimmen, die bei aller dramatischen Praegnanz doch dem kantablen noch Raum läßt. Müssen aber auch feststellen, daß unter allen anderen Begabungen des jungen Meisters die melodische Begnadung wohl die schwächere vorstellt. An der im ganzen vortrefflichen Aufführung hatten neben dem Dirigenten *Erich Orthmann*, der auch zugleich sein eigener Regisseur gewesen, Gertrud Bindernagel als Prinzessin, Adolf Locltgen als Prinz Siho und Hans Bahling als der Siegreich Vollendete Buddha wesentlichen Anteil. Lebhaftestem Interesse begegnete das aus Jakob Wassermanns Legende (sie ist in epilogischer Kürze dem Roman „Christian Wahnschaffe“ angegliedert) geschöpfte Textbuch, das geradezu als Muster für eine musiktaugliche symbolisierende, dichterische Unterlage gelten kann.

Bei einer anderen Gelegenheit — man hatte für die junge Bühne einmal einen musikalischen Novitätenreigen bereit gestellt — kamen G. *Francesco Malipieró's* „falscher Harlekin“, diese aus alten Madrigalisten, aus Monteverdi'schen Hinterlassenschaften gewonnene höchst artifizielle

Delikatesse, *Paul Hindemiths* kecke Skurrilität „Hin und zurück" und neben *Ernst Tochs* schon oft genannter „Prinzessin auf der Erbse" eine nagelneue Sache dieses Komponisten *Egon und Emilie*, ein Mimo-, ein Monodrama zu Gehör.

Kein Familiendrama nennt Christian Morgenstern die kürzest geschürzte Begebenheit, die sich da in etwa 10 Minuten vor unseren Augen abspielt. Emilie will eine große Szene haben, sie will ihre Rolle spielen, Egon will aber nicht, absolut nicht. Emilie wirft sich in alle möglichen, mit Koloraturen reich durchspickte Verzweiflungszustände, sie spart nicht mit dem großen und dem kleinen Himmelslicht ihrer Überredungskünste, sie bittet, sie beschwört, sie fleht und droht, sie gießt ihren Zorn und ihre Verachtung aus über den stummen Kompagnon. Alles vergebens. Er verharrt in eisigem Schweigen. Und, wenn wir es nicht schon wüßten, so hätten wir es hier gesehen, daß zu einer dramatischen Szene eben doch *zwei* gehören, einer, der die Initiative ergreift und ein anderer, der die Stichworte bringt, aus denen sich die Replik ergibt. Die Sache könnte unter Umständen witzig sein. Sie ist es aber nicht. Wir haben Ernst Toch, der ein geistreicher, ein fein organisierter Musiker genannt werden darf, kaum jemals zuvor so humorlos, so nur misgelaunt und gallig, so wenig ergiebig in der Persiflage gesehen.

Wenn mit dieser Groteske, die an Koloraturen, an Kadenzen gleich ein ganzes Schock bringt, der alten Konventionsoper, die allerdings ihre *Szenen* nur so aus dem Handgelenk schüttelt, eines versetzt werden sollte, so konnte man einige Tage später, als man eine alte Verdi'sche Oper ausgegraben hatte, erleben, wie wenig alle Travestie diesem unzerstörbaren Genus in Wirklichkeit anhaben konnte. Man brachte *Verdis Nabucco* oder *Nebukadnezar*, die etwa dritte theatralische Schöpfung des Italieners, die auf die Bühne und zwar mit Erfolg auf die Scala in Mailand gelangt ist, zum ersten Male wohl in einer deutschen Übersetzung auf einem deutschen Operntheater zur Aufführung. Ein überaus schwaches Textbuch, papierne Dichtung des Temistocle Solera, reichlich viel Trivialität im melodischen, aber zugleich strotzende theatralische Kraft in Arien, Ensembles und Chören, Kraft des Theatralikers und aufrüttelnder Schwung des Dramatikers. Wir glaubten aus den rebellierenden Weisen die Sehnsucht des Italieners nach *liberta* (man schriebt 1842) herauszuhören, aus der Zeichnung des wilden Nebukadnezar, der recht schwächlich weggekommen ist, die damals in der Luft liegende Despektierlichkeit gegen gekrönte Häupter. Nun ersahen wir aus einer uns zufällig in die Hände gekommenen älteren Ausgabe, daß dieser Nabucco, den wir uns als revolutionäres Pronunziamento vorstellen wollten, einer österreichischen Erzherzogin in Ehrfurcht zugeeignet ist! So ist auch hier aus das Fanfare eine Chamade geworden.

Wilhelm Bopp.

Orchester-Uraufführungen in Hamburg

Generalmusikdirektor Gustav B r e c h e r brachte im dritten Abonnementskonzert eine Symphonie von Erwin D r e s s e l zur Uraufführung, der sich mit seiner Oper „Armer Kolumbus", mit Kammermusik-

und Instrumentalwerken schon einige Beachtung gewonnen hat. Man ist fast erstaunt, einmal einen jungen Komponisten anzutreffen, der ganz unmodern tonal schreibt. Und noch angenehmer ist man davon berührt, einen Komponisten vorzufinden, der heute eine richtige, formal und inhaltlich verhältnismäßig ausgewachsene und disziplinierte Symphonie zu schreiben versteht. Der Name Strauß schaltet hier einmal — wie erfreulich — ebenso wie alle anderen „ismen", fast ganz aus; eher haben Mahler und Puccini teils rhythmisch teils melodisch — der erstere stärker — leichte Abdrücke hinterlassen. Erquickend in seiner ungezwungenen jugendlichen Frische, seiner aufrechten, schlanken Art, sich zu geben, folgt das Werk rein musikantischen Antrieben, ohne sich künstlerisch interessant machen zu wollen, ohne große Geste zu entfalten, aber auch ohne in das Gegenteil eines nüchternen modernen Formalismus zu verfallen. Moderne Prinzipien lassen sich in den Farbenmischungen erkennen, in dem sauberen, durchsichtigen Orchesterklang, der keinerlei koloristische „Fettansätze" zeigt, in der straffen und zuchtvollen, nirgends geschwätzigen architektonischen Führung. Eine Art „Neoklassizistik", die doch die überlieferten Werte nicht antastet, jedenfalls eine vielversprechende, sympathische Arbeit, vielleicht das erste Anzeichen einer Versöhnung, einer Waffenbrüderschaft von Romantik und Objektivität, von Ichgefühl und Formalismus die man beachten darf, weil sie von der jungen Generation selbst ausgeht. Man kann die weitere Entwicklung Dressels, der allem Anschein nach noch manches zu sagen hat, mit Aufmerksamkeit verfolgen. — Einen Gegensatz dazu bildet H. H. Wetzler mit seinem Tanz aus der Oper „Die baskische Venus", der diesmal — bei aller Wertschätzung für das Können des Komponisten muß es gesagt werden — fast zu stark von Strauß und Korngold herkommt. Wetzlers Tanz, eine musikdramatische Ballett-Einlage großen Stiles, gehört in die Gruppe der „symphonischen" Tänze; die Motive und Themen der Oper selbst sind in die Tanzrhythmen hineingearbeitet, der tragisch-dämonische Unterton, der die Opernhandlung beherrscht, klingt in sie hinein. Das alles vermag jedoch im Konzertsaal naturgemäß rein inhaltlich nicht so stark zu wirken, es bleibt ein dekoratives, in seiner dramatischen Verve wirkungsvolles Orchesterstück übrig, das durch die Anlehnung an baskische National-Melodik und Rhythmik ein pittoreskes Gewand und damit auch wieder eine individuellere Physiognomie erhält. In einem anderen Muck-Konzert hörte man das neue Klavier-Konzert von Georg Göhler, die Arbeit eines konservativen Musikers, die in der Brahms-Pfitzner-Richtung liegt. Also kein Virtuosenwerk, sondern mehr eine Symphonie mit obligatem Klavier, deren innerer Schwerpunkt nicht völlig ausbalanziert in den beiden ersten Sätzen ruht. M. Broesike-Schoen.

NOTEN und BÜCHER

KURT VON WOLFURT: TRIPELFUGE op. 16. Kl. Partitur. *Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig.*

Das Stück, für großes Orchester geschrieben (Erstaufführung Tonkünstlerfest Schwerin 1928), fällt auf durch den gedrungenen Bau der Form und durch außerordentliche Plastik der Themen. Die Kombinierung der Thematik zeugt bei aller Freiheit — die Komposition ist vierteilig — völlige Disziplin in der Struktur des Satzgefüges. *St.*

KARL HÁBA: DIE NEUE VIOLINTECHNIK. *Verlag Fr. Urbánek, Prag.*

Die didaktische Geigenliteratur, welche der gegenwärtigen Musikentwicklung zu folgen versucht, findet nun die erfolgreichste Ergänzung durch das Werk *„Die neue Violintechnik"* von Karl Hába. Der ausgebildete Geiger, wie der fortgeschrittene Schüler findet in diesem Werke eine Menge neuer Erkenntnisse und wertvoller Erfahrungen zur technischen Bewältigung und Einstudierung der modernen Musik. „Die neue Violintechnik" enthält sehr interessante Beispiele und Studien, denen die in der älteren Musik nicht viel benützten Intervalle (Quarten, Sekunden, Septimen, Nonen) zu grunde liegen, diejenigen Intervalle, welche Basis der musikalischen Erfindung der gegenwärtigen Generation geworden sind. Hába löst die Probleme des modernen Geigers, dessen musikalisches Gehör die Intensität des schärfsten Intonationsbewußtheit besitzen muß. Das Werk ist wesentlich für Paedagogen, Geiger, und alle reiferen Schüler, die bestrebt sind, mit der modernen Produktion gleichen Schritt zu halten. *Prof. K. Hoffmann.*

LAMBERT: ROMEO & JULIET, Ballett. *Oxford Univ. Press, London.*
An Erfindungsarmut leidende, witzlose Ballettmusik.

REINITZ: KLABUNDLIEDER. *Un. Ed.*
Gute Kabarettmusik.

C. LAMBERT: POMONA, Ballett, arrang. für zwei Klaviere zu 4 Händen vom Komponisten. *Oxf. Un. Press, London.*
Ebenso harmlose als einförmige Musik.

H. PESTALOZZI: FÜR KLEINE MUSIKSCHWÄRMER, für Klavier. *Gebr. Hug & Co., Leipzig.*
Reizlose Stücke für Anhänger, dem altmodischen Titel entsprechend.

DER AUSWAHLCHOR, herausgegeben von *Martens und Münnich. Verlag Schauenburg, Lahr (Baden).*
Das zweite Heft enthält kleine vierstimmige Chöre und zwei Stücke für Streichorchester, mit den nötigen Vortragsbezeichnungen versehen.

DAS KUNSTLIED, eine Sammlung von Liedern unserer Meister, zur Laute gesetzt von *Schmid-Kapser, Vieweg, Berlin.*
Das erste Heft enthält Lieder von Beethoven.

BEETHOVEN: OPFERLIED, für gemischten Chor mit Instrumentalbegleitung eingerichtet von W. Herrmann. *Vieweg, Berlin.*
Derartige Bearbeitungen sind immer von sehr fragwürdigem Wert.

WEUSKAT: SCHULE FÜR JAZZ-SCHLAGZEUG. *Zimmermann, Leipzig.*

BERNARDS: 24 VIRTUOSEN-ETÜDEN für Saxophon. *Zimmermann, Leipzig.*
Kommt sicher einem dringenden Bedürfnis unserer Zeit entgegen. *V.*

FLURY: STREICHQUARTETT IN D-MOLL. *Gebr. Hug, Zürich.*
Eine ansprechende Talentprobe.

ED. MORITZ: QUINTETT FÜR BLASINSTRUMENTE. *Zimmermann, Leipzig.*
Ein durchaus heiteres Werk, das sich sehr anspruchslos gibt und als gute Unterhaltungsmusik sehr erfrischen kann.

RUYNEMAN: DIVERTIMENTO für Flöte, Klar., Horn, Bratsche und Klavier. J. & W. Cherter Ltd., London.
Ein sehr fein gearbeitetes modernes Werk, als Divertimento aber etwas überladen in der Faktur.

A. BUSH: PRELUDE & FUGUE für Klavier. *Oxford University Press, London.*
Gute Arbeit, aber zu wenig fesselnd.

S. BORTKIEWICZ: EIN ROMAN FÜR KLAVIER, op. 35 (in acht Kapiteln und zwei Bänden). *Kistner & Siegel, Leipzig.*
Offenbar ein historischer Roman. denn was hier erzählt wird, ist alles längst schon dagewesen. *V.*

F, SALMHOFER: KLAVIERSTÜCK IN QUARTEN, op. 3, für Klavier. *Un. Ed.*
Daß heute noch jemand derart im Übermaß auftretenden Quartenparallelen Geschmack abgewinnen könnte, darf man wohl bezweifeln.

W. WALTON: VALSE from „Facade". *Oxford Un. Press, London.*
Ein sehr pikanter, durchaus nicht auf Brillanz eingestellter Konzertwalzer von modernem Raffinement. *V.*

B. VAN DIEREN: QUARTETT NR. 2. *Oxford Univ. Press, London.*
Etwas blutleere Musik, die sich in allzu lebensferne Abstraktion verliert.

E. LENDVAI: AUFRUF, für Männerchor à capella. *Gebr. Hug, Leipzig.*
Kernig in der Harmonik und fern aller Liedertafelei.

METATER KNILE: 4 LIEDER, op. 9. *Gebr. Hug, Leipzig.*
Wieder einmal eine Komponistin, die sich in Liedern versucht. Leider kann man nicht einmal zu weiteren Versuchen aufmuntern. *V.*

ALBERT KRANZ: ÜBUNGEN FÜR DEN GESANGSUNTERRICHT, bei *Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1928.*
Der Umstand, daß die Forderungen der Richtlinien für Musikunterricht an den Schulen im Verhältnis zu den hiefür karg bemessenen Stunden zu große sind, hat eine ganze Anzahl Lehr- und Übungsbücher entstehen lassen, die in knapper, dem kindlichen Auffassungsvermögen entgegenkommender Form, möglichst viel Stoff in kürzester Zeit bewältigen wollen. Recht geschickt behandelt dies Problem der Leipziger Orgelpädagoge Albert Kranz in dem vorliegenden sehr gediegen ausgestatteten Büchlein.

DORE BRANDT UND CORONA DOEBERITZ: ALLERLEI VOLKSLIEDER am Klavier zu spielen und zu singen mit Buchschmuck nach Scherenschnitten von *Margarethe Willige-Ulbricht, im Verlag des Tonika Do-Bundes, Hannover.*
Eine gute Sammlung echter Volks- und Kinderlieder für frischfröhliches Musizieren mit Kindern im Haus, im Kindergarten und Schule, u. zw. für Gesang und Anfänger im Klavierspiel. Notierung normal, daher neben jeder Klavierschule verwendbar. *—il.*

DIE MUSIK DES ROKOKOS UND DER KLASSIK.

(Handbuch der Musikwissenschaft, herausgegeben von Univ. Prof. Dr. Ernst *Bücken* — Köln unter Mitwirkung von Prof. Dr. Besseler, Privatdoz. Dr. F. Blume, Prof. Dr. Fischer, Privatdoz. Dr. Haas, Prof. Dr. Th. Kroyer, Prof. Dr. H. Mersmann, Prof. Dr. W. Sachs, Dr. W. Heinitz, Dr. R. Lachmann und anderen Musikgelehrten. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Wildpark — Potsdam.)

Das Handbuch der Musikwissenschaft, bei seinem Beginn lebhaft begrüßt von allen Freunden der Tonkunst, erweist im Laufe seines Erscheinens immer klarer seinen hervorragenden Wert. Kurze Zeit nach seinem Beginn liegt bereits *„Die Musik des Rokokos und der Klassik"* — also die große Zeit der Musik mit Gluck, Haydn, Mozart usw. — als schöner Band fertig vor. Der Herausgeber des Handbuchs der Musikwissenschaft, der Musikhistoriker der Universität Köln Professor Dr. Bücken, hat selbst diesen gewichtigen Abschnitt übernommen. Die Darstellung ist von einer überraschenden Eindringlichkeit und Klarheit, sie bringt fast überall neue Erkenntnisse. Ein gewaltiges musikalisches und bildliches Anschauungsmaterial breitet sich in dem Werke vor dem Leser aus. Nicht weniger als 205 meist ausführliche und überaus treffend ausgewählte Musikbeispiele in bestem Notenstich bilden die musikalischen Belegstücke zu der Darstellung des Verfassers. 147 große Abbildungen — zeitgenössische Aufführungsankündigungen und Darstellungen, Bildnisse, Titelblätter, Szenen aus dem Leben und Werken der großen Meister — geben dem Leser ein plastisches Abbild der musikalischen Kultur jener Zeit.

ROBERT FORBERGS TONKUNSTKALENDER 1929.
Mit guten Bildern hervorragender schaffender und ausübender Künstler, interessanten musikhistorischen Daten u. s. w., ist erschienen.

FRANZ JAKOBI: KULTUR DER AUSSPRACHE, bei *R. Oldenbourg in München und Berlin.*
Der erfahrene Praktiker (bayrischer Hofschauspieler), der auch auf eine erfolgreiche pädagogische Tätigkeit an der Münchner Tonkunst-Akademie hinweisen kann, stellt nach einer kurzen anatomisch-physiologischen Einleitung in vorbildlich klarer Form die Theorie des Sprechens dar, analysiert die häufigsten Sprechfehler („Stolperquellen") und bringt eine erschöpfende Zusammenstellung äußerst sinnreich kombinierter mechanischer Übungen; eine alle Sprachschwierigkeiten beachtende praktische Literaturauswahl, die sich wohltuend von den sonst ad hoc zusammengestellten sinnlosen Satzungetümen unterscheidet, beschließt das gediegen Buch.
Das auch für Autodidakten sehr geeignete Buch sei nicht nur Rednern empfohlen, sondern auch Sängern, für die „l", „n" und auch „r" leider auch „Stiefkinder der Aussprache" sind. *—il.*

ADOLF STRUWE UND FRITZ VOGT: NOTENHEFT MIT NOTENLEGEMAPPE FÜR GRUNDSCHÜLER, bei *Carl Merseburger, Leipzig.*

Die Schüler schneiden die auf Pappe gedruckten Noten, Pausen und Vorzeichen aus und legen damit auf dem Notenstreifen einfache Melodien, Selbsterdachtes u. s. w. Ein hübsches musikalisches Spiel für kleine Kinder.

BEATA ZIEGLER: DAS INNERE HÖREN ALS GRUNDLAGE EINER NATÜRLICHEN KLAVIERSPIEL-TECHNIK. *Verlag M. Hieber, München.*

Die vorliegende Schrift stellt den bedeutsamen Satz auf, daß nicht von der Bewegung auszugehen sei, sondern vom inneren Hören, vom Miterleben des Klanges, und daß, was zunächst jeden überraschen wird, die richtige Bewegungsbereitschaft sich dann von selbst einstelle. Die Verfasserin hat hier ein Werkchen geschaffen, dessen Hauptgedanke für die Musikpädagogik größten Wert besitzt. *R. G.*

M. GROSSMANN: DER DREISSIGJÄHRIGE GEIGENKRIEG 1898—1928. *Verlag Arthur Parrhysius, Berlin.*

Großmann bringt in seiner unter obigem Titel veröffentlichten, 32 Seiten starken Abhandlung die „Geheimnisse des Geigenbaues" zur Sprache, prüft sie auf ihren Wert als Tatsache oder Legende und faßt nach gründlicher Durcharbeitung den großen Komplex von Fragen in wenige klare Thesen zusammen, die jedem einen befriedigenden Überblick ermöglichen. Danach läuft das ganze Geheimnis auf eine in der Praxis bewährte und beweisbare *Plattenabstimmungstheorie* hinaus, die sich, allen Widersprüchen zum Trotz, bei den ernsten Fachleuten immer mehr durchsetzt.

OSKAR LOERKE: ZEITGENOSSEN AUS VIELEN ZEITEN. S. *Fischer Verlag, Berlin.*

Seinem Essay über Johann Sebastian Bach ist bei seinem ersten Erscheinen von kompetenter Seite nachgerühmt worden, er werde einst als ein großes Zeugnis deutschen Denkens seinen Platz neben Kleists Marionettentheater erhalten. Das Buch enthält, ohne die Ehrfurcht vor den Schranken der sinnlichen Gestalt und der geistigen Persönlichkeit jemals zu verletzen, eine Philosophie der Kunst und eine Philosophie des geäußerten Lebens überhaupt.

DIE AFFÄRE KNAPPERTSBUSCH

Der Generalmusikdirektor fühlte sich bekanntlich in seiner Eigenschaft als Leiter der Akademiekonzerte durch die Berichtgebungen des Musikredakteurs der Münchener Neuesten Nachrichten Dr. von Pander in der Weise angegriffen, dass er laut einem Schreiben an die Oeffentlichkeit es mit seiner Ehre und der der Musikalischen Akademie nicht vereinbaren könne, dem Institut weiterhin als Dirigent vorzustehen. Dass diesem Schritte übrigens die Konsequenz fehlt (Knappertsbusch hätte auch von der Opernleitung zurücktreten müssen, nachdem er auch schon in seiner Eigenschaft als Opernleiter manchen Angriff und nicht allein von Dr. von Pander's Seite aus! — erfahren hatte), wollen wir übersehen und nur die Tatsächlichkeit des Schrittes als Faktum voraussetzen. Um die äusserliche Begründung des Rücktritts überprüfen zu können, müsste das gesamte in Betracht kommende Berichtmaterial Dr. von Panders beleuchtet werden. Es genügt aber zu bemerken, dass die Münchener Kritiker sich fast einmütig in einer Pressekundgebung auf die Seite ihres Kollegen stellten und die vom Generalmusikdirektor besonders gerügte Kritik über die Aufführung der 9. Symphonie als durchaus sachlich bezeichneten. Damit wäre der Fall eigentlich auf eine breitere Basis verschoben gewesen. Auch munkelte man schon von Ersatzdirigenten, ein reicher Geldgeber wurde genannt, der aus eigener Kasse Strauss und Furtwängler herbeizitieren wollte, was Knappertsbuch angeblich „mit Entrüstung" abgelehnt haben soll (obwohl er doch zurückgetreten war!) — schliesslich wurde ein modus vivendi in der Weise gefunden, nachdem die Münchener Neuesten Nachrichten von der Musikalischen Akademie vor die Wahl gestellt waren, entweder den Fortgang der Akademiekonzerte zu gefährden (!) oder zu einer der Akademie genehmen Kritik überzugehen, dass die M. N. N. überhaupt jegliche Berichterstattung über diese Konzerte in Zukunft einstellen. Und Knappertsbusch kehrt als „Sieger" an seine Wirkungsstätte im Odeon zurück. Viel innere Hemmungen mag ihn dieser Schritt nicht gekostet haben. Die Beseitigung missliebiger Kritik hat

ein böses Echo im Blätterwald erweckt. Das hinderte ihn nicht, seinen Rücktritt rückgängig zu machen, obwohl jetzt nun erst recht Grund genug bestand, in der Rücktrittsabsicht zu verharren, bis die innere Berechtigung seines Schrittes, welche doch mit der unsachlichen Kritikgebung Dr. von Panders begründet war, von anderen Seiten anerkannt war. Der moralische Sieger in diesem Konflikte ist ohne Zweifel Dr. von Pander, welcher die einzig mögliche Konsequenz seiner Handlungsweise zog, während Knappertsbusch einer Konsequenzlosigkeit eine weitere hinzufügt. Man muss nun abwarten, ob diese auf die Dauer unhaltbare Lösung des Falles, dass die grösste Tageszeitung Süddeutschlands über die wichtigen Odeonkonzerte in München nicht mehr berichterstattet, nicht doch irgendwie eine gütliche Regelung findet. Denn ein nur von der Lobhudelei einer gefügigen Presse unterrichtetes Publikum nützt der Kunstreproduktion ebensowenig, wie das Abriegeln einer gesunden Opposition, die Gegenkräfte auslöst, welche erst eine gediegene Straffheit der Kulturarbeit erlauben. *O. K.*

PRAGER TAGEBUCH

CLEMENS KRAUSS IN PRAG. Die argentinische Erscheinung, die frauenhafte Bewegung beim Gang zur Dirigierstätte, erregt einige Besorgnis. Haydns G-dur-Symphonie bestätigt die freundlichen Erwartungen. Tatsächlich, so elegant wurde dieser Haydn hier noch nicht musiziert, mit einer gewissen Eile, um zum effektsicheren Menuett zu gelangen, das auch prachtvoll einschlägt. Wo ist das Spielerische, wo das Heitere, und vor allem, wo ist die klare Zeiteinfühlung? In Nováks „Tatra" scheint ihn die Dynamik besonders interessiert zu haben, das noch nie gehörte „Meistersinger"-Vorspiel wird bei der Bravour und dem reißerischen Elan im Vorjahr in Buenos Aires doch noch stärker gewirkt haben. Daß Straußens „Domestica" bei all ihrer Verblaßtheit, in dieser fabelhaften grandsegnieuralen Auffassung ein stürmischer Publikumserfolg wird definiert endgültig die Kunst dieses faszinierenden Menschen. Man kann Wien zu seinem neuen Staatsopernchef nur beglückwünschen. Die Wiener, die Mahler abgelehnt haben, werden an diesem wunderschönen, liebenswürdigen Musiker ihre Freude haben.

EGON POLLAK dirigiert. Generalmusikdirektor Pollak, ein Sohn dieser Stadt, hat nach jahrelanger Abwesenheit von Prag mit einem Konzert in der Tschechischen Philharmonie einen sehr freundlichen Erfolg erzielt. Er hat sich weder in der Erscheinung, noch als Dirigent verändert. Mit einem Programm, in dem Bloch mit seinem schmachtenden Concerto grosso, das erst im Schlußteil Form gewinnt, Bruchs „Kol nidre", Leon Sinigaglias leere Buffoouverture „Le Baruffe Chiozzote" und Boccherinis auch nicht gerade schwerwiegendes Cellokonzert in B vertreten war, hat er hoffentlich nicht ein Glaubensbekenntnis deklarieren wollen. Wir nehmen an, daß der Cellovirtuose M. *Eisenberg*, der technisch ganz anständig, tonal oft unrein und mit zur Schau getragener Transzendentalität musizierte, ihm im letzten Augenblick einen Teil der Spielfolge diktiert hat. Pollak ist ein solider Dirigent, der die großen Bogen liebt, die Wucht, die auffallende Dynamik, durch die er übersichtlich gliedert, steigert und gestaltet. In Bruckners III. konnte er endlich, den Kreis der Mittelmäßigkeiten überschreitend, seine imponierende Sicherheit und sein gesundheitsstrotzendes Musikantentum beweisen. *E. St.*

* * *

DER QUERSCHNITT

EINE KLAVIERSONATE FÜR DEN RUNDFUNK wurde von Georg *Antheil* komponiert.

ALOIS HÁBAS STREICHQUARTETT No. 1 und das 3. Streichquartett von E. *Křenek* werden von Danziger Streichquartett im Rundfunk aufgeführt.

DIE BERLINER FESTSPIELWOCHEN. 19. Mai—23. Juni. Auf dem Gebiet der Musik: Außer dem Gastspiel der *Mailänder Scala* unter *Toscanini* werden die drei Opernhäuser Wagner-, Mozart- und Strauß-Zyklen bringen; Dirigenten: *Blech, Klemperer, Kleiber, Walter, Strauß.* Ein bekanntes *Pariser Ballett* wird in Anwesenheit *Strawinskys* neue Werke des Meisters vorführen. Auch die Uraufführungs der neuen *Hindemithoper* wird in dieser Zeit stattfinden.

DAS ZWEITE HEINRICH SCHÜTZ-FEST findet vom 15.—17. März 1929 in Celle statt. Hoffentlich sieht es besser aus als das erste.

DER KOMPONIST OSTRČIL, Opernchef des *Tschechischen Nationaltheaters* wurde fünfzig Jahre alt. Sein Lebenswerk *(Opern, Symphonien, Vokalmusik etc.)* ist in diesen Tagen auf den Prager Programmen. *Eine Ausstellung* von Partituren. Bildern, Briefen und Erinnerungen wurde im „Mozarteum" durch Moj. Urbánek eröffnet. Wir werden Gelegenheit nehmen seine künstlerische Arbeit zu würdigen. Ostrčil gehört — nebenbei bemerkt — zu den ersten, die Alban Bergs „Wozzeck" auf die Szene brachten.

SIEGFRIED OCHS GESTORBEN. „Der" deutsche Chordirigent im letzten Viertel des 19. und im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, der aus eigener Initiative, zum Teil sogar aus eigenen Mitteln, an zentraler Stelle für das Chorwesen des ganzen Landes ein Vorbild vokaler Kultur aufgerichtet hat. Begründer des Philharmonischen Chors in Berlin; Meisterinterpret von Bach und Händel; Herold von Heinrich Schütz; Vorkämpfer für Berlioz, Liszt, Brahms, Wolf, Bruckner und Reger. Vor kaum einem Jahr haben wir den noch immer spannkräftigen Siebziger gefeiert. Jetzt müssen wir seiner in Trauer gedenken. *K. H.*

BERLIN: UNTER DEN LINDEN. Man ist bereits mit den Vorproben zu *Křeneks „Orpheus und Eurydike"* beschäftigt, das *Kleiber* dirigieren wird. Die Krolloper bereitet die Uraufführung von *Hindemiths* komischer Oper *„Neues vom Tage"* vor.

DAS REUSSISCHE THEATER in Gera hatte mit der Uraufführung von zwei Opern von Wagner-Regeny „Moschopulos" und „Der nackte König" einen starken Erfolg.

DRESDEN. *J. G. Mraczek* veranstaltet in der „Komödie" serienweise Kammerorchesteraufführungen neuester und vorklassischer Musik. Für das nächste ist Frau *Nessy-Bächer* (Prag) eingeladen Milhauds „Landwirtschaftliche Maschinen" zu singen.

B. MARTINŮ bereitet eine Filmoper *„Die drei Wünsche"* vor.

FELIX PETYREK hat das Melodram *„Die arme Mutter und der Tod"* als Oper ungearbeitet.

ERWIN SCHULHOFF spielte in einem Konzert der Londoner British Broadcasting Corporation eigene Werke.

DIE SINFONIETTA von Janáček wird in dieser Spielzeit in zirka 20 Städten Europas aufgeführt. Kürzlich wurde das Werk im *Leipziger* Rundfunk (Szendrei) gesendet. Im *Münchner* Rundfunk wurde die Sinfonietta zweimal gespielt. Auch vom Breslauer Sender ist das Werk geplant.

IN DER LENINGRADER PHILHARMONIE dirigieren heuer: *Ansermet, Busch, Furtwängler, Klemperer.*

RAVEL IN WIEN. Maurice *Ravel* dirigiert in Wien mit großem Erfolg im Operntheater das Pariser Ballett Ida Rubinstein.

WALTER GIESEKING spielt in der League of Composers in New York Klavierstücke von Paul A. *Pisk.*

LUCIEN CAPET †.

DER 21. WÜRZBURGER LEHRGANG für Sprech-, Sprach-, Gesang- und Schulmusiklehrer, findet am 24., 25. u. 26. März 1929 statt. 1. *Das singende Sprechen- und Lesenlernen* als natürlicher Grundpfeiler der gehörästhetischen Gesamterziehung, des Sprech-, Schreib-, Lese-, Gesang- und Musikunterrichtes sowie als wichtigste Voraussetzung für die Erfüllung der im „Preussischen Schulmusikerlass", in den „Richtlinien für den Musikunterricht an preussischen Volksschulen" und in den neuen bayerischen Lehrordnungen aufgestellten Forderungen. 2. *Die Didaktischen Grundlagen des schönen selbständigen Singens* nach *Noten:* Der naturgemässe Unterrichtsweg als Ergebnis der Bindung an Naturgegebenes. Das Singen mit Eitzschen Tonnamen. Würzburg, der Ausgangspunkt der Tonwortbewegung. 3. *Erziehung der Sprech-* eines aus 45 sieben- bis achtjährigen Knaben bestehenden Schülerjahrganges. Die Würzburger Lehrgänge sind von fast allen deutschen Unterrichtsministerien beschickt worden. Sie sind das älteste deutsche Unternehmen ihrer Art, auch in Bezug auf und *Singstimme.* Das Schwergewicht wird auf vorbildliche Praxis gelegt. Vorführung die Didaktik des Tonworts. Bisher etwa 2.000 Teilnehmer. Näheres (Arbeitsplan, Teilnehmerbetrag usw.) durch den Leiter Raimund *Heuler,* Würzburg, Harfenstr. 2.

REDAKTIONSSCHLUSS 20. FEBRUAR

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag XII., Manesova 16,
Telephon 54397.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
PRAG-WEINBERGE,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola**, sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel.**
PRAG I., Jáchymova 4.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.,
Klavier, Gitarre, Violine
Mandoline.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition.
PRAG I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičkova 15/III.
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler.
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korrepetition
PRAG, Pařížská 19. Tel. 38815

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Melanie Bauer
Konzert-Violinistin, Unterricht, Violine, Klavier.
PRAG VII., Na výšinách 18.

Erich Wachtel
Theorie, Kompos., Korrep., Kammermusik,
PRAG XII., Francouzská 54.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
PRAG VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 39.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition und Klavierspiel
Prag, Pařížská 19. Tel.38815.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Malá Šternberkova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
PRAG VII., Mařiřská 386.
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
SMICHOV, Dvořákova 1274.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch. Klavier.
PRAG VII., Letohradská 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht.
PRAG VII., Letohradská 1212.
Telefon 364-7-1.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
PRAG I., Kaprová 6/III.

***Kurt Utz**
Orgelvirtuose
PRAG XII., Jugoslávská 10/II.
Orgel, Theorie, Komposition.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
PRAG VII., Skuherského 23/I.

VIKTOR ULLMANN.
Kompositionslehre für Anfänger u. Fortgeschrittene; Harmonie-, Formen-, Instrumentationslehre, Kontrapunkt. Analyse klass. u. mod. Meisterwerke. PRAG VII., Plynární 487

KARL MARIA PISAROWITZ
Kapellmeister (Zemlinskyschüler)
Instrumentation: Jazz u. Blasmusik!
Theorie, Komposition u. Korrepetition (Operette-Oper) PRAG III., (Kleinseite) 592 u Mánesova mostu 8

Martha Kopold,
Klavierpädagogin-Spezialfach Anfangsunterricht Korrepetition
Mähr. Ostrau, Palackýstr. 2.

EUGEN KALIX,
Konzertpianist, Unterricht,
PRAG-SMÍCHOV, Barandova 7/I.

Friederike Schwarz
Konzertpianistin
Klavier, Korrepetition, Theorie
Prag II., Lützowova 6.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Mit * Bezeichnete gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an

DER AUFTAKT
MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
IX. JAHRGANG 1929 HEFT 3

Musik und Mode

VON Dr. ERWIN FELBER

Seitdem Menschen leben, gibt es auch eine Mode, welche in engstem Zusammenhang mit der menschlichen Phantasietätigkeit steht. Sie vermag den Menschen zu schmücken und erhöht damit seine Wirkung, seinen Reiz, seinen Einfluß, seine soziale Macht. Die Mode bestimmt nicht nur unsere Kleidung, sondern schon den Schmuck der Primitiven; ja selbst in der Art und Weise der Bemalung (der Tätowierung) des Urmenschen ist sie in den Mustern und in der planmäßigen Anordnung ausschlaggebend. Wie sich hier Fäden von der Mode zu Kunst und Kunstgewerbe hin spinnen, so auch von der Mode zur Tonwelt.

Wie in unserer Zeit die Schlager des Operettenmarktes reißenden Absatz finden, so werden schon die Melodien der Primitiven als ein vielgesuchter Handelsartikel von Stamm zu Stamm verkauft, und es kam wiederholt vor, daß bei den Papuas der Südsee ein Stamm den anderen verklagte, weil er dessen Melodien widerrechtlich sang, ohne sie käuflich erworben zu haben. Also gewissermaßen wegen Verletzung des Urheberrechtes, dessen Verfechtung auf dieser Stufe der Kultur noch nicht dem schöpferischen Individuum, sondern dem ganzen Stamme obliegt. Und wie derart eine fremde Melodie bei den Naturvölkern mit der Zeit das Bürgerrecht erlangt und den Menschen heimisch, lieb und vertraut wird, so geht es auch — wenn auch aus ganz anderen soziologischen Verhältnissen heraus — mit der Musik der europäischen Kulturvölker. Irgend eine Melodie, ein Stil, eine Technik, die vielleicht in einer ganz anderen Gewandung vor Generationen bei den Urvätern bereits in Schwang war, kehrt in neuer Erscheinungsform wieder. Sie verschwindet ebenso rasch, wenn sie sich nicht durchzusetzen vermag, oder aber sie bleibt bestehen, sie verdrängt das Vorhandene, oder verbindet sich mit ihm, zunächst ganz lose, gleichsam zu einem mechanischen Gemenge, und mit der Zeit immer enger, wie zu einer chemischen Verbindung. Sie zieht stets weitere Kreise, sie wird Mode.

Der Laie begnügt sich mit der Feststellung, daß etwa der Tango den Walzer verdrängt hat, der Foxtrott den Tango, und so fort bis zum Charleston und Blackbottom hin. Die musikalischen Wettermacher wollen bereits wissen, daß die Tage des Blackbottom gezählt sind und daß der gute alte Walzer demnächst am Firmament wieder aufgehen wird. Der Musikhistoriker vermerkt gewissenhaft, in welcher Form, in welchen Zeitintervallen, in welchen Zwischenstufen diese Tänze einander ablösen, der Kulturhistoriker fragt nach dem Warum dieser Entwicklung, der Soziologe nach dem ursächlichen Zusammenhange dieses Werdens mit den allgemeinen Wirtschafts- und Lebensverhältnissen.

Ein Tanz oder irgendeine Kunstform, oder eine Verschiebung des Gleichgewichtes im Kampfe der musikalischen Elemente — Melodie, Rhythmus, Akkordik usw. — um die Vorherrschaft kommt ja nicht schon dadurch unter das Volk, daß das Neue von einem einzelnen Künstler oder einer Kunstrichtung verfochten und vom Publikum mit Dank und Anerkennung aufgenommen wird. Es wird vielmehr nur dann vom Künstler ersonnen und von der Allgemeinheit willkommen geheißen, wenn es irgendwie mit dem allgemeinen Zeitbild gefühlsmäßig übereinstimmt, sich gleichsam in die Weltanschauung einordnet, welche einer Epoche über alle trennenden Landesgrenzen hinaus wesentlich ist. Wie es in der Kleidung über alle Landesgrenzen hinweg die Mode der spanischen Kavalierstracht oder der Allonge-Perücke, des Reifrockes oder des Vatermörderkragens im Einklang mit der Zeit gab, wie an Stelle der schleppetragenden Gesellschaftsdame von einst das Sportgirl von heute trat, so entscheidet auch in der Musik der allgemeine Wandel des Zeitgeschmackes in der Form, im Inhalt, in der Ausdehnung, im Kolorit, ja selbst im Rythmus der Piecen.

Es ist gewiß kein Zufall, daß in der Rokokozeit das Menuett große Mode und mit seinen Höflichkeitsbezeugungen der Lieblingstanz der vornehmen Gesellschaft war. Als sich die Sitten lockerten und die Umgangsformen freier wurden, ward auch das Menuett fließender, sein Tempo beschleunigter. Und damit war eigentlich schon der Übergang zum alten Wiener Schnellwalzer, zum Dreher und Ländler, gegeben, zum deutschen Tanz, der ursprünglich als „Allemande“ in zweiteiligem Takt gestanden hatte.

Dieser Kampf zwischen zweiteiligem und dreiteiligem Takt erfüllt die ganze Geschichte des abendländischen Tanzes. Immer wechselt in der Mode des Tanzes die Zweiteiligkeit mit der Dreiteiligkeit, bis schließlich unsere Zeit des Orientalismus und Primitivismus, die sich ja in allen Künsten und ebenso in der Mode der Gewandung, der Ornamentik, der Inneneinrichtung usw. den fernen orientalisch exotischen Kulturen erschlossen hat — aus den freien rhythmischen und taktischen Verbindungen der Tropen Nutzen zog und verschiedenartige — fünfteilige, siebenteilige usw. — Verbindungen beider Taktarten einging.

Es herrschen eben in der Entwicklung ständiger Wechsel und ewige Erneuerung. Irgend eine Richtung — etwa die Buntheit und Farbigkeit — steigert sich immer mehr, bis sie an einer Grenze erschöpft innehält und oft ganz unvermittelt in ihr Gegenteil umschlägt. So entwickelt sich die Harmonik in engstem Zusammenhang mit den allgemeinen Zeitverhältnissen aus dem strengen Formenzwang der Tonika und Dominante in der klassischen Periode. Im Überschwang einer Zeit, welche die blaue Blume der Romantik sucht, gerät sie immer tiefer in die Wirrnis mehrdeutiger Akkorde, bis schließlich diese Entwicklung nicht weiter konnte und man zu einer primitivisierenden Akkordik gelangte, deren Raffinement fast wie eine auf die Kirchentonarten zurückgreifende Vorstufe der klassischen Harmonik anmutet.

Und ähnlich steht es um die musikalische Form, welche sich in den technisch weniger komplizierten Zeitläuften des achtzehnten Jahrhunderts an einfache, liedmäßige oder aus einem einzigen Motiv fortgesponnene, knappe Sätzchen hielt. Später verarbeitete sie zwei und noch

mehr gegliederte Themen in den sinfonischen Gebilden immer organischer bis zu den gigantischen Durchführungen Beethovens hin, in welchen ein Sonaten-Thema in seine allerkleinsten Motivchen zerspalten, ja mit der Zeit förmlich in seine Atome zertrümmert wird. Hier ist die große Form bereits hart an der Grenze ihrer Entfaltungsmöglichkeit angelangt. Was folgte, war die im Verhältnis zur klassischen Sinfonie unorganische sinfonische Dichtung, welche sich an den dünnen roten Faden des Leitmotives wie an einen Strohhalm klammerte. Hier wird noch ein letztes Mal versucht, mit Hilfe eines Programmes außermusikalischer Tatsachen an der großen Form festzuhalten. Gleichsam wie Delikte einer entschwundenen Epoche ragen in diese Zeit noch die Sinfonien Bruckners und Mahlers hinein, welche die gealterte Form mit neuen, jungen Problemen zu füllen versuchen. Was ihnen an Sinfonien nachfolgte, ist bereits epigonal, in die „Zivilisation", welche sich der „Kultur" des sinfonischen Lebens anschließen mußte. So ist es beinahe selbstverständlich, daß man nach dem Abklingen der größten Formen gerade zu deren Gegenpol, zu den kleinsten Formen eines beginnenden „Neoklassizismus", zurückfand.

Dieser Wechsel zwischen Einfachem und Kompliziertem — man kann es mit einem leicht mißverständlichen Schlagwort auch Klassik und Romantik nennen — durchzieht immer wieder in der Kleidung wie im Handwerk, in der Kunst wie im Kunstgewerbe, den Wechsel der Zeiten. Er ist gewissermaßen ein Haupträtsel, aus dem heraus die Wandlungen unseres Geschmackes verständlich werden.

In einem Briefe an Eckermann äußerte sich Goethe gelegentlich: „Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke." Ein Ausspruch, welchen Gustav Mahler in einen Brief übernahm und durch die schönen Worte ergänzte: „Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist." Vielleicht ist es einer der letzten Weisheitsschlüsse der uns in allen Einzelheiten noch verschlossenen künstlerischen Entwicklung und Erneuerung, daß eben immer wieder nach einer morsch gewordenen Romantik eine starke, gerade, einfache Klassik in den verschiedensten Künsten unter den verschiedensten Namen in den verschiedensten Perioden arterhaltend durchschlägt. Und dieser ewige Wechsel zwischen dem Einfachen und dem Komplizierten, dem Geradegebauten und dem Verschnörkelten, dem Natürlichen und dem Gekünstelten ist vielleicht ein Beweis dafür, daß Kunst und Mode im Laufe der Entwicklung immer wieder vor den ärgsten Exzessen zurückschrekken und daß der Selbsterhaltungstrieb an der Grenze einer Entwicklungsmöglichkeit Halt gebietet.

Die Tonkunst findet eben stets zu ihren natürlichen Grundlagen heim und darum soll man mit der vorwärtsstürmenden Künstlerjugend, welche am liebsten alle Dämme niederreißen möchte, nicht zu streng ins Gericht gehen, wenn sie auch oft genug Verwirrung stiftet und auf dem Kunstmarkte und in der Kunstmode krisenhafte Zustände heraufbeschwört. Die Krisen klingen wieder ab, die Auswüchse schrumpfen zusammen, die Modetorheiten verlieren sich. „Lassen wir nur jetzt" —

schreibt der altersweise, 70jährige Verdi in einem Briefe, der über die Modeauswüchse jener Zeit klagt, an seinen Verleger Giulio Ricordi — „den Strom über seine Ufer treten! Dämme werden sich schon von selbst bilden."

Das Saxophon und seine Aufgabe

VIKTOR ULLMANN, PRAG

Im Jahre 1846 erfand Adolphe Sax in Paris ein neues Instrument, welches aus Blech gebaut war, doch als Rohrblattinstrument mit Klarinetten-Mundstück berufen schien, ein Bindeglied zwischen den heterogenen Klanggruppen des Orchesters (Holz, Blech, Streicher) zu werden, indem es diese drei Farben in seltsamer, kunstvoller Mischung vereinigte, sich jeder Gruppe anpassen, trotzdem aber auch charakteristische Holzfarbe bewähren konnte und die lückenhaften Holzbläserfamilien vor allem nach der Tiefe hin zu ergänzen vermochte. Sax schuf eine Gruppe von sieben Instrumenten, welche durch den ungeheuren Umfang von 5¼ Oktaven jeder Stimmgattung des Orchesters, auch den Übergängen und Extremen, einen Vertreter stellte. Wie dem genialen Instrumentenbauer, so erging es auch dem Saxophon sehr schlecht. Beide wurden vergessen, obwohl Berlioz über die Saxophone folgendermassen urteilte (Instrumentationslehre, ergänzt und revidiert von Richard Strauß, Peters): „Sein (Sax) hauptsächlichstes Verdienst besteht in der Schöpfung einer neuen, erst seit einigen Jahren vollzählig gewordenen Familie der Blechinstrumente mit einfachem Rohrblatt und mit Klarinettenschnabel. Es sind dies die Saxophone. Diese dem Orchester neugewonnenen (?) Stimmen haben seltene und wertvolle Eigenschaften. Sie sind sanft und doch durchdringend in der Höhe, voll und markig in der Tiefe, höchst ausdrucksvoll in der Mittellage. Im Ganzen genommen ein eigenartiger Klang, entfernt dem Tone des Violoncells, der Klarinette und des Englischen Horns verwandt, mit einer gewissen halb metallischen Beimischung, die ihm einen durchaus eigenartigen Ausdruck verleiht. Der Körper des Instrumentes ist ein parabolischer blecherner Kegel mit Klappensystem. Beweglich und für rasche Passagen ebenso geeignet wie für anmutige Gesangsstellen, für religiöse und träumerische Harmonieeffekte, sind die Saxophone mit großem Vorteil in jeder Art von Musik verwendbar, namentlich aber in langsamen und zarten Stücken (sic.). Die hohen Töne der tiefen Saxophone haben etwas Klagendes und Schmerzliches, ihre tiefen Töne dagegen eine großartige, gewissermassen priesterliche Ruhe. Alle, namentlich das Bariton- und das Baß-Saxophon, können den Ton anschwellen und verhallen lassen, wodurch in der äussersten Tiefe der Tonleiter bisher noch nicht dagewesene Klangeffekte entstehen, welche ihnen durchaus eigentümlich sind; sie erinnern etwas an die Töne der Expressiv-Orgel. Der Klang des hohen Saxophons ist viel durchdringender, als der der Klarinetten in B und in C, ohne darum den scharfen, oft herben Ton der kleinen Es-Klarinette zu haben. Dasselbe läßt sich vom Sopransaxophon sagen. Geschickte Tonsetzer werden später wunderbare, zur Zeit noch nicht vorherzusagende Effekte durch Vereinigung der Saxophone mit der Familie der Klarinetten oder durch andere Kombinationen erzielen. Das Instrument läßt sich mit

großer Leichtigkeit spielen, da sein Fingersatz dem der Flöte und Oboe ähnlich ist. Bereits mit dem Ansatz vertraute Klarinettisten beherrschen seinen Mechanismus in kurzer Zeit."

Soweit Berlioz. Ich habe fast die ganze Stelle übernommen, weil jedes Wort darin kostbar und ein vernichtendes Urteil über einen traditionellen Musikbetrieb ist, der es in achtzig Jahren nicht der Mühe wert gefunden hat, sich mit diesem Urteil Berlioz und den merkwürdigen Instrumenten auseinanderzusetzen. Es bleibt Tatsache, daß — soweit mir bekannt — vor der Popularisierung der Saxophone durch den Jazz nur zwei neuere Meister sich des Saxophons angenommen haben: Richard Strauß schrieb i. J. 1903 in der Doppelfuge seiner Symphonia Domestica ein Saxophonquartett vor (Sopran, Alt, Bariton, Baß), welches zwar „nur im äußersten Notfalle ad libitum" sein sollte, jedoch, diesen immerhin in Betracht ziehend, sich auf Verdoppelungen der Fugenstimmen beschränken mußte. Wir haben Grund anzunehmen, daß der „äußerste Notfall" bei Aufführungen der Domestica Regel geworden ist. Debussy schrieb eine einsätzige Rhapsodie für Saxophon und Orchester, die meines Wissens in Mitteleuropa unaufgeführt geblieben ist.

Dann entdeckte der Jazz das Saxophon. Fast 80 Jahre also konnten diese in Europa erfundenen, wunderbaren Instrumente im Verborgenen blühen, bis sie auf beträchtlichem Umweg über den Ozean in die Bars und Kaffeehäuser von Old-Europe einziehen durften. Die „nicht vorherzusagenden Effekte" Berlioz' wurden genützt, freilich weniger für „anmutige Gesangsstellen, religiöse und träumerische Harmonien", als Berlioz es sich hätte träumen lassen. Nun, wie man ins Saxophon hineinbläst, so tönt es heraus und, den Jazz in Ehren, hat er zwar eine neue, aber nicht die alte und ursprüngliche Seite des Saxophons entdeckt.

Von neueren Tonsetzern hat nur Hindemith in seiner Oper Cardillac dem Saxophon die Rolle eines gleichberechtigten, wo nicht überlegenen Orchesterinstrumentes zugewiesen, vor Allem in dem schönen Thema des Cardillac in dessen Arie, wo es als Solo-Instrument eindringliche und seltsame Wirkung übt. Křenek verwendete das Saxophon bisher durchaus jazzmäßig. Wie weit noch andere Autoren das Saxophon gebrauchen, ist mir unbekannt und scheint auch solange nicht von Belang, als nicht jedes größere Orchester eine ständige komplette Saxophonfamilie besitzt. Gewiss wird nicht jedes Werk eines solchen Septetts bedürfen; aber zumindest muß die Möglichkeit der Verwendung für jedes dieser Instrumente gegeben sein. Ganz besonders halte ich die Einführung des Kontrabaßsaxophons als Orgelpedal des Orchesters und Holzbläserbaß für unerläßlich.

Die Klassiker instrumentierten entsprechend der relativ geringen Zahl der Instrumente und der mangelhaften Technik insbesondere der Blechgruppe nach einem einfachen, chorischen Schema, welches auf eine feinere Differenzierung innerhalb der Holzbläserfamilien verzichtete:

Sopran: Violinen, Flöten (gelegentlich Trompete).
Alt: Bratschen, Oboen (Klarinetten).
Tenor: Violoncelli,*) Klarinetten (Oboen), Hörner.
Baß: Kontrabäße, Fagotte, (gelegentlich Kontrafagott oder Posaune).

*) Wobei ich von der üblichen Verdoppelung der Kontrabässe durch Celli in der höheren Oktave absehe.

Den Stand dieses klassischen Orchesters vermehrten Meyerbeer, Wagner und Berlioz um einige Instrumente, vor Allem: Englisch Horn, Baßklarinette und Baßtuba. Auf diesem Normalstand verblieben die Orchester bis heute, von gelegentlicher Verwendung der Ring-Instrumente bei Wagner, Bruckner und Rich. Strauß abgesehen, die so wenig gebraucht werden, daß sie den Bläsern nicht selten Schwierigkeiten bereiten. Das Orchester hatte immerhin einige sehr kräftige Blechbäße gewonnen, zu dem älteren Kontrafagott jedoch nur die äußerst schwächliche, im Tutti unbrauchbare Baßklarinette, die zwar als Solo-Instrument oder als Baß eines zarten Holzbläsersatzes vollkommen am Platze ist, jedoch nie die Funktion einer auch nur den Kontrabäßen halbwege adäquaten Baßführung übernehmen kann. Man blieb also auf Kontrafagott und die Fagotte in den höheren Oktaven angewiesen, wobei die Baßklarinette womöglich zwecklos verdoppelte. Im Tutti mußte bei halbwegs kräftiger Baßführung durch tiefe Hörner Tuba und Kontrabäße dieser ganze Holzkomplex mechanisch mitlaufen, der bestenfalls gegen ein *mf* guter Kontrabäße bestehen und ihm ein wenig Holzfarbe verleihen kann. Dazu kommt, daß die Fagotte kaum im reinen Holzbläsersatz wirkliche Baßfarbe besitzen. Mit Recht sagt Richard Strauß (s. o.): „Wie schon bei den Violoncells bemerkt, haben die Fagotte auch in den tiefsten Tönen für mein Gefühl keinen Baßcharakter." Blieben also die Orchester auf dem status quo ante stehen, so waren die Instrumentenbauer desto eifriger am Werk. Sie erkannten bald die Armut des konventionellen Orchesters an tiefen Holzbläsern und gingen daran, diesem Mangel abzuhelfen. Sie schufen zahlreiche Bariton- und Baß-Holzinstrumente: die Bariton-Oboe, das Heckelphon, die Kontrabaßoboe, die Kontrabaß-Klarinette. Die stehenden Orchester nahmen keine Notiz davon; und die Komponisten verwendeten ganz sporadisch ein oder das andere dieser Instrumente, Strauß das Heckelphon und, wie Schönberg, die Kontrabaßklarinette u. s. w. Ein Versuch, das Problem endgiltig zu beseitigen, wurde nicht gemacht. Und doch verschärfte sich das Übel proportional zu dem Familienzuwachs bei den Holzbläsern. Insbesondere seit Strauß und Mahler drangen die bis dahin nur in Bläser (Militär)-Kapellen verwendeten hochgestimmten Klarinetten ins Orchester ein und verschärften den Diskant. Nur an der unzureichenden Baßführung änderte sich nichts. Die Baßtuba, schwerfällig und rauh, zur Mischung mit dem Holz ungeeignet, kann einem solchen Übelstand nicht abhelfen, mag sie auch wie die tiefen Hörner gelegentlich wirksam die Baßführung unterstützen. Doch bleiben die Hörner im Grunde immer Tenorinstrumente, zumal auch die Tiefenmöglichkeiten räumlich und dynamisch sehr begrenzt sind.

Sehen wir nun, in dem Bestreben, die Holzbläserfamilien zu differenzieren, die Möglichkeiten homogener, gleichfarbiger Bäße im modernen Orchester an, so ergibt sich folgendes Schema, wobei die eingeklammerten Instrumente bei den stehenden Orchestern selten oder nie anzutreffen sind:

Familie der

Flöten: Sopran: kleine und große Flöten, Alt: (Altflöte) Tenor und Baß: 0,

Oboen: Sopran: Oboe, Alt: (Oboe d'amore) Englisch Horn, Tenor und Bariton: Heckelphon, Baß: (Kontrabaß-Oboe),

Klarinetten: Sopran und Alt: hoch- und tiefgestimmte Klarinetten, Tenor: (Baßethörner), Baß: Baßklarinette, (Kontrabaßklarinette).

Welcher Familie die Fagotte zuzuzählen sind, mag zweifelhaft erscheinen: der Konstruktion nach pflegt man sie den Oboen anzugliedern (doppeltes Rohrblatt), klanglich gewiss mit Unrecht, wie aus den zahlreichen anderen Oboe-Ergänzungen zu ersehen ist. Eher wären sie berufen, die Lücken in der Flötenfamilie auszufüllen. Die Tabelle macht nochmals deutlich, daß das Kontrafagott allein den wirklichen, tiefen Baß für sämtliche Holzbläserfamilien darstellt, gegenüber einer schon zahlenmäßig und dynamisch weit überlegenen Fülle der anderen Holzstimmen, ganz zu schweigen vom stark besetzten Streichkörper mit seinen Kontrabässen, wovon man leider meist viersaitige ohne Klappenvorrichtung antrifft und vom massigen Blechkörper mit Posaune und Tuba.

Ich habe bereits erwähnt, daß ich es für eine der wichtigsten Aufgaben der Saxophonfamilie halte, dem Orchester wirkliche, kräftige, bewegliche Bässe zu stellen (vergleichbar dem Pedal der Orgel) und die begrenzten Tiefenmöglichkeiten des Holzkörpers zu erweitern. In dieser Beziehung werden alle tiefen Saxophone vortreffliche Dienste leisten, vor Allem aber scheint das Kontrabaß-Saxophon berufen, die Funktion dieses lange gesuchten Fundamentalbasses zu übernehmen, ein Instrument, welches alle dynamischen Register von großer tuba-ähnlicher Kraft bis zum zartesten hauchartigen pp der Baßklarinette besitzt, an Beweglichkeit und Tonfülle das Kontrafagott weit übertrifft und durch den spezifischen Saitenklang der Saxophone befähigt ist, aufs Wirksamste die Kontrabässe zu unterstützen. Wir stehen freilich vor der Frage, ob die großen Orchester eigene Saxophonisten engagieren sollen oder ob jeder Klarinettist auch ein Saxophoninstrument blasen soll, so wie etwa der Oboist in der Regel auch Englisch Horn-Bläser, der Hornist auch Tubabläser ist, mit anderen Worten: ob die Aufgabe des Saxophons mehr die eines Remplacanten für Klarinetten und Oboen oder die einer neben den bisherigen Instrumenten bestehenden selbständigen Familie sein wird. Diese Frage ist nicht leicht zu entscheiden. Ein vollständiges Saxophonseptett vermag, vielleicht mit Ausnahme der Flöten, sämtliche Holzbläser zu ersetzen. Trotzdem wird der unsinnliche, kindliche Klang der Oboe durch den wärmeren und blühenderen, der in der Höhe grellere, im Ganzen holzfarbigere und offenere Klang der Klarinette durch den weicheren, aber engeren Klang des Saxophons nicht zu ersetzen sein. Es käme also auf Versuche an und an den Komponisten liegt es, diese anzustellen. Vorerst freilich haben sie das Saxophon außerhalb der Bar kennenzulernen. Mir wurde seinerzeit die ganze Familie durch die Freundlichkeit der Firma V. Kohlert's Söhne (Graslitz) vorgeführt. Ich hörte das Es Sopran-, das B Sopran-, das Es Alt-, das B Tenor-, das Es Bariton-, das B Baß- und das Es Kontrabaß-Saxophon. Zum Lobe dieser Instrumente kann ich nichts Besseres sagen, als Berlioz es getan hat. Ich fühlte, daß unzählige orchestrale Probleme durch jene gelöst, freilich auch viele neue aufgeworfen werden.

Die Einführung der Saxophone würde keinen nennenswerten technischen Schwierigkeiten begegnen, weil der Klarinettist nur einige Griffe umzulernen hat, im Übrigen jedoch das ihm vertraute Mundstück vorfindet, während der Oboist dieses zwar wechseln muß, dafür aber mit

der gleichen Applikatur arbeiten kann, wie auf der Oboe. Wichtig ist ferner die Berücksichtigung des Umstandes, daß die Gesundheit der Bläser von Oboe und Fagott dadurch gefährdet ist, daß sie nicht in der Lage sind, den gesamten Luftvorrat an das Instrument abzugeben. Untersuchungen über dieses Phänomen stehen noch aus. Es von ärztlichen Autoritäten gewürdigt zu sehen, wäre soziale Pflicht.

Der moderne Dirigent

VON HERMANN SCHERCHEN

Was unterscheidet den Dirigenten von den anderen konzertierenden Künstlern? Zweierlei: Einmal, daß sein Instrument eine Vielheit darstellt von singenden Menschen und ertönenden Instrumenten, einen Komplex also, der die obigen Typen in sich umfaßt (den Gesangssolisten und den Instrumentalkünstler), und zweitens, daß der Dirigent sein Instrument mittelbar spielt, seine Tätigkeit als Organisator, Beleber, Erzieher und Leiter der im Orchester zusammengefaßten künstlerischen Kräfte ausübt.

Aus dieser Feststellung ergibt sich deutlich, welche Forderungen der Dirigent zu erfüllen hat:

1. muß er selber Instrumentalkünstler und Gesangssolist sein oder zum mindesten beider Technik und künstlerische Darstellungsart bis in ihr Eigentümlichstes kennen;
2. die Kunst des musikalischen Vortrags, der Werknachschöpfung beherrschen;
3. die Fähigkeit haben, auf Grund seiner geistigen Spannkraft die ihm unterstellten Künstler sowohl zu Höchstleistungen auf ihrem Instrument als auch zur Unterordnung unter das höhere Ganze der Werkdarstellung zu veranlassen;
4. die Gabe besitzen, mittels der Gestik (das ist die dem Dirigenten eigentümliche Technik) vom Orchester eine freiwillige, bis ins letzte beseelte Verlebendigung des Werkes zu erzielen.

Der Dirigent ist also der eigentliche Universalmusiker. Seine Kenntnisse müssen aber noch umfassender sein: Sie dürfen sich nicht nur auf die Technik des Gesanges und eines Instruments erstrecken, sondern die Technik aller Instrumente des Orchesters muß dem Dirigenten aufs genaueste bekannt sein. Eine andere Voraussetzung seiner Tätigkeit ist die Befähigung zu suggestiver Willensübertragung; ferner muß er weitgehende, psychologische Schmiegsamkeit haben, um elastisch die verschiedenen Intelligenzen und Charaktere der Musiker zu erfassen und der Kunstdarstellung dienstbar zu machen.

Kommt noch dazu, daß er der Gemeinschaftskünstler par excellence ist, der der Gemeinde der Hörer die großen, sie zusammenfassenden Kunstformen nahebringen soll, und dies wiederum vermittels einer Gemeinschaft vieler Künstler. So sehen wir das Ideal des Dirigenten eine solche Fülle verschiedenster Funktionen umfassen, daß es nur zu begreiflich ist, warum es zwar viele Taktschläger der Musik gibt, aber so wenig wahrhaft große Dirigenten.

*

Anfänglich kennt die Musik nicht jene Trennung, die in Schaffen und Reproduzieren die moderne Musik beherrscht. Der Schaffende ist auch der Ausübende seines Werkes, und selbst da, wo im Chorgesang und Orchesterensemble eine Gemeinschaft von Ausführenden ein Kunstwerk darstellt, ist ihnen Selbständigkeit und Freiheit bei der Ausführung ihrer Stimmen in weitem Maße überlassen. Das setzt eine hohe Stufe der künstlerischen Allgemeinbildung voraus, wie sie für die frühere Musikausübung durchaus gültig war. Ein weiteres Bild davon gibt uns die Tatsache, daß die Instrumentalvirtuosen bis in die Mitte des letzten Jahrhunderts durchweg die Interpreten eigener Werke sind.

Die merkwürdige Abstrahierung von der lebendigen Kraft des Schöpferischen, die als bloßes Reproduzieren für die Musik vom 19. Jahrhundert ab charakteristisch wird, führt die Gefahr mit sich, daß der nur Darstellende die schöpferischen Vorgänge nicht genügend selbstverständlich beherrscht. Dem scheint die Tatsache zu entsprechen, daß alle wirklich fruchtbaren Dirigenten des 19. Jahrhunderts gleichzeitig große Komponisten sind, daß Weber, Spohr, Mendelssohn, Berlioz, Liszt und Richard Wagner zu ihnen zählen.

Anderseits aber führt die Komplizierung des Orchesterapparates, die Einbürgerung der Sitte ständiger und häufiger Orchesterkonzerte und die allgemein üblich werdende Bildung von Berufsorchestern dazu, daß die Funktion des Kapellmeisters die ganze Arbeitskraft eines Mannes zu beanspruchen beginnt. Das Entscheidende aber geschieht, als Hans von Bülow den Nachweis liefert, welche Summe von Erziehungsarbeit ein Dirigent zu leisten vermag. Die kleine Meininger Hofkapelle sticht auf ihren Konzertreisen unter Bülow alles aus, was bisher als gutes Orchestermusizieren Geltung gehabt hatte. Hier war durch intensives, ingeniöses Probieren eine Vollkommenheit des Vortrags und der klanglichen Beseelung erreicht, die beispielbildend für die nachkommende Generation wird.

Eine Erziehungsarbeit dieser Art setzt voraus, daß der Dirigent sich ganz seinem Instrument widmet. Nur so kann es gelingen, daß die Meininger Musiker, die als einzelne Virtuosen kaum mehr als Mittelmaß haben, als Gesamtheit Triumphe über Triumphe erzielen. Das ergibt für den Betrachtenden von selbst die Frage, warum wir Ähnliches nicht mehr erreichen, warum unsere vorzüglichen, großen Orchester unter ausgezeichneten Dirigenten wohl ausgezeichnet spielen, in ihrer Gesamtqualität aber keine ständige Steigerung erfahren.

Nun ist das Instrument des modernen Dirigenten dieser geheimnisvolle, berauschende Kunstorganismus Orchester, dessen Entwicklungsfähigkeiten kaum zu begrenzen sind. Das Klavier, die Geige geben Klangvoraussetzungen, an deren sinnlicher Qualität nichts zu verändern ist: das Orchester aber ist: Instrument plus Musiker, enthält die unbegrenzten Möglichkeiten des Organischen. Sich darauf zu beschränken, jeweilig einzelne Werke darzustellen, mehr oder weniger nahe der Vorstellung, die im Dirigenten lebendig ist, heißt verkennen, welche Verantwortungen in die Hand des Kapellmeisters gelegt sind. Der Dirigent hat sein Orchester zu dem Gipfel zu steigern, der die Summe der Höchstleistungen aller Musiker bedeutet, er hat ihre künstlerischen und technischen Fähigkeiten, ihr Verständnis, ihre Stilgefühl fortgesetzt zu überwachen.

Gelingt es ihm nicht, bei ständiger Zusammenarbeit ein gutes Orchester zu einem vorzüglichen zu machen, so erfüllt er nur den einen Teil seiner Aufgabe, die außer der Reproduktion von Kunstwerken die Veredelung seines Instrumentes umfaßt.

Gustav Mahler vereinigte beides in vorbildlicher Art: Das Wiener Opernhausorchester (die Wiener Philharmoniker) erhob sich unter seiner Leitung zu einer beispiellosen Leistungsfähigkeit; Ähnliches hat Schuch mit den Dresdnern vollbracht, die er zu einem Instrument von empfindsamster Sensibilität heranbildete.

*

Der Reichtum des modernen Orchesters an Ausdrucksmöglichkeiten ist kaum zu ermessen. Nehmen wir z. B. den Gesang im Orchester, so bietet sich allein für die gehaltene Melodie eine ganze Skala von Ausführungsmöglichkeiten: Der satte, edle Ton, wie ihn Nikisch bevorzugte (und wie er noch heute für den Gesangsvortrag unseren nördlichen Orchester charakteristisch ist); der mit ganzen Bogenstrichen gehauchte, seidige Klang, der für Gustav Mahler charakteristisch war; oder ein zartes Pianosingen, mit dünnem Ton und nervös-süßem Vibratocharakter — das alles bezeichnet nur einen Teil der Möglichkeiten, die das Orchester als Gesang zu spenden vermag.

Dann die Zusammenfassungen der Bläser zu einheitlicher Klangfarbe, wie sie für das Holz durch jedes der vier Instrumente bestimmt werden kann (durch eine Einstellung aller Holzbläser auf einen Klang, z. B. den der Flöte, der Oboe usw.), oder Angliederung der Posaunen an die hellen Trompeten, wie das silbrige, englische Blech sie bevorzugt, resp. ihre Ineinanderschiebung mit den Hörnern zu einer Familie, wie sie für das ernstere deutsche Blech bezeichnend ist. Ferner die doppelte Verwendungsmöglichkeit der Hörner; als Holz, um eine Art Pedalfülle der Holzbläser zu bilden, als Blech, um die Trompeten zu dunkeln und sanft zu den sonoren, deutschen Posaunen überzuleiten.

Mit diesen groben Andeutungen soll nur gezeigt sein, welche Fülle von Möglichkeiten es gibt. Aber selbst dieses Wenige wird nicht beherrscht, da die Darstellung der sogenannten „Auffassungen" das ganze Orchesterstudium beansprucht! Die Auffassung aber geht nur den Dirigenten etwas an; sie mag ihn so erfüllen, daß seine Geste sie eindeutig ausdrückt. Dann hat er die Auffassung zu dirigieren, aber das Technische zu studieren und an dem Technischen gleichzeitig das Orchester zu erziehen.

*

Das Ideal des Orchesterspiels kann nicht darin bestehen, daß die Musiker blind einem autokratischen Willen untergeordnet sind. Das Orchester ist eine Gemeinschaft künstlerisch belebter Menschen; dieser Organismus soll als solcher zu seinem ganzen Reichtum erweckt werden. Arthur Nikisch hat dies instinktiv verstanden, so daß die Werke unter ihm oft in berauschendsten Farben erklangen; es war dann, als erglühten wetteifernde Strahlen, die alle in der Ruhe seiner künstlerischen Persönlichkeit wie in einem Brennpunkt zusammengefaßt wurden. Er wagte es auch, den Musiker mit höchster Verantwortung zu belasten, indem er z. B. in Brucknerschen Werken während der Stellen allein konzertierender Holzbläser so minimal dirigierte, daß alles Gelingen vom

Spieler selbst abhing. So war sein Orchester eine Summe von Individualitäten, die sein Wille phantastisch über sich hinaus hob.

*

Am Anfang wurde allgemein der Leistungskreis erörtert, den der Dirigent als Universalmusiker zu umspannen hat. Folgende sind die speziellen Aufgaben, die für den Dirigenten allein charakteristisch sind:

1. Die Erziehung und Weiterbildung des Orchesters. Das Orchester ist das einzige Kunstinstrument, das einer ständigen Steigerung seiner Qualitäten fähig ist. Es ist die lebendige Einheit Mensch und Ton. 2. Die Formung eines neuen Typs des Orchestermusikers. Das Orchester ist nicht zu mechanisieren und dem Ideal einer vollkommenen Maschine anzunähern, sondern als die organische Einheit höchstgesteigerter, künstlerischer Individuen zu begreifen. 3. Die suggestive Erfassung von Musiker und Hörer. Der Dirigent muß das darzustellende Werk in solcher Vollkommenheit des inneren Vorstellens besitzen, daß dieses durch ihn als das ausstrahlende Medium gleichermaßen mühelos Musiker und Hörer ergreift. 4. Die gestische Darstellung des Werkes. Der Dirigent wirkt ausschließlich durch Kräfte seines Geistes und die Gesten, die diese zur Entfaltung bringen; die Gestik sei die vollkommene, eindeutige und damit unmittelbar und sofort verständliche Kundgebung seiner Werkvorstellungen.

Ostrčil

(Zum 50. Geburtstag.)

VON MIRKO OČADLÍK, PRAG

O. Ostrčil, der am 25. Februar sein fünfzigstes Lebensjahr vollendet hat, ist im Rahmen des tschechischen Musiklebens eine außerordentliche Erscheinung, da er durch sein Werk, wie durch die in seinen künstlerischen Formen bekundete ideelle Intensität, die Geistesrichtung hiesiger Musiktradition mit der Mentalität der Kunst von heute verbindet. Seine tonschöpferischen Werke, die eben bei Opus 24 angelangt sind, sind nicht sonderlich zahlreich, aber jedes dieser Werke ist die definitive Lösung eines Stilproblems, das Ostrčil als Komponisten erstanden war. Damit erklärt sich auch die Vielseitigkeit seines Werkes. Die Kollektivaufführung der Werke Ostrčils, die anläßlich seines Jubiläums veranstaltet wurde, hat Überraschungen gebracht.

Ostrčil ist aus der Schule der tschechischen Romantik hervorgegangen, soweit sie durch das Werk Smetanas und Fibichs repräsentiert wird. Sein reflexives Wesen wies ihm bereits in der Jugend seinen Schöpfungskreis. Es ist beachtenswert, daß der Ausdrucksausgangspunkt Ostrčils sich in einem gewissen Formalismus äußerte. Die Sättigung der freien Formen mußte bei dem reflexiven schaffenden Künstler diese Konsequenz herbeiführen, dessen künstlerische Resultante nicht die pathetisch dekorative Form barocker Kunst, sondern die freie strenger gewordene und disziplinierte architektonische Linie ist. Die Linearität war in einem späteren Stadium Ostrčils Leitschnur und auf ihr ist sein ganzes Gedankensystem aufgebaut. In Abhängigkeit davon erwuchs auch der Inventionsreichtum, der zu linearer Zweckmäßigkeit und Form geworden ist. Deshalb begreifen wir, daß Ostrčil gerade Mahler aus der Reihe der vorkämpferischen und stark beeinflußenden Führergestalten

als Stütze wählt und die dekorativen Schilderungen Straußens und Debussy's völlig unbeachtet läßt. Die Horizontalität der Invention und die tonschöpferische Potenz führten ihn zur natürlichen Polyphonie und zur Bewältigung neuer tektonischer Probleme.

Ostrčil ist heute ein ausgesprochener Polyphoniker. In dieser Veranlagung, deren Wesen ihn nicht zur Häufung der Töne zu vertikalen Gruppenformationen, sondern zum Aufeinanderstoßen der Linien in einen dualistischen Knoten führt ist er eine respektale Erscheinung, im zeitgenössischen Schaffen. Ostrčil bewahrte sich zunächst den starken Sinn für die Tonalität, den er durch Aufnahme der Wagnerschen Ausdrucksart erhärtet. Die Werke seiner Sturm- und Drangperiode hatten ihre technische Stütze in den traditionellen Elementen, die nicht zuließ, daß irgendetwas aus dem destruktiven Zeitgeist in die Züge der Invention einzudringen vermochte. Auch die Forderung der freien Linearität, der sich am besten in Ostrčils letztem Werke, den Symphonischen Variationen „Der Kreuzweg" äußert, ist durch gewisse mäßigende Gradations- und Schlußtendenzen gebunden. Die freie Linearität, die zu den mächtigen polytonalen Komplexen in den Werken Ostrčils führt, stützt sich auf die vitale dynamische Potenz der thematischen Invention, aus der erst formale Gruppierung und Inhalt des Werkes erstehen. Mag also Ostrčils Werk die Form einer Sonate oder eine wechselnde Form haben, immer ist es eine neue formale Schöpfung. Wenn wir beispielsweise in der großen Orchester-Symfonietta die Genesis der Form verfolgen, müssen wir deutlich sehen, wie die dynamische Tragfähigkeit des Themas sich erweitert und wie es sich in seiner taktmäßigen Gliederung dem Gerippe der musikalischen Form anschmiegt. Die thematische Exposition wie die Konflikte haben dann eine eigene bezwingende Kraft. Jede konsequente Konstruktion ist eine energische Lösung des Formproblems und damit besonders typisch für ihren Autor.

Die ersten Kompositionen Ostrčils bringen rein formale Lösungen. Hier sind die Suite, die Symphonie und die beiden ersten Opern „Vlastas Ende" und „Kunálas Augen" zu nennen. In dieser ersten Aera ist noch die melodramatische „Ballade vom toten Schuster und der jungen Tänzerin" zu nennen, die sich mit Erfolg um die Beherrschung der mit der Form der Konstruktion zusammenhängenden Ausdruckselemente bemüht und groteske Tonelemente in das Ganze einführt. Von hier gelangt Ostrčil zu den rein instrumentalen Problemen, die er am besten in der C-Moll-Suite löst, der trotz ihres Alters von zwanzig Jahren durchaus volle Aktualität zuzusprechen ist. Das Prinzip der symmetrischen Melodik, das in der komischen Oper „Poupě" (Die Knospe) gipfelt, geht vom orchestralen „Impromptu" ab zur linearen Assymetrie über. Der musikalische Satz erhält die Fülle des chromatischen Inhalts. Von hier geht Ostrčils Schaffen an die Bewältigung aller den atonalen architektonischen Voraussetzungen sich in den Weg stellenden Hindernisse. Der beste Beweis dieses Bemühens ist die Oper „Legende aus Erin", die in der Hauptsache vom Fünfklang ausgeht, um auf dieser Grundlage neue Klangmöglichkeiten zu erobern. Ostrčils Polyphonie schwingt sich zur machtvollen Form der reinen Linearität und zur breiten Fugenkonzeption bei festem Zusammenhalten der Themen auf und die Art der höchsten fugalen Lösung erreicht außerordentliche Kräfte. Gleich-

sam als Ruhepunkt nach den erschöpfenden orchestralen Werken bringt Ostrčil ein paar Werke seltener Stimmung, die sich namentlich in der Chorsymphonie „Einfache Motive" und in der Sonatine für Viola, Geige und Klavier äußert.

Ostrčil ist ein durch und durch moderner Künstler. Ihm haften heute kaum irgendwelche Überlieferungen des Romantismus an. Seine Musik ist stark und so geschaffen, daß sich überall die Originalität sowohl der Invention als auch der Arbeitstechnik verrät. Es genügt, wenn wir Ostrčils melodische Linie verfolgen, wie sie ohne Cäsuren und Reperkussionen emporwächst, wie sie in monumentalem Strom dahinbraust, ohne Rubati und ohne die Einheitlichkeit des musikalischen Denkens zu zerreissen. Die schöpferische Individualität sprüht aus jedem Takt hervor und überzeugt umsomehr, wenn wir den ganzen bisherigen Komplex des Werkes Ostrčils vor Augen haben.

Diesem Profil Ostrčils bleibt nur eines noch hinzuzufügen: Er ist ein Dirigent, der jede ihm anvertraute Komposition ebenso intensiv wie neuartig nachschafft. Es ist hier nicht möglich seine Renaissancetätigkeit, die er an der tschechischen Musik geleistet hat, indem er in geschlossenen Einheiten und ohne jedes Auftragen schlechter Traditionen bedeutsame Zyklen tschechischer Autoren herausbrachte umfassend zu werten. Und so oft er nach einer fremden Partitur griff, sah er seine Aufgabe im tief reflexiven Durchdringen jedes Details. Deshalb trugen auch seine Interpretationsleistungen stets den Stempel seiner Persönlichkeit. Am besten wohl hat dies seine Aufführung von Alban Bergs „Wozzek" erwiesen. Die Art, in der er den musikalischen Inhalt dieses Werkes bewältigte, erwies am besten, wie Ostrčil schöpferisch in die Kunst des Dirigierens eingreift, die ihn befähigt, die kühnsten Vorstellungen moderner schöpferischer Künstler zu verkörpern.

Die Modernität, d. i. die Kraft, die ununterbrochen neu schafft, die aus gegebenen Voraussetzungen heraus ohne persönliche Bequemlichkeit und mit Anspannung aller schöpferischen Kräfte neue und vollkommene Werte gibt, muß Ostrčil durch jeden objektiven Beobachter zugesprochen werden. Darum ist Ostrčil eine so seltene Erscheinung im hiesigen Musikleben, und deshalb hat er so tief auch die breiteste Öffentlichkeit ergriffen und interessiert.

Viktor Ullmann, der Lineare

VON Dr. THEODOR VEIDL, PRAG

(Zum Genfer Internationalen Musikfes .

Von den deutschen Komponisten der Tschechoslowakei ist er der einzige persönliche Schüler Schönbergs. Auch wenn man das nicht weiß, so kann man das aus manchen seiner Kompositionen mit ziemlicher Sicherheit erraten. Die unverkennbare Vorliebe für ein Musizieren im Zwölftonsystem, für streng lineare Polyphonie und für rein konstruktive Kanon-Künste geben einen deutlichen Fingerzeig. Man würde ihm aber sehr unrecht tun, wollte man ihn als einen Schönbergepigonen hinstellen; auch wo seine Herkunft aus dem Kreis um Schönberg unverkennbar ist, gibt er viel Eigenpersönliches, so daß seine Art deutlich hervortritt. Man kann auch in seinen Kompositionen ganz deutlich verfolgen,

wie sich immer stärker eine um Theorie unbekümmerte Musizierfreudigkeit durchringt und wie dieses Nicht-Konstruktive ein hervorstechender Wesenszug seiner künstlerischen Persönlichkeit wird. Damit scheidet er natürlich immer mehr aus der Gefolgschaft Schönbergs, dafür findet er um so sicherer den Weg zu sich selbst und es beginnen Quellen seiner reichen Begabung zu sprudeln, die man früher kaum bemerken konnte. Freilich gerade in dem Werk, das für das Genfer Musikfest ausgewählt wurde, „Variationen und Doppelfuge über ein Klavierstück von Schönberg", erkennt man noch die Schönbergschule strengster Observanz, es zeigt übrigens eine Gestaltungskraft und stilistische Geschlossenheit, daß man die Wahl begreift und aufrichtig begrüßt.

Es ist etwa sechs Jahre her, daß Ullmann, der seit 1919 mit einer Unterbrechung in Prag lebt, mit Liedern Aufsehen machte. In weiteren Kreisen bekannt wurde er durch seine Musik zu Klabunds Schauspiel „Der Kreidekreis", die mit ihrer zarten stimmungsvollen Exotik trotz aller Kühnheit viel Anklang fand. Bald darauf trat er mit einem grösseren Werk einer „Symphonischen Phantasie", vor die Öffentlichkeit, ein Werk, aus dem ein starker Formwille spricht, und das offenbarte, daß sich der Komponist weite Ziele gesteckt hatte, denen er damals noch nicht ganz gewachsen war. In der Gesamtheit seines Schaffens, wie man es heute überblicken kann, bedeutet es nicht mehr als eine, wenn auch starke Talentprobe. In seinem folgenden Werk, dem Bläseroktett, dessen bewegte Sätze viel Schwung und Feuer zeigen, kommt zum erstenmal der Temperamentmusiker zum Durchbruch. Mit dem Streichquartett hat Ullmann den ersten Höhepunkt seines Schaffens erreicht. Bei aller Kunst des Tonsatzes macht diese Musik den Eindruck des mühelos Hingeworfenen, wie das eben nur einer starken, ursprünglichen Begabung möglich ist, die ganz aus dem Vollen schafft. Das lustige, volkstümliches Empfinden verratende Scherzo und das zündende Finale mit seinen Walzerklängen sind Stücke von nie versagender Wirkung, so daß man sich nur wundern muß, daß dieses Quartett noch keine weitere Verbreitung gefunden hat. Auch sein neuestes Werk — (eine dreiaktige Oper „Peer Gynt" steht vor der Vollendung), das „Konzert für Orchester" ist als ein glücklicher Wurf zu bezeichnen. Das Eigenartigste daran ist der Humor des letzten Satzes, der vielfach aus dem Klang der in reizvollster Weise solistisch verwendeten Instrumente geboren ist. Für Ullmanns künstlerische Entwicklung bedeutet dieses Werk den Sieg der Natürlichkeit und Frische.

Totenmusik für Janáček

MAX BROD (Genfer Musikfest.)

Als ich ihn zuletzt in Brünn besuchte, zeigte er mir die Partitur des Dostojewskischen „Totenhauses", an der er gerade arbeitete. So sieht keine andere Partitur aus wie die Janáčeks! Er schreibt nämlich gar nicht auf Notenpapier. „Die vielen leeren Zeilen", so erklärte er mir, „verleiten einen zu allzuviel Noten". Er liniiert sich auf gewöhnliche weiße, mittelgroße Papierblätter seine Zeilen selbst, und wenn beispielsweise das Fagott nur eine einzige Figur zu spielen hat, so schreibt er diese Figur in ein nur zentimeterlanges System hin, und

im übrigen ist auf der ganzen Seite für das Fagott keine Zeile ausgespart. Nur die wirklich spielenden Instrumente haben abwechselnd ihren Zeilenraum, damit ist jede Mechanik der Füllstimmen aufgehoben. Eine Orchestration von außerordentlicher Sparsamkeit und Transparenz hat sich die ihr gemäße Art der ganz persönlichen Notierung geschaffen. Solch eine Janáčeksche Notenseite sieht aus wie kunstvolle Mosaikarbeit.

Man wird das nicht nachahmen können, wie man nichts von Janáčeks Lebens- und Kunstbewegung nachahmen kann. In ihm stirbt ein Mann, der wie selten einer dem Daimonion vertraute. Was er nicht tat, was er tat, dafür gibt es kein anderes Gesetz als das seiner Persönlichkeit. Seine Musik wie seine Weltanschauung — beide sind gänzlich unzugänglich, wenn man nicht von ihnen hingerissen wird. Den Hingerissenen freilich nehmen sie in ein Meer von Schönheit und Gesetz auf; nur langsam vorsichtiger Zutritt, der ist absolut nicht gestattet und nicht möglich.

So geht es einem auch mit dem „Schlauen Füchslein", dem Schönsten, was er nächst der unvergleichlichen „Jenufa" für die Opernbühne geschaffen hat. Ich höre öfters: Der Text bizarr, die Regie schwierig, da die Tiergestalten eben als Tiere gespielt werden müssen, die Musik auch nicht jedem zugänglich und in der Ausführung heikel, sehr schwierig. O diese unsinnigen Einwände! Es ist doch der Wald selbst, der auf der Bühne steht, hier ist einmal ein Drama geschaffen, das eine einzige Hauptperson hat: die panische Natur. Und da will man mit kleinen kritischen Notizen kommen, die aus der üblichen szenischen Erfahrung stammen. Man nehme das ungeheure Wagnis als das, was es ist, man überlasse sich dem Rausch, der aus diesem Blätterdickicht und Insektensurren, aus Sonne und Froschgequake und aus der tollen Orgie der Nachttiere, der großen Knut Hamsunschen Hochzeit unter offenem Himmel hervorbraust. Dann liegt mit einem einzigen Ruck die Handlung klar aufgeschlagen: der Förster, der durch das Stück geht, ist der ewig sehnsüchtige, natursüchtige Mensch, er hat Heim und Familie, aber es zieht ihn in den Wald, wo er einmal in Freiheit ein wildes Zigeunermädchen geliebt und ein allerliebstes wildes, kleines Jungfüchslein für sich eingefangen hat. Diese beiden Beutezüge sind ein und dasselbe für sein Jägerherz. Dabei ist gar nicht viel zu deuten. (Und schlimm geht es mit ihnen aus, wie mit aller Sehnsucht.) Das Zigeunermädel reißt aus, verkommt mit einem Landstreicher. Das Füchslein flieht und wird erschossen, aber nicht vom Förster, sondern von demselben Landstreicher, der ihm das Mädel weggenommen hat.

Es bleibt aber unversehrt das ewig sehnsüchtige Menschenherz und findet Ruhe im unendlichen Leben des Waldes.

Nun hat man die „Glagolitische Messe" zur Totenfeier ausgewählt. In Brünn spielte man am Sarg den Schlußgesang aus dem „Schlauen Füchslein".

Es war ein genialer Einfall und ein wahrhaft freundschaftlicher Einfall des Kapellmeisters Neumann. Welch eine Totenmesse — das freudige Aufgehen des Menschenkindes in die Unendlichkeit, komponiert in einzigartigem Aufschwung als ewiger Päan des Lebens — nun

erklang er im Theaterfoyer, brandete Einlaß pochend an den Bronzesarg, in dem der Tote lag, und man konnte es nicht fassen, daß diese so wahrhaftigen, in ihrer Wahrhaftigkeit gewaltigen, ganz intimen, doch auf geradestem Weg aus dem Intimen ins Erhabene schlagenden Töne von Jenem, der sie geschaffen hatte, nun nicht mehr (zumindest physisch nicht) gehört werden sollten. Unvergeßlich bleibt der Moment, in dem Leben und Tod einander zu berühren schienen, über Kranzschleifen, Katafalk, Ehrenwache, Trauergäste und Kerzenglut hinweg. „Und doch ist es schön," klang Orchester und Solostimme, „und doch ist es schön, daß all dies Gewimmel der Wald hier ernährt. Das ist das wahre Jungsein! Im Wald fängt das Leben immer neu an. Und die Nachtigallen kehren im Frühling zurück, und sie finden die Nester, die Liebe. Wo ein Abschied war, ist Wiedersehn! Die Blätter und Blüten kommen, wieder und alle die Blümlein, Himmelsschlüssel, Veilchen, Löwenzahn, und sind so glücklich wie nur je. Die Menschen gehen vorbei und senken den Kopf, wenn sie's verstehen. Und was Ewigkeit ist, wissen sie."

Dies ist das Grablied, das sich der Genius gedichtet hat. Requiem aeternam. Doch auch: Aeternam vitam!

Modemusiker Erwin Schulhoff

ERICH STEINHARD, PRAG

„Dem Musiker von Heute fehlt das Verständnis für den Unsinn."
Schulhoff.

Genf 1929.

Schulhoff, einer der bekanntesten Interpreten moderner Klaviermusik, ist eine auffallende Figur unter den jungen Komponisten nach 1918. Gegenüber der deutschen Kunst jener unmittelbar auf den Krieg folgenden Jahre war er durchaus frei von jedem Problem, von allen Philosophemen, Grübelein, von Mystik und Expression — fröhlich und unbeschwert von Allem, was dem deutschen Musiker damals Profil verlieh und zum Teil noch heute verleiht musiziert er frisch und musikantenmäßig drauflos. Er fühlt sich mehr von den Westvölkern angezogen, welche in jener Zeit für Tanz, Ballett und Pantomime neue Rythmen, Formen und Exotismen übernahmen, die in ihrer Neuartigkeit das enorme Temperament Schulhoffs entfachen mußten. Das Exotische allerdings, sucht er nicht — wie Franzosen und Engländer im Melodienreichtum der Kolonialvölker — sondern im Osten der eigenen Heimat, der Tschechoslowakei, oder in Böhmen und Mähren selbst — wo ihm die tschechischen, mährischen und slowakischen Volkslieder fast in jedem Werk Folie wenigstens für *einen* Satz abgeben. Man empfindet tschechischerseits die Verpflanzung eines eigentlich rassefremden Elementes nicht grundlos, als bloße Färbung, die sicheren Effekt macht.

Sein Haupterlebnis bleibt für ihn der moderne Tanz. So wie die Romantiker die Tänze ihrer Zeit suitenweise oder einzeln in idealisierter Weise verwendet haben, so benützt Schulhoff den modernen Tanzrhythmus und die moderne Tanzform als Grundlage seines musikalischen Denkens. Gleichviel ob er Sonaten, Konzerte oder Symphonien

schreibt: Es entstehen *Tänze*. Er gehört zu den ersten, die dieses Experiment der Verpflanzung des Gegenwartstanzes in die Kunstmusik durchgeführt haben und mit zu den ersten, die ihm mit *Raffinement* zu instrumentieren wußten.

Alle diese Dinge begreift man, wenn man den *Menschen* näher kennen lernt.

Der Mensch ergänzt den Musiker in vollkommendster Weise. Der Stil des Menschen erklärt den schaffenden Künstler bis ins Detail. Ironie, Temperament und Zynismus sind seine schärfsten und wirksamsten Waffen.

Dafür ein paar Proben aus seinen satirischen Schriften:

„Die Konservatorien sollten als Kompositionslehrer am besten Operettenkomponisten anstellen, die den Schülern ein leichtes Handgelenk beibringen, aber keinen Kontrapunkt, der angestrengtes Denken und dadurch Hemmungen verursacht, die nur auf psychoanalytischem Wege wieder zu beseitigen sind."

„Die Type des zeitgenössischen Tonsetzers: „Utopist, griesgrämiger Nörgler am Leben, ewiger Theoretiker, zermürbt von Hemmungen, immer mißverstanden, Fanatiker, absoluter Lebensverneiner, und immer zur Opposition geneigt, Pessimist durch und durch!"

Über Strawinsky: „Er sieht aus als hätte er mit Kunst überhaupt nichts zu tun und das gerade macht ihn sympathisch. Ein auf der Nase schlecht sitzender Klemmer bezeigt den nüchternen Menschen, der die Mitmenschen kennt. In seinen Musikparodien steckt die ganze Tragik eines korrumpierten Zeitalters. Die andere Musik gemahnt an heidnischen Phalluskult. Sonst trägt er mit Vorliebe — — Röllchen."

„Über Saxophon und Jazzband: Das Saxophon ist weder eine Trompete noch eine Ziehharmonika. Es sieht aus wie eine Pipe (Marke „Peterson") großen Formats. In der Nähe betrachtet gleicht es einer Ofenröhre, einem Staubsauger „Elektro-Lux" oder einer Perolin-Luftverbesserungsspritze."

„Zuviel Sentimentalität, zuviel Pathos, meine Herren. Lassen Sie doch die Wissenschaft beiseite!"

Berliner Musik

Wo man auch ansetzt und wie quer man auch schneidet, sehr erfreulich ist, was zu Tage tritt, wahrhaftig nicht. Freilich kann ich die Anschauung jenes Prager Kritikers nicht teilen, der kürzlich im „Auftakt" den statistischen Tatbestand der an Zahl sich stetig verringernden Konzerte als gefährliches Symptom beklagte. Ganz im Gegenteil verfestigt sich in Berlin immer stärker die Überzeugung, daß nur der Abbau des sogenannten Konzertlebens, das ja doch nur mehr ein Konzerttod ist, der Musik förderlich sein kann. Seien wir ehrlich und stellen wir fest, wie erschreckend im Lauf der Jahre die Disproportion von Wichtigem und Unnötigem sich verschärft hat. Ausmerzung all der hunderte von Veranstaltungen, die außer der Presse und einem widerwilligen Freundeskreis ohnehin niemand aufsucht. Auswahl des in irgendeinem Sinn Brauchbaren muß immer dringender gefordert werden. Solange die

Realität solche Auswahl verweigert, muß der Kritiker sie, rückschauend, vornehmen.

Bestehen bleiben da, vor allem anderen, die Konzerte der Staatskapelle unter Klemperer. Wie er in dieser Saison mit letzter Konsequenz die neuere Kunst in den Mittelpunkt gerückt hat, das ist vorbildlich, obschon es ihm leider keiner nachmacht. Mahlers IX. und sein Lied von der Erde, also die beiden vorwärtsweisenden Werke, wurden angesetzt, Strawinskis edel rückwärts gewandtes Apollo-Ballett den Berlinern wenigstens musikalisch unterbreitet, Kreneks zwischen Jazz und Rokoko unbedenklich lustwandelnde Kleine Sinfonie erregte Heiterkeit. Hauers Sinfonietta, die von der ewigen Gleichform ihres Rhythmus häufig um die Wirkung ihrer Zwölfton-Einfälle betrogen wird, stand zur Diskussion. Der stärkste Abend aber war der bisher letzte; da wurden vier Werke, aus verschiedener Richtung stammend, jedoch alle (mit Mersmann zu reden) der „Ablaufsform" zugehörig, vereinigt. Bachs 6. Brandenburgisches, streng und exakt musiziert. Hindemiths Violinkonzert, von Wolfsthal schlechterdings unvergleichlich gespielt. Pulcinella-Suite und, als mit Recht bejubelter Höhepunkt, eine geschickt gewählte Suite aus Weills Dreigroschen-Musik, die der Autor unter Zuziehung von Klavier, Banjo und Bandoneon für Bläser raffiniert instrumentiert hat. Als die Ballade von des Haifischs im Gesicht getragenen Zähnen anhob, ging eine Bewegung der Freude durchs ganze Haus: Zeichen einer geradezu unwahrscheinlichen Popularität. Neben so sinnvollen Programmen können die der übrigen Dirigenten, was Zusammenstellung anlangt, nicht bestehen. Von Furtwängler weiß man, daß er die bunte Vielfalt liebt. Immerhin hat er, obwohl der zeitgenössischen Musik nur sporadisch geneigt, die Uraufführung von Schönbergs Orchestervariationen gewagt, über die im Verlauf eines Berichtes zu sprechen nicht angezeigt ist; hat an Strawinski und Hindemith mit älteren Stücken erinnert und von Neuem aufgezeigt, wie beziehungslos Pfitzner in dieser Zeit steht (Lethe). Friedlich waren, wie stets, die Abende Bruno Walters; einmal kam Janáček hier zu Wort. Zu unserem Schmerz hat sich nun auch Erich Kleiber zur Ruhe gesetzt. Neben einem gewiß begrüßenswerten Schubertzyklus waren Sekles' Dybuk-Vorspiel und Slawenskis in den verschiedensten Gegenden beheimatete „Balkanophonia" dürftige Ausbeute. Bei Horenstein drei Stücke aus Bergs lyrischer Suite, für Streichorchester umgesetzt, aber nicht zu ihrem Vorteil. Bei Unger Kreneks Potpourri, das ich mir im Caféhaus nicht anhören möchte, weil ich da unterhalten sein will. Bei Taube, neben Honegger, Toch und vielen anderen, Wolfgang Jacobi mit einer Suite: ein wirkungsstarkes Präludium, aber brüchtige Melodik im langsamen Satz. Wen soll man nennen von den zahllosen Kapellmeistern, die gelegentlich erschienen? Soll man viel Aufhebens machen von den weiblichen Adepten des Taktstocks, von der in süßer Vergangenheit lebenden Dame Ethel Smyth mit ihren eigenhändig taktierten Kompositionen oder von Lisa Mayer, die mit amourösen Zeitungsinseraten mehr Erfolg hatte als mit einer versuchsweise verworfenen Tondichtung „Kokain"? Von Herrn Spanjaard reden, weil er den in Deutschland wenig bekannten Roussel mit seinem „Festin de l'Arraignöe" nicht sehr günstig vorstellte? Wir kämen ins Uferlose.

Von der Kammermusik ist zunächst zu sagen, daß die Kunst des

Klavierspielens noch immer stark getrieben wird. Was sich da an Mittelmaß, naivem Dilettantismus und groben Mißbrauch überkommener Werte hervorwagt, das geht auf keine Kuhhaut, so willig die Interpreten auch diese zu Markte tragen. Und, seltsam, je üppiger der Stumpfsinn gedeiht, desto seltener wird das Außerordentliche. Zu diesem gehört der an Klangschattierungen überreiche Pianist Rachmaninoff, gehört der wunderbare Gieseking, gehört auch natürlich immer die zutiefst geistige Leistung Schnabels. Der jungen Literatur sind gerade die am Klavier tätigen Musiker am wenigsten freundschaftlich gesinnt. Warum soll man auch etwa Strawinskis Sonate spielen, wo Beethoven doch so viele geschrieben hat? So und ähnlich denken ja nahezu alle Solisten, ohne Unterschied des Instruments, wobei allerdings mit Genugtuung eine evidente Dezimierung der Solistenkonzerte überhaupt zu konstatieren ist. Am ehesten findet man noch des Zuhörens Wertes in Konzerten, wo Kammermusik von mehreren exekutiert wird; das gemeinsame Arbeiten Weniger scheint noch eine gewisse Ernsthaftigkeit zu gewährleisten. Quartette aus den Beständen der Klassik werden oft und garnicht selten ausgezeichnet interpretiert. Die für etwas Zugwind sorgen, sind freilich stets die selben wohlbekannten. Doch halt, nennen wir die jungen Künstler des Peter-Quartetts, die Bartóks schönes zweites Streichquartett uns sehr zu Dank spielen. Die Vereinigung ehemaliger Hochschüler wie auch die I. G. N. M. setzt sich für die weniger bekannten unter den Jüngsten ein, die letztere hat freilich ihren besten Abend mit Werken von Schönberg und dessen Kreis. Bei dieser Gelegenheit sang Margot Hinnenberg-Lefèbre mit letzter Intensität, von Steuermann begleitet, die „Hängenden Gärten“: hier bleibt nur Bewunderung.

Will man nach Nationen einteilen? Auch da kann man Manches erleben, nicht immer Ergötzliches. Ein österreichischer Abend war schlechthin beschämend. Russische „neue“ Musik war wiederum unbegreiflich durch ihr gequältes Verharren im Bannkreis der Spätromantik. Kompositionen des Engländers Alan Bush: anständige Arbeit, vom Stempel der Notwendigkeit nirgends gekennzeichnet. Der sehr sympathische Franzose Gil-Marchex machte sich durch Vorführung französischer Klaviermusik von Saint-Saëns bis Poulenc verdient. Die vielseitige interessierte Pianistin Ellen Epstein hatte aus Siena eine Geigensonate von Mortari mitgebracht, die sie mit Metzeltin uraufführte: bei handwerklichem Niveau werden die Grenzen der Tradition nirgends überschritten. Auch eine Ouvertüre „Nordische Heerfahrt“, die der dänische Komponist Sandby den Philharmonikern abnötigte, blieb ohne jeden Nachhall.

Von den Nebenbezirken der Musik möchte man gern erregende Neuigkeiten künden — aber auch da ist nicht viel zu holen. Der Tonfilm macht seine Kinderkrankheiten durch, und zwar etwas gründlicher als nötig; gute Besserung. Die Operette scheint am Aussterben zu sein und überläßt ihrer Vorgängerin das Feld. Die kleinen literarischen Revuen, von Holländer und Spoliansky so verheißungsvoll begonnen, haben keine Nachfolge gefunden. Einzig die Dreigroschenoper ist, nach fast 200 Aufführungen, lebendig wie am ersten Tag.

Von den Opernhäusern und dem, was sich in ihnen abspielt, wird bei nächster Gelegenheit zu reden sein. **Hanns Gutman.**

Tanz

Die Bodeschule in Berlin veranstaltet einen Abend, der die hohe Schule für „Körpererziehung und gestaltete Bewegung" dem Zuschauer in gedrängter Kürze abrollt. Das Segensreiche der Besinnung auf den eigenen Körper als Material, Ansatz- und Ausgangspunkt der Arbeit, die in einem dauernden Fluktuieren zwischen Spannung und Entspannung, zwischen Schwung und Pendeln besteht, wird leider durch das einseitige Verkennen der Notwendigkeit, von Anfang an ein organisches Raumgefühl zu pflegen, seines wesentlichen Sinnes beraubt und bleibt Körperfunktion, als solche allerdings sehr begrüßenswert, aber von Kunstpädagogig fern. — In der Jutta Klamt-Schule wird besonders planvoll gearbeitet. Es wird hier Menschenbildung durch Körperbildung betrieben: das Artistische tritt in den Hintergrund. Auch die Schrift von Jo Vischer-Klamt will ja keine „Tanzschrift", sondern „Bewegungsschrift" sein und damit den bewegten Menschen in allen seinen physiologischen und psychologischen Funktionen erfassen. Was auf diesem Gebiete von Jutta Klamt geleistet wird, gehört zu dem wenigen restlos erfreuenden, was auf pädagogischem Gebiete zu berichten ist. Das ihrer eigenen Methode widersprechende Darbieten von beziehungslos an anderen Stellen (Wigman, Laban, Skoronel) Anleihen aufnehmenden Gruppen- und Einzeltänzen muß allerdings, schon in der Studioarbeit, auf eine andere Grundlage gestellt werden. Bei Hellerau-Laxenburg werden neue Wege gesucht, man ist in völliger Abkehr von Dalcroze mit seiner zweckbetonten Körper-Musikerziehung begriffen. Leicht kallisthenisch angehauchte Rudimente des Duncan-Erbes kommen noch zuweilen zur Geltung: der harmonische innere Ausgleich des Körpers und seine Auseinandersetzung mit dem Raume werden aber mit einem Ernst und Arbeitsidealismus gefördert, die Achtung heischen, wenn wir es uns auch nicht verhehlen können, daß eine Arbeitsstätte für den künstlerischen T a n z hier (noch?) nicht besteht, vielleicht im Werden begriffen ist.

II.

Wir können es auf einen Generalnenner bringen: es wird weitergewurschtelt und seit Essen hat sich das Gesamtbild kaum geändert. Die Jungen? Eine Wigmanschülerin Sonya Revid, eine offenbar reiche Natur von vielseitiger Begabung beweist zum zweiten Male, daß elementare tänzerische Besessenheit in ihr nicht zum Durchbruch gelangt ist. — Hans Weidt, Leiter einer Tanzgruppe in Hamburg; sympathisch, voller Ideen, aber ohne Fähigkeit, sie zu verwirklichen. — Schlimmeres, Schlimmstes bedecken wir. nach dem „bodenständigen" Worte unseres Hans v. Bülow „mit den Kotzen der christlichen Liebe". — Über die Palucca-Gruppe muß man sich freuen: der ruhigen heiteren Gelassenheit, mit der hier Baustein auf Baustein getragen wird, kann heute schon ein günstiges Pragnostikon gestellt werden: ein heiter-groteskes Sextett haftet als Wurf allerersten Ranges in der Erinnerung!

Nun müssen wir aber auch fordern, daß die musikalische Begleitung aus ihrem augenblicklichen Zustand unverantwortlicher Willkür in Rhythmus und Zeitmaß herausgelangt! Endlich Wigman! Nein, nicht endlich, unendlich ist diese Frau in ihren „Visionen", denen sie mehrere

neue anfügte und sie so allmählich zum Zyklus bindet. Wenn Magie des Leibes in einem dem europäischen Kulturkreis entwachsenen Menschen jemals Ereignis geworden ist, dann hier und davor müssen Worte als nicht gemäßes Ausdrucksmittel versagen. — Die angehängten Tänze aus der „Spanischen Suite" müssen verwirren: das können nicht Viele, aber doch manche Andere auch und überzeugen rein typologisch mehr im Spiel der Bewegung. Wenn Mary Wigman so tanzen will, nehmen wir das als kostbares Zeugniß ihres durchbluteten Menschtumes, aber sie spanne es nicht gerade in diesen Rahmen! Von Will Goetze, ihrem Begleiter könnt ihr A l l e lernen, ihr Tanzmusiker! — Unsere Opern halten ausgiebigen Winterschlaf (beneidenswerte „Provinz"!), den nur an der Städtischen Oper die Aufführung eines Märchenspiels „Der arme Reinhold" unterbricht. Besondere Merkmale: Keine! Besondere Opertanzpläne: Keine!

Hans Kuznitzky.

Verdi-Uraufführung

Verdis getreuer Piave hat nach Byrons Tragödie „Die beiden Foscari" ein Buch geschaffen, das auf dem tragisch-düsteren Hintergrund von Venedigs bewegter Geschichte die persönlichen Geschicke im Guten wie im Bösen starker Renaissancemenschen ablaufen und sie mit dieser Geschichte tragisch sich verknüpfen läßt: Dogengewalt und Vaterliebe müssen in der Person des alten Foscari das Gewebe wirken, in welchem der junge Foscari, durch Intrigen eines dem Hause als Totfeind gegenüberstehenden Senators zu tötlichem Untergang verstrickt wird.

Grund genug also für den frühen Verdi von 1843, eine Prunkoper zu schreiben? Keineswegs; wir dürfen (in der sorgsamen Verdeutschung und Einrichtung von Rudolf Franz) ein Seelendrama von männlich gezügelter Leidenschaft erleben, eine Kerkerszene, die an hinreißendem dramatischem Schwung und Größe der Auffassung von keiner späteren Oper übertroffen worden ist, eine mit Erinnerungsmotiven, die sich bei Auftreten der betreffenden Personen einstellen, bedeutungsvoll durchgearbeitete Partitur (1843!!), eine freie instrumentale Einleitung des zweiten Aktes in Bratsche und Violoncell-Solo, deren Adel und aussparende Eindringlichkeit ihresgleichen suchen, kurz, eine Oper, angesichts derer wir nur allen großen Bühnen dringend empfehlen können, dem mutigen Vorgehen von Halle zu folgen.

Die Aufführung, szenisch leider in überständiger Tivoliherrlichkeit einer Renaissancewelt von Makarts Ungnaden verharrend, leider auch der großen Sängerpersönlichkeiten entbehrend, ohne welche auch diese Oper nicht voll zu zünden vermag, empfing ihre künstlerische Prägung nichtsdestoweniger durch das ausgezeichnete Orchester des Stadttheaters unter der Feinfühligkeit und Temperament glücklich einenden Leitung von Erich Band. *H. K.*

Positive und negative Seiten modischer Musik und Musikpflege

Musikpflege in einer großen rheinischen Fabrik (Farbenindustrie Fr. Bayer & Co. in Leverkusen.)

Um mit den Äußerlichkeiten anzufangen, es stehen für die Musikpflege sehr geeignete Räume zur Verfügung, und zwar im „Erholungshaus" der Firma in Wiesdorf. Es ist dort ein großer Saal, der rund 1000 Personen faßt, glänzende Akustik hat, eine sehr schöne Bühne (und neuestens eine große Orgel) besitzt, auf der große Orchester hinreichend Platz haben. Für kleinere Veranstaltungen ist im gleichen Hause ein Musiksaal für zirka 300 Personen. Ein guter Flügel steht in diesem Saal. Über die praktische Ausübung der Musik in Form von Konzerten geben am besten die Programme Auskunft. Es werden veranstaltet:

a) Orchesterkonzerte mit Solisten, einschließlich Opernabende, b) Kammermusikabende, c) Solistenkonzerte, d) Konzerte unter Heranziehung von guten Dilettanten aus den Kreisen der Werksangehörigen, e) Vorträge über musikalische Gegenstände.

H. Caspari in „Musik im Leben" IV.

Musik-Proletariat

Wie kann ein werdender Musiker, der täglich 6, 8, ja 9 und mehr Stunden im Kino oder Café spielen muß, sich frisch und aufnahmefähig halten, dessen Studium doch allein schon den ganzen Menschen erfordert? Ein Fabrikarbeiter arbeitet 8 Stunden und kann sich während der übrigen Zeit erholen und sich Ruhe gönnen. Der Musikstudent, dessen Arbeit körperlich und geistig wohl nicht minder anstrengend ist, arbeitet 8 Stunden und mehr, zunächst einmal, um überhaupt existieren zu können. Dann hat er aber in seinem eigentlichen Arbeitsgebiet noch nichts geleistet; alles ist noch zu tun. Ihm ist die Lohnarbeit nur Mittel zum Zweck. *Hans Humpert.*

Unterhaltungsmusik

Die Komponisten der Nachkriegszeit setzten sich als unpolitische Musikantenseelen, durch die Umschichtung der musikfördernden Gesellschaftskreise erneut entmutigt, auf den Isolierschemel. Sie komponierten für Gruppen von Eingeweihten. Sie betrachteten das Publikum (nach Schönberg) als „akustisches Phänomen", zur Raumfüllung des Konzertsaals leider unentbehrlich . . .

Man kann auf mannigfache Art die Musik auf eine breitere Basis stellen — ob Hindemith im Walde mit der Wandervogeljugend im neuklassischen, erfrischenden Stil geigt, ob Krenek und Weill in die Oper die „feindlichen" Unterhaltungselemente Jazz, Film, Revue, Varieté, Radio, Grammophon einbeziehen. *Alfred Baresel.*

Gebrauchsmusik

Wenn eine Forderung an die heute Schaffenden zu erheben wäre, so ist es diese: Macht Musik fürs tägliche Leben, keine absurde „Hö-

henkunst" mit fadenscheinigen „Seelenprogrammen", die letzten Endes doch nicht besser sind als die Tondichtereien der vergangenen Epoche. Und eine Forderung an alle andern: Bestellt solche „Gebrauchsmusik", wie sie auch Bach, Haydn und Mozart sich nicht schämten zu schreiben. Macht Preisausschreiben für gute Tanzmusik, für Volkslieder und Spiele, Aufführungen zu Ehren von Jubilaren und vieles andere mehr.

Hermann Unger.

BÜCHER und NOTEN

Die nachstehenden Werke werden in den nächstfolgenden Heften besprochen:

DENNIS ARUNDELL: HENRY PURCELL. *Oxford. Univ.-Press., London.*

FRITZ STEGE: DAS OKKULTE IN DER MUSIK. *Beiträge zu einer Metaphysik der Musik. Verlag E. Bisping, Münster i. W.*

JOHANNES WOLF: SING- UND SPIELMUSIK AUS ÄLTERER ZEIT. *Verlag Quelle & Meyer, Leipzig.*

JOHANNES WOLF: GESCHICHTE DER MUSIK. 3. Bände. *Verlag Quelle & Meyer, Leipzig.*

WALTHER VETTER: HERMANN ABERT UND DIE MUSIKWISSENSCHAFT. *Helios-Verlag, Münster i. W.*

E. M. V. HORNBOSTEL: AFRICAN NEGRO MUSIC. *(International Institute of African Languages and Cultures.) Oxford Univ.-Press, London.*

J. B. TREND: CATALOGUE OF THE MUSIC IN THE BIBLIOTHECA MEDINACELI MADRID. *New York—Paris.*

HUGO BECKER und DAGO RYNAR: MECHANIK UND ÄSTHETIK DES VIOLONCELLSPIELS. *Univ.-Ed.*

WALTHER VETTER: DAS FRÜHDEUTSCHE LIED. 2 Bände. *Helios-Verlag, Münster i. W.*

SIEGFRIED OCHS: DER DEUTSCHE GESANGVEREIN. IV. Teil. *M. Hesses-Verlag, Berlin.*

GÜNTHER RAMIN: GEDANKEN ZUR KLÄRUNG DES ORGELPROBLEMS. *Bärenreiter-Verlag, Kassel.*

FRITZ TUTENBERG: DIE SINFONIK JOHANN CHRISTIAN BACHS. *G. Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel-Berlin.*

JOSEF MÜHLBERGER: DIE DICHTUNG DER SUDETENDEUTSCHEN IN DEN LETZTEN FÜNFZIG JAHREN. *J. Stauda-Verlag, Kassel.*

BORIS BRUCK: WANDLUNGEN DES BEGRIFFES TEMPO RUBATO. *P. Funk-Verlag, Berlin.*

EBERHARD PREUSSNER: ALLGEMEINE PÄDAGOGIK UND MUSIKPÄDAGOGIK. (Musikpädag. Bibliothek Herausgeg. von Leo *Kestenberg). Verlag Quelle & Meyer, Leipzig.*

HANS JOACHIM MOSER: DAS VOLKSLIED IN DER SCHULE. (Musikpädag. Bibliothek. Herausgeg. von Leo *Kestenberg). Verlag Quelle & Meyer, Leipzig.*

WILLI SCHUH: FORMPROBLEME BEI HEINRICH SCHÜTZ. *Breitkopf & Härtel, Leipzig.*

HANS EHINGER: FRIEDRICH ROCHLITZ ALS MUSIKSCHRIFTSTELLER. *Breitkopf & Härtel, Leipzig.*

EDMOND VERMEIL: BEETHOVEN. *Les Editions Rieder, Paris.*

*

ALFRED BARESEL: INSTRUKTIVE JAZZ-ETÜDEN *für Klavier. Verlag W. Zimmermann, Leipzig.*

JOSEF MATHIAS HAUER: HÖLDERLIN-LIEDER *für eine mittlere Stimme u. Klavier.* 2. Band. *Univ. Edition.*

WILLIAM WALTON: SINFONIA CONCERTANTE *für Orchester und Klavier. Oxford. Univ. Press., London.*

PAUL GRÜMMER: VIOLA DA GAMBA-SCHULE. *Verlag A. J. Benjamin, Leipzig.*

FELIX PETYREK: CHORAL, VARIATIONEN UND SONATINE *für Klavier. Univ. Edition.*

ARTHUR WILLNER: 12 LEICHTE STÜCKE FÜR KLAVIER ZU 4 HÄNDEN. *Verlag L. Doblinger, Wien—Leipzig.*

WIENER-DOUCET: ALBUM *für Klavier. Univ. Edition.*

QUIDO PANNAIN: SONATE *für Violin und Klavier. Univ. Edition.*

ALEXANDER JEMNITZ: SERENADE *für Violine, Viola und Violoncell* PARTITUR. *Univ. Edition.*

N. O. RAASTED: WIE GRETHE UND ELSE IHREN TAG VERLEBTEN. *12 kleine Klavierstücke. Kistner & Siegel, Leipzig.*

FRANZ PICHA: SONATE *für Geige und Klavier. Verlag Hudební Matice Umělecké Besedy.*

ARTHUR BLISS: QUINTETT FÜR OBOE UND STREICHER. *Partitur. Oxford Univ. Press., London.*

QUIDO PANNAIN: TRIO *für Klavier, Violine und Violoncello. Verlag Fr. Hofmeister, Leipzig.*

GUSTAV DONATH: SONATE *G-Dur für Violin und Klavier. Verlag L. Doblinger, Wien.*

NEW MUSIC: CHARLES E. IVES: VIERTE SYMPHONIE *für großes Orchester. 2. Bände. New York.*

LEONARDO LEO: SECHS TOCCATEN bearb. für Klavier von M. MAFFIOLETTI. *Verlag Carisch & C. Mailand.*

SECHS ALTE SONATEN SPANISCHER AUTOREN *(Padre A. Soler, M. Albeniz, Cant Allos, B. Serrano, M. Ferrer)* bearb. von JOAQUIN NIN. *Verlag M. Eschig & C., Rome.*

RECLAMS RUNDFUNK-BIBLIOTHEK 16 Bände in Leinwand gebd. je 2.80 M. Verlag von Philipp Reclam jr. in Leipzig.

Der Verlag hat unter diesem Titel eine Sammelausgabe der seiner Universalbibliothek eingereihten klassischen Operntexte und Erläuterungen zu Opern neuerer, meist noch geschützter Tonsetzer veranstaltet und wird damit gewiß den Dank vieler Rundfunkhörer haben; denn die Kenntnis der Bühnenvorgänge und das Verstehen des gesungenen Wortes sind natürlich zum vollen Verständnis und Genuß der Werke unerläßlich. Die Sonderausgabe erhält der Reihe nach die Texte von Opern, Mozarts (1), Beethovens u. Webers (2), Wagners (3 u. 4), Donizettis u. Bellinis (5), Aubers (6), Lortzings (7), Verdis (8), Flotows, Nicolais und Kreutzers (9), Adams Cornelius' und Suppés (10), Meyerbeers (11), verschiedener anderen Tonsetzer (12 und 13) und von bekannten Singspielen (14), sowie Erläuterungen zu Opern Puccinis, R. Strauß', d'Alberts, Bizets usw. (15 u. 16). Über die Form der Textausgaben, die, soweit sie biographische, geschichtliche und ästhetische Einführungen enthalten, von C. Fr. Wittmann und G. R. Kruse besorgt sind, u. der Erläuterungen, die M. Chop geschrieben hat, braucht hier als allgemein bekannt nichts weiter gesagt zu werden. Aber nicht nur vielen Rundfunkhörern sondern auch Opernbesuchern wird die geschlossene Operntextreihe willkommen sein. Der Verlag bietet sie in hübschen Leinenbänden von bekanntem Taschenformat. *n.*

* * *

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

FÜNFTES AUFTAKTKONZERT

Den vor wenigen Wochen gehörten historischen Kompositionen aus Böhmen ließ Dr. Steinhard nunmehr einen Abend junger zum Teil problemerfüllter Musik folgen, an dem drei Uraufführungen gebracht wurden. Fidelio *Finkes* „Zerstörter Tasso" für Streichquartett und Gesang zeigt bedeutende Originalität in der Anlage und Arbeit. Neuartig und voller Schwierigkeiten ist das Verhältnis der (Taggerschen) Verse zur Stimme, sie werden gesungen, tragisch rezitiert oder geflüstert; die Anforderungen, die an das Streichquartett gestellt werden, sind ebenso enorm wie seltsam

und weit über die gewohnten Ausdrucksmöglichkeiten eines Kammerensembles hinausgehend, da es insbesondere in den ekstatischen Ausbrüchen des Tasso und in den mystischen Partien, satztechnisch eigene Wege geht und in der Vertonung der Stimmungen, ja oft des einzelnen Wortes einen großen Fond von geistreicher Romantik aufbietet. Um die erfolgreiche Aufführung des schwierigen Werkes machte sich das ausgezeichnete Streichquartett (Prof. *Schweyda*, Marg. *Hönel*, O. *Rosenzweig* und M. *Linke)* außerordentlich verdient; der technisch und intellektuell äußerst anspruchsvollen Gesangpartie, nahm sich im letzten Augenblick Frau *Nessy-Bächer*, eine Sängerin großen Formats, eine Künstlerin von hoher Gesangskultur, mit besonderer Sorgfalt an. Eine weitere Novität des Abends war die zweite Klaiversonate Ernst Křeneks, die vor etwa zwei Jahren entstanden, nichts von den Extravaganzen des Jonnykomponisten erkennen läßt. Die dreisätzige Sonate beginnt mit einem Allegretto, enthält als zweiten Satz einen Marsch und schließt mit einem in der Form einer Toccata gehaltenen Finale. — Viktor *Ullmanns* „Variationen über ein Klavierstück von Schönberg" (aus seinen Klavierstücken op. 19) ist zur Aufführung auf dem heurigen Genfer Musikfest ausersehen; die Vorführung dieses Werkes im Auftaktkonzert darf also als Vorbereitung zu diesem Fest gelten. Ullmann zählt heute bereits zu den bekannten modernen sudetendeutschen Komponisten. Wie er das kurzatmige wenige Takte umspannende amorfe Thema seines Meisters herzhaft angreift, um es schließlich zu bezwingen, wie er es nach allen Seiten abwandelt und umbiegt. ihm immer eine neue Gestalt und ein neues Gewand gibt, bis zum Schluß das Ganze von einer Doppelfuge gekrönt wird: alle dies ist wieder eine Bekräftigung des hohen Könnens dieses form- und phantasiebegabten Komponisten. Sowohl die Křenek-Sonate als auch Ullmanns Variationen fanden an Prof. Franz *Langer,* einen famosen Interpreten, der seine Persönlichkeit und sein glänzendes Virtuosentum in beiden Werken einsetzte. Am Schluß des instruktiven Abends hörte man noch auf noch nicht edierten Grammophonplatten Kompositionen Erwin Schulhoffs (seine zweite Klaviersonate und einzelne Jazz-Etuden, Blues, Chanson, Tango, Toccatta). Der Komponist hat hier sein brillantes kristallklares Klavierspiel in den Dienst seiner Kompositionen gestellt und die Reproduktion, die es in den Schallplatten gefunden, brachte die Komposition sowie ihre autoritative Ausführung originalgetreu zur Nachbildung. *V. P.*

* * *

JÜNGSTE DEUTSCHE MUSIK DER TSCHECHOSLOWAKEI

Konzert des Deutschen literarisch-künstlerischen Vereins in Prag

Als Aufführung der Deutschen Musikakademie für die Brünner Kulturausstellung vorgesehen, aus technischen Gründen verschoben, brachte die obengenannte Vereinigung den Abend jüngster Komponisten aus der Meisterschule Fidelio Finkes. Voraussetzung für ein solches Konzert, daß jeder der Autoren Begabung und technisches Können mitbringt. Musik der Jungen: natürlich nichts Abgeschlossenes oder Endgültiges. Jedes Stück ein Erguss, wild, tausend Entwicklungen offenlassend, intellektuell nur durch die absolut gekonnte Handhabung der Technik.

Da ist *Weinast's* Klavierkonzert. Ein akkordlicher Stil, aber nicht durchaus homophon: Einen glänzenden Klavierpart kontrapunktiert ein äußerst selbständig konzertierendes Orchester. Allgemeingültig die einheitliche Struktur und der logische Aufbau auf Grund gutklingender Einfälle. Die Linien weit und von ausgesprochener Schönheit. Dagegen K. M. *Pisarowitz,* der sich selbst ironisiert. Beißender Spott das Ganze. Ein sehr ergötzliches Thema im alten Stil wird variationsmäßig karikiert. Eine bewußte Reaktion des Künstlers auf unsere Epoche. Die durchsichtige Haltung, die Art der Melodik und Rhythmik, der Elan kündet das besondere Talent zum Heiteren, Unbeschwerten, Musikantischen. Aus dem Geiste der Poliphonie geboren ist Friederieke *Schwarz's* Bläserstück. Freieste Einzelstimmen ergeben neue reizvolle Zusammenklänge. Der Ausdruck der Melismen ist geradezu rezitativisch beseelt. Farbe entsteht auf Grund subtiler Zeichnung. Neueste Romantik. Einen Versuch sich mit Traklschen Texten auseinanderzusetzen sind die Lieder von Otto *Lustig.*

Im ganzen Aufbauarbeit. Wichtig, wenn sie mit soviel gesunder Kraft und Vielseitigkeit unternommen wird. Die Aufführung unter Schmeidels klarer Leitung, mit Prof. Franz Langer als Meister des konzertierenden Klaviers, und Frl. M. Rahve, die die Gesänge für Alt verständnisvoll sang, mit der Bläservereinigung und dem Kammerorchester der Musikakademie war sehr gelungen. Erfordernis: Derartige Abende,

wie in anderen Ländern, regelmässig und häufiger wiederkehren zu lassen, Konzerte, die zum Bild der Zeit gehören, dem Nachwuchs Selbstvertrauen geben und Rechenschaft leisten über das Können und Wollen einer jungen aufstrebenden Generation.

Kurt Utz.

* * *

CHRONIK

Der außerordentlich strenge Winter hat sich auch im Konzertleben ausgewirkt; eine ganze Reihe von Konzerten mußte gänzlich unterbleiben, weil es entweder an Kohle gebrach oder an der Lust den Konzertsaal zu besuchen. Inzwischen — ich zitiere nur als Chronist — absolviert Steinberg programmgemäß und fristgerecht seine *philharmonischen Konzerte im Deutschen Theater;* das dritte stand ganz im Zeichen der Alten; einen Monat später schloß die Reihe der heurigen Philharmonischen mit Victor Ullmanns Konzert für Orchester und Mahlers Sechster. Der lebhafte Aufschwung, den diese Konzerte sowohl in ihrem Besuch als auch in ihrer künstlerischen Bedeutung erfahren haben, sei mit Befriedigung konstatiert und es steht zu erwarten, daß die diesem wichtigen Kulturfaktor eine Zeitlang bedrückende Gefahr nunmehr endgültig gebannt ist.

Auch in der Tschechischen Philharmonie ist Steinberg ein gerne und häufig gesehener Gast. Beethovens Neunte, mit der er kurz vorher im Männergesangverein zweimal einen Riesenerfolg erzielt hatte, dirigierte er mit nicht geringerem Elan in der tschechischen Philharmonie mit dem Philharmonischen Chor und Hlahol; Helm, Schwarz, die Primadonna des Nationaltheaters Frau Veselý und Frau Bondy-Lekner sangen die Soli. — An einem der Repräsentationskonzerte der Philharmonie brachte Steinberg noch Bruckners Fünfte, eine Weber-Ouverture und Dvořáks E-Dur Serenade. Seine Vorliebe für Bruckner äußert sich auch darin, daß er auf das Programm des zweiten Konzerts des Männergesangsvereines die große F-Moll-Messe dieses Tonsetzers gestellt hatte; die Solopartien lagen in den Händen Maria Gerhardt, Frau Bondy-Lekner, Helm und Hagen. Brahmsens Tragische Ouverture eröffnete den Abend. — In der Philharmonie dirigierten außer Steinberg noch von deutschen Dirigenten: Clemens Krauss und Egon Pollak.

Holles Madrigalvereinigung aus Stuttgart, die schon früher beim Kammermusikverein zu Gaste gewesen, bestritt das erste Programm mit der ganzen Kunst ihres vorbildlichen Kammerchorgesanges. Lieder und Madrigale des 16. Jahrhunderts und dann wieder mehrstimmige Gesänge von Arnold Schönberg, Křenek, Hans Gál waren die Gaben, mit denen diese berühmte unter Leitung Hugo Holles stehende einzigartige Madrigalvereinigung vom Neuen ihr hervorragendes Können erwies. — In der zweiten Aufführung des Kammermusikvereins hörte man das Gewandhausquartett; neben klassischen Schöpfungen zum Schluß ein zeitgemäßes Werk: Ernest Bloch's Klavierquintett. — Mit schönem Erfolg führte sich das Wiener Koffmanntrio hier ein, vorläufig noch nicht im Rahmen der Veranstaltungen des Kammermusikvereins, sondern in einem selbständigen Konzert, das sich starker Teilnahme erfreute.

Unter den Solisten, die bisher in diesem unwirtlichen Winter das Risiko der Konzerte auf ihre Schultern genommen haben, überwiegen diesmal die einheimischen Kräfte. Aus der Reihe der konzertierenden Geiger sind vor allem zu nennen: Prof. Willy *Schweyda,* Margarethe *Hönel* und Hilda *Lang.* Einen Liederabend brachte Prof. Dr. *Ehm;* für das Festkonzert zugunsten der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten hatte man Robert *Burg* von der Staatsoper in Dresden berufen und gleichfalls zu wohltätigem Zwecke gab die Wiener Konzertsängerin Hedda *Kux* Proben ihrer Gesangskultur. — Weniger übereinstimmen konnte man mit den Ratschlüssen der Veranstalter des heurigen Konzertes des Vereins der deutschen Ferienkolonien. Wenn die beiden mitwirkenden Gäste, Kammersängerin Wanda Achsel-Clemens von der Wiener und Kammersänger Carl Martin Oehmann von der Berliner Staatsoper es für gut befinden abgesungene Opernarien und die bekanntesten Stücke des Liedrepertoires dem Prager Konzertpublikum vorzusetzen, so mag das ihre Sache sein, wenn sie aber mit der Tannhäuser-Elisabeth im Konzertsaal noch heute Staat zu machen beabsichtigen, so bedeutet das eine Unterschätzung der Urteilsfähigkeit des Publikums.

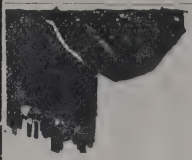
Einen Abend jüngster deutscher Musik in der Tschechoslowakei gab vor wenigen Tagen der „Prager deutsche literarisch-künstlerische Verein". Näheres im Sonderartikel dieses Heftes.

„DER AUFTAKT“
MODERNE MUSIKBLÄTTER

SONDERHEFTE u. a.:
„Musik der Gegenwart“, „Junge Musik“, „Schubert“, „Komik u. Humor“, „Beethoven“ (2 Hefte), „Altböhmen“, „Reger“, „Zeitfragen“, „Igor Strawinsky“, „Der Tanz“, „Der Orient“, „Musik und Maschine“, „Die Klaviermusik“ (2 Hefte), „Der Jazz“, „Die Revue“ etc.

1. August a. D. 1836 brachte Wenzel Červený zum erstenmal an seinen Geigen diese Vignette an:

W. F. Červený - Königgrätz baute a. D. 1836.



Wir wollen diese altehrwürdige Trophäe der Königgrätzer Geigenbaukunst wieder aufleben lassen und werden sie weiter benützen als Zeichen aller unserer
ALTEN Geigen mit elastischem Lack

Eine großartige Bereicherung des Spielplans bedeutet die von H. W. Steinberg unternommene Neueinstudierung der „*Salome*“ mit der klassischen Interpretation der Jicha. *V. P.*

*

FÜR DIE FREIHEIT DER KRITIK.

Der „*Verband Deutscher Musikkritiker (E. V.)*“ hat mit Befremden von dem Verlauf des Konflikts zwischen dem Generalmusikdirektor Prof. Hans *Knappertsbusch* in *München* und dem Musikkritiker der „*Münchner Neuesten Nachrichten*“, Dr. Oskar von *Pander*, Kenntnis genommen. Er erhebt schärfsten *Protest* gegen das Verhalten des Vorstandes der „*Musikalischen Akademie (E. V.)*“, der eine formal vollkommen einwandfreie und auch inhaltlich von dem größten Teil der Münchener Musikkritik als vollkommen zutreffend anerkannte Besprechung einer von Generalmusikdirektor Knappertsbusch geleiteten Aufführung der „Neunten Symphonie“ zum Anlaß ungerechtfertigter Angriffe und Verdächtigungen gegen den genannten Kritiker sowie gegen einen Teil der deutschen Musikkritik überhaupt genommen hat. Der „Verband Deutscher Musikkritiker“ betrachtet die auf Knappertsbuschs Vorgehen hin erfolgten Maßnahmen und Erklärungen der „Musikalischen Akademie“ als einen durchaus unzulässigen *Eingriff in die Freiheit der Presse, der die Rechte einer unabhängigen Kritik und das Ansehen der Kunststadt München schwer bedroht.* Der Verzicht der „Münchner Neuesten Nachrichten“ auf weitere Besprechung der Akademie-Konzerte, die daraufhin erfolgte Wiederaufnahme der musikalischen Leitung durch Knappertsbusch und schließlich die Haltung eines Teiles der übrigen Münchener Presse können nicht als befriedigende Lösung des Konflikts anerkannt werden. Der „Verband Deutscher Musikkritiker“ wird in dieser Angelegenheit weitere Maßnahmen ergreifen.

*

Nachschrift der *Auftakt-Redaktion:* Der Vorfall hat nun insoferne einen sehr befriedigenden Abschluß erhalten, als über das letzte von Knappertsbusch dirigierte Akademiekonzert keine einzige Münchener Zeitung berichtet hat. Mit Recht. Denn Panders Kritik war sachlich.

PRAGER TAGEBUCH

E. St.

GERHARD V. KEUSSLERS Wiedergabe des *Mozartrequiems* ist in Prag bekannt. Es ist nicht die obligate Fassung, die man zu hören bekommt, sondern das *„Requiem ohne Süßmayer"*. Keußler ersetzt die letzten Teile, die von Mozarts Schüler Süßmayer stammen durch *Mozartsche* Messenbruchstücke, die stilistisch und wesentlich mit dem Torso fast übereinstimmen. Auch die Auffassung ist eine von der überlieferten verschiedene. Es liegt etwas Naturalistisches in einem Musizieren, das den psychologischen Schwerpunkt des Werkes in der Todesfurcht sieht, in der Unruhe, im Affekt, in der Verdammnis. Eine starke Expression wird sichtbar, die in ihrer Art dem Gefühl des 17. Jahrhunderts, etwa der Schütz'schen Passion, so nahesteht wie der Ausdruckskunst nach dem Weltkrieg. Je mehr diese Zentren der Empfindungskraft, im *Dies irae* betont werden, umso abgeklärter und ergreifender wirken dann die Partien der Ruhe, wie das Hauptthema des „Recordare", wie der Beginn des „Lacrimosa". In dieser Aufführung hat der Singverein, das Orchester des Deutschen Theaters Großes geleistet, auch das Quartett Maria *Engel*, Emmi *Neiendorff*, Anton *Kohmann*, Oscar *Jölli* ist von der Eigenart des Interpreten stark berührt worden.

NEUE KANTATEN. Wertvoll die Texte, die den drei Werken zugrundeliegen. „Die Lebenden den Toten" ein Gedicht von St. *Hanuš*, wurde von B. *Vomáčka* vertont. Lebensweisheit, Philosophie und ein allreligiöses Gefühl spricht aus den Versen dieser tiefen Meditation, die Vomáčka mit Intensität erfaßt. Ein einheitliches kraftvolles Musizieren umspannt die beiden ersten Teile, die dramatische Steigerung setzt mit einer Trauermusik vor dem Schlußsatz ein, dessen Aufschrei, „O. Gott, was wissen wir" mit lapidarer Echtheit wirkt. Das thematische Material ist im Ausdruck durch die schmerzerfüllten Gedanken gebunden, die Verteilung des musikalischen Stoffes auf gemischten Chor und Orchester technisch glänzend gelöst, der Instrumentalsatz von durchsichtiger Klarheit. Emil *Axman* und Wenzel *Kalik* haben Verse von Georg *Wolker* gewählt. Axman die tragische „Ballade von den Augen des Heizers", wo er Gelegenheit hat Chormassen und zwei Solostimmen einem Orchester führend oder konzertierend gegenüberzustellen. Der Vokalsatz ist trefflich gearbeitet und folgt elastisch den Evolutionen der Wolkerschen Erzählung. Die Berührung mit einem überinstrumentierten Orchester behindert aber die dramatische Stoßkraft. Ähnliches könnte von *Kalik's* „Bakarschem Bahnhof" gesagt werden, allerdings müßte hier zunächst das entfesselte Schaffen auf ruhigere Geleise geleitet werden. Um die Aufführungen hat der *Hlahol* und die *Tschechische Philharmonie* unter F. *Stupka* sich mit Erfolg bemüht.

VIKTOR ULLMANN'S *„Konzert für Orchester"* wurde in einem Philharmonischen Konzert des Deutschen Theaters unter der sachlichen Leitung H. W. Steinbergs erfolgreich uraufgeführt. Es ist ein Werk dieser Zeit, d. h. eine Komposition, die das „Spiel" mit Formen der Expression und einem betonten Empfinden vorzieht. Seit Schönberg und Matthias Hauer ist diese Arbeitsmethode mit musikalischem Material aus der Musik nicht wegzudenken. Ich sage Methode, denn der Geist, der aus dem „Konzert" spricht ist insoferne ein anderer, als die musikalische Erfindung temperamentgeboren ist. Der geeignete Rahmen für den kaleidoskopartigen Wechsel solcher Figuren und Farben ist ein Variationenzyklus, wie ihn der dritte, bestgelungene Satz aufzeigt, der die capriziösen Bewegungen in zwanzig gutgefügten Formen festhält. Der abstrakte Charakter des ersten Satzes, Menuett und Trio des Mittelsatzes waren für mich die Vorbereitung zu diesen musikalischen Wandlungen, deren Stretta überraschenderweise in einem lichten klaren Dur abschließt. Die konzertante, solistische Behandlung der Instrumente verleiht dem Werk Transparenz.

IN EINEM JIRÁK-KOMPOSITIONSKONZERT der Tschechischen Philharmonie, in dem außer der Reihe u. a. Karl *Hábas* originelle „Ouverture" gespielt wurde, sang

Olga *Forrai* Jiráks Hebbel- und Heinelieder mit Orchesterbegleitung. Man hatte nach längerer Zeit wieder Gelegenheit das kultivierte Organ dieser Sängerin zu bewundern, das den meditativen Anforderungen der Hebbelschen Muse genau so entsprach, wie den scherzhaft-freudigen scharf rhythmisierten Musiken der Heineschen Gesänge, in denen die geistigen Qualitäten Olga Forrais glänzen konnten.

PROF. WILLI SCHWEYDA'S repräsentatives Geigenvirtuosentum wird hier seit Jahren hoch eingeschätzt. Bei seinem diesjährigen Konzert fiel die Klassizität auf, mit der er Regers fismoll Sonate interpretierte. Die innere Geschlossenheit und die Fülle von Phantasie, die in den Variationen liegt, trat durch die geistvolle Erfassung und die Vertiefung des Satzes stark heraus. Schweyda stilisiert überall. Dieser Hang zur Zusammenfassung und zur Noblesse hat auch Corellis „La folia" den Spiritualismus gegeben, aus dem Corellis Werke vor Allem zu begreifen sind. Am Klavier Prof. Franz *Langer*, meisterlich wie immer.

MARGARETE HÖNEL hat durch ihre ausländischen Konzertreisen an Routine und Sicherheit gewonnen. Ihr Interesse für moderne Literatur ist besonders zu begrüßen. Wie sie Hindemiths D-Dur-Sonate anpackte, wie sie die Verve Hindemithscher Gedanken mit Feuer und Beseelung nachempfand, bewies wieder ihre bemerkenswerte Technik und eine Fülle von Kunstverstand. Finke-Vitalis „Ciaconna" hat sie mit großem Ton und einer angenehmen Schlichtheit gegeben. Vieuxtemps Violinkonzert in d — diese Demimonde unter den Konzerten — hätte vielleicht unterbleiben können. Friederike *Schwarz* hat als Begleiterin ansehnliche Qualitäten.

ALICE HERZ, eine ehemalige Meisterschülerin der Deutschen Musikakademie arbeitet jetzt bei Dr. V. Štěpán. In der As-Dur Sonate von Beethoven, die sie mit grandioser technischer Beherrschung und mit einem Intellekt, wie er bei Frauen nicht immer vorkommt zu Gehör brachte, hat sie eine bis ins feinste Detail gehende Wiedergabe gezeigt, die schließlich das ganze Werk im Geiste des Impressionismus erstehen ließ. Originell, aber nicht durchaus Beethovensch.

KOFFMANN-TRIO. Eine neue Triovereinigung, die den Enthusiasmus junger Musiker in sich trägt, aber durchaus noch nicht das Ebenmaß eingespielter Kammermusiker erkennen läßt. Edith Wachtel (Klavier) hat im *Korngold*-Trio die intelektuelle Führung gehabt ließ aber entschieden die Elastizität echten Kammermusizierens vermissen.

„JÜNGSTE DEUTSCHE MUSIK DER TSCHECHOSLOWAKEI" (LITERAR. KÜNSTLERISCHER-VEREIN) IM LICHTE TSCHECHISCHER KRITIK: Über dieses Konzert, über das wir auf Seite 89 berichten, schreibt Dr. B. *Vomáčka* in den *„Lid. Noviny"* u. a.: „Die jungen Künstler sind, wie ich höre, aus der Schule Prof. Fidelio Finkes. Soweit ich Gelegenheit hatte die Werke von *Pisarowitz* und Friederike *Schwarz* zu verfolgen kann ich feststellen, daß sie eine ausgezeichnete Lehre genossen haben sowohl im technischen als auch was den modernen Geist anbelangt. Mit ihren Kunstmitteln und ihrem Programm gehören sie offenkundig zur neuen Musik, die repräsentiert wird durch die Internationale Gesellschaft für Zeitgenössische Musik und deswegen vergißt auch Pisarowitz in seinem Trio nicht an den Klang von Jazzrhythmen. Das Konzert wurde von ersten Prager Deutschen Musikern vermittelt und hatte ein schönes Niveau.

DER TSCHECHISCHE „VEREIN FÜR MODERNE MUSIK" war in diesem Jahr Veranstalter von Kammer-Orchester- und Opernaufführungen. Referate folgen.

ÜBER DEN OSTRČIL-ZYKLUS wird nach seiner Beendigung referiert werden. Ebenso über andere Aufführungen der verflossenen Wochen.

* * *

DER QUERSCHNITT

ANTON NOWAKOWSKI (Folkwankschulen Essen) brachte Orgelwerke von Fidelio *Finke* und Ludwig Weber im Essener Saalbau zur erfolgreichen Uraufführung.

MOZART OPERN-FRAGMENTE „L'oca del Cairo" und „Lo sposo deluso" wurden unter dem gemeinsamen Titel „Lo sposo deluso" als neue 2aktige komische Oper, Ende Feber in Gotha aufgeführt.

DAS MANNHEIMER THEATER feiert seinen 150jährigen Bestand in der zweiten Hälfte des Monats Juni.

FIDELIO FINKES „SUITE FÜR KLAVIER" wurde von Eugen *Kalix* in *Budapest* mit großem Erfolg gespielt.

ERWIN SCHULHOFF spielte in *London* in zwei Recitals der *British Broadcasting Corpor.* erfolgreich eigene Klavierweke, wie auch mit der Pariser *„Société des Instruments à Vent"*. Desgleichen hatte die Pariser Bläservereinigung mit Schulhoff in einem Konzert der *„British Music Society"* starken Erfolg. Die Künstler wurden mit Schulhoff von der Columbia Records Society" für eine Reihe von Aufnahmen verpflichtet.

OSTRČILS komische Oper *„Die Knospe"* wurde vom *Staatskonservatorium* in Prag im Ständetheater erfolgreich aufgeführt.

WALTER KAUFMANN'S (KARLSBAD), KAMMERSUITE FÜR ORCHESTER wurde vom *Leipziger Rundfunk* gebracht.

FRANZ NEUMANN, Direktor des *Brünner Nationaltheaters*, ist gestorben. Er war ein Förderer moderner Musik und hat insbesondere fast alle Uraufführungen der Opern von *Janáček* geleitet.

DER LINDBERGFLUG ALS HÖRSPIEL. Paul *Hindemith* und Kurt *Weill* schreiben zusammen die Musik zu einem von Brecht verfaßten Hörspiel, das den Europaflug Lindbergs behandelt und bei der Deutschen Kammermusik 1929 in Baden-Baden im Rundfunk uraufgeführt wird. Hindemith bearbeitet den europäischen, Weill den amerikanischen Teil der in epischer Form gehaltenen Dichtung. Für die andere Gruppe der diesjährigen Badener Versuche: Schaffung einer neuen Liebhabermusik, beabsichtigen Brecht und Hindemith ein Volksstück zu schreiben, das unter Mitwirkung der Musikfestbesucher dargestellt werden soll.

DVOŘÁKFEST IN PRAG. Prof. Jan *Heřman* eröffnete den Festival mit einem Klavierabend, an dem er die Hauptwerke des Meisters vortrug.

WÄHREND DES FESTES DER I. G. N. M. in *Genf* gelangen am 8. und 10. April im Grand Théâtre (20½ Uhr) zur Aufführung: „Il combattimento di Tancredi e Clorinda" von *Monteverdi*, „L'Italia in Londra" von *Cimarosa* und „Le Furie di Arlecchino" von *Adriano Lualdi* (also nicht „Dido" von Purcell).

JANÁČEKS „KATJA KABANOWA" gelangte im Stadttheater *Aachen* zur ersten Aufführung.

DIE HUNDERTSTE WIEDERKEHR der ersten Aufführung von *Bachs Matthäuspassion* unter Mendelssohn beging die *Berliner Sing-Akademie* durch einen Festakt und eine ungekürzte Aufführung des Werkes.

GENERALMUSIKDIREKTOR ABENDROTH brachte in den Gürzenich-Konzerten in Köln das neue *„Vorspiel für Orchester"* von *Philipp Jarnach* zur erfolgreichen Aufführung.

DAS SMETANA-STIPENDIUM IN BRÜNN in der Höhe von 30.000 Kč wird alljährlich an Komponisten vergeben. Heuer erhielt *E. Axmann* (10.000 Kč) für seine II. Symphonie, der Rest wurde unter weitere 7 Komponisten verteilt.

PAUL GRAENERS neuestes Orchesterwerk *„Comedietta"*, das bei der Uraufführung in Plauen wiederholt werden mußte, hat auch bei allen weiteren Aufführungen bei Publikum und Kritik ungeteilten Anklang gefunden. Besonders hervorzuheben ist die Einmütigkeit der Münchner Kritik. Außer den bishergen Aufführungen in Düsseldorf, München, Münster, Oberhausen, Plauen, Saarbrücken, Bielefeld, stehen solche in Darmstadt und Basel bevor.

PAUL ARON hat in seinem II. Dresdener Konzert, in dem u. a. A. Schönberg mitwirkte, Kompositionen von *Hindemith, Strawinsky, Bartók, Webern, Berg, Schönberg* (Suite) aufgeführt.

DR. PHIL. ALBERT WELLEK sang in Wien im Rittersaal der Hofburg eigene Lieder auf Worte von R. M. Rilke.

AUGUST HALM, der geistvolle Komponist und Musikschriftsteller, starb am 1. Februar.

DIE URAUFFÜHRUNG der Oper *„Der verlorene Sohn"* von *Hermann Reutter* erfolgte am 20. März am Landestheater in Stuttgart; gleichzeitig wurde *Reutter's „Saul"* aufgeführt.

JASCHA HORENSTEIN, der soeben auf 3 Jahre verpflichtete Operndirektor der *Düsseldorfer Oper*, wurde eingeladen, ein Konzert des Lamoureux-Orchesters in Paris zu dirigieren.

GELEGENTLICH DES 3. RHEIN. MUSIKFESTES in *Barmen* wird das *„Concerto grosso"* von *Wilhelm Maler* am 9. April zur Uraufführung gelangen.

AN DER STAATLICHEN AKADEMISCHEN HOCHSCHULE für Musik in *Berlin* wurde eine *Rundfunkversuchsstelle* gegründet, die unter Leitung von *Professor Georg Schünemann* steht.

DAS ZENTRALINSTITUT FÜR ERZIEHUNG UND UNTERRICHT veranstaltet vom 15. bis 18. Mai eine *schulmusikalische Tagung* in *Wiesbaden*. Vom 3. bis 5. April veranstaltet das Institut in *Berlin* eine Tagung: *„Musik im Kindergarten"*.

DIE RUSSISCHE OPER IN PARIS beschloß ihr Gastspiel mit *Rimski-Korsakoffs* „Sage von der Stadt Kitesch", die zum ersten Mal in Paris gegeben und äußerst beifällig aufgenommen wurde.

KAROL SZYMANOWSKI hat für sein Violinkonzert den polnischen Staatspreis für Musik erhalten.

WILHELM GROSZ, der bekannte, in Berlin lebende Wiener Komponist, hat ein neues Klavierkonzert geschrieben, das auf Jazzelementen aufgebaut ist. Das Werk kommt Mitte Februar am Amsterdamer Concertgebouw unter Leitung Mengelbergs mit dem Komponisten am Klavier zur Uraufführung.

AMERIKANISCHE ZAHLEN. Nach Meldungen amerikanischer Blätter hat die Inszenierung von *„Jonny spielt auf"* von *Ernst Krenek* an der Metropolitan Opera über 100.000 Dol. gekostet. Die Einnahmen des ersten Abends betrugen 17.500 Dol. (70.000 Mark).

DER TONIKA-DO-BUND E. V. (Verein für musikalische Erziehung) hält in den Osterferien vom 2. bis 8. April seine diesjährige *Arbeitstagung* für Schul- und Privatmusiklehrer, Jugendleiter, Hortnerinnen usw. in *Berlin* ab.

DAS IM AUFTRAGE DER SÜDWESTDEUTSCHEN RUNDFUNKGESELLSCHAFT geschriebene Konzert für Orgel und Kammerorchester von *P. Hindemith*, das bisher nur im Frankfurter Senderaum anlässlich der Einweihung der ersten deutschen Rundfunkorgel (ein Werk Weigls) erklang, erlebte in einem Symphonienkonzert unter *Max Fiedler* in Essen seine Konzerturaufführung, und brachte dem Orgelsolisten *Anton Nowakowski* (Folkwangschulen) einen großen Erfolg.

STAATSOPER STUTTGART. Generalintendant *Kehm* hat die Oper „Rusalka" von Anton Dvořák zur alleinigen reichsdeutschen Uraufführung erworben, die voraussichtlich Mitte Mai stattfinden wird.

JOHANNES BAMMER. Der *Breslauer Rundfunk* hat am 24. II. zehn Lieder nach alten deutschen Texten des sudetendeutschen Komponisten Johannes *Bammer* gesendet.

PRAGER RUNDFUNK. Dem „Weihnachtspiel" und „Dreikönigsspiel" folgte das dritte Volksspiel aus Ostböhmen (Grulich) „Summr on Wentr" (Der Streit zwischen Sommer und Winter), das wieder von Emma Saxl bearbeitet, in der deutschen Radiosendung zur Aufführung gebracht wurde.

„BEETHOVENS MUSIKALISCHER HUMOR" ist der Titel eines mit 300 Notenbeispielen illustrierten aesthetischen Werkes von Dr. Theodor *Veidl*, das demnächst bei Breitkopf & Härtel erscheint.

VEIDLS OPER „KRANWIT" gelangt noch im Laufe dieser Spielzeit am Neuen Deutschen Theater, Prag zur Uraufführung.

„DIE WANDERNDEN MUSIKER *aus dem böhmischen Erzgebirge*". Durch ein Versehen in den Korrekturen ist bei diesem Aufsatz in unserem letzten Heft folgende Fußnote weggeblieben: *Vergl. die kleine Schrift von Oskar Stütz: „Über die Musiker und Instrumentenbauer des Erzgebirges"*. Verlag Uhl, Kaaden.

REDAKTIONSCHLUSS 20. MÄRZ

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag XII., Manesova 16,
Telephon 54397.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
PRAG-WEINBERGE,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola,** sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel.**
PRAG I., Jáchymova 4.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.,
Klavier, Gitarre, Violine
Mandoline.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition.
PRAG I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičkova 15/III.
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler.
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korrepetition
PRAG, Pařížská 19. Tel. 38815

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Melanie Bauer
Konzert-Violinistin, Unterricht, Violine, Klavier.
PRAG VII., Na výšinách 18.

Erich Wachtel
Theorie, Kompos., Korrep.,
Kammermusik,
PRAG XII., Francouzská 54.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
PRAG VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 39.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition und Klavierspiel
Prag, Pařížská 19. Tel. 38815.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Malá Šternberkova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
PRAG VII., Mařížská 386.
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
SMICHOV, Dvořákova 1274.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch. Klavier.
PRAG VII., Letohradská 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht.
PRAG VII., Letohradská 1212.
Telefon 364-7-1.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
PRAG I., Kaprová 6/III.

***Kurt Utz**
Orgelvirtuose
PRAG XII., Jugoslávská 10/II.
Orgel, Theorie, Komposition.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
PRAG VII., Skuhérského 23/I.

VIKTOR ULLMANN.
Kompositionslehre für Anfänger u. Fortgeschrittene; Harmonie-, Formen-, Instrumentationslehre, Kontrapunkt. Analyse klass. u. mod. Meisterwerke. PRAG VII., Plynární 487

KARL MARIA PISAROWITZ
Kapellmeister (Zemlinskyschüler)
Instrumentation: Jazz u. Blasmusik!
Theorie, Komposition u. Korrepetition (Operette-Oper) PRAG III., (Kleinseite) 592 u Mánesova mostu 8

MARIANNE BIEDERMANN.
Abs. d. Pr. Akademie staatl. gepr. Musiklehrerin. Vorbereitung zur Staatsprüfung. - Klavier - Konzertbegl. - Musikgesch. - Korrepetition
Reichenberg, Leipzigerplatz 12.

EUGEN KALIX,
Konzertpianist, Unterricht,
PRAG-SMÍCHOV, Barandova 7/I.

Friederike Schwarz
Konzertpianistin
Klavier, Korrepetition, Theorie
Prag II., Lützowova 6.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Bezeichnete gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG

IX. JAHRGANG 1929 HEFT 4

Die Wege der Musik und der Revolution

VON M. IWANOV-BORETZKY

Die Ausführungen I. *Boretzkys* sind neu und eigenartig. Immerhin ist es gewagt das Proletariat als Basis für eine Kunst der Zukunft anzusehen. Daß der „Emigrant" Strawinsky hier übergangen wird, dürfte niemanden wundern. *D. Red.*

Die Moskowiter erinnern sich gewiß noch der bunten Malereien futuristischer Künstler auf den Verkaufsständen der Jägerreihen und der mit Waschblau angestrichenen Zweige der Sträucher in den Anlagen vor dem Großen Theater zur ersten Jahresfeier der Oktoberrevolution. Auf der dem Pretschistenko-Boulevard zugewandten Mauer des Gebäudes des Kriegsrates kann man noch jetzt, nach Jahren, die halbverwischte Namenliste von „Revolutionären" der Kunst lesen.

Der Zusammenhang zwischen politischer Revolution und der Revolution in der Kunst schien in den ersten Jahren nach dem Oktober natürlich — und der Gedanke, daß nur die „linken" Strömungen in der Kunst mit der Revolution im Einklang standen, erregte keine Zweifel. Und sogar in letzter Zeit, als man diesen Gedanken zu kritisieren begann —, konnten wir doch noch die Behauptung lesen, daß die Musik Scriabins der neuen durch die Revolution geschaffenen Weltanschauung besonders nahe stehe —, eine Behauptung, die zweifellos einen gewissen Widerhall der in der ersten Zeit der Revolution a priori angenommenen Übereinstimmung darstellt. Dabei läßt diese Übereinstimmung augenscheinlich die soziale Bedingtheit jeder künstlerischen Erscheinung, Richtung, Schule, schließlich des einzelnen Künstlers ganz beiseite. Debussy, der linkste der Linken, der jede Verbindung mit dem Akademismus abgebrochen hat —, ist zweifellos ein „Revolutionär" in der Musik, aber wie weit ist sein Schaffen davon entfernt, mit der letzten Gegenwart übereinzustimmen. Und diese Entfernung — an Debussy tritt sie unmittelbar intuitiv zu Tage, ist greifbar, wenn man sich seiner Musik nicht nur vom Standpunkt des Musikers nähert. Der Musiker findet darin eine Aufgabe der Tradition der Stimmkunde und der Harmonielehre, eine Verneinung des Thematismus, mit einem Wort, all das, was in rein musikalischer Hinsicht den Charakter dieses gewaltigen Neuerers ausmacht. Wenn wir uns jedoch des Ideenkreises erinnern, der gegen Ende des XIX. Jahrhunderts Verlaine und Mallarmé begeisterte, und wenn wir des Umstandes eingedenk sind, dessen geschichtliche Wahrheit bereits wiederholt bewiesen worden ist —, nämlich, daß die Musik im Vergleich mit den übrigen Künsten diesen oder jenen sozialen Stimmungen allezeit Ausdruck gibt —, so wer-

den wir mutatis mutandis der Musik von Debussy als sozialer Erscheinung den Platz anweisen, der Verlaine und den französischen Symbolisten in der Literatur angewiesen wird: „Sie ist ein Kind des Untergangs" einer Jahrhunderte alten Kultur, die in Tönen wiedergespiegelte Epoche des Niedergangs, der Zersetzung, des Absterbens des Alten. Die Übereinstimmung Scriabins mit der revolutionären Gegenwart ist natürlich nur eine scheinbare. Der zu einer theosophischen Mystik gelangte Solipsist ist eine Erscheinung der bürgerlichen Kultur, ein vollkommener Gegenpol zur Ideologie des Proletariats. Insoweit wir der Auffassung sind, daß die Psychologie des Künstlers eine sozial bedingte ist und sein Schaffen eine Äußerung dieser Psychologie bildet, müssen wir zugeben, daß die künstlerischen Formen Scriabins, wie neu und „musikalisch revolutionär" sie uns auch erscheinen mögen, ihrem Wesen nach der revolutionären Psychologie nicht nur nicht adäquat sind, sondern ihr sogar unendlich fern stehen.

Da es fast fest steht, daß die Musik das Wesen der Epoche s p ä t e r als die übrigen Künste widerspiegelt, muß man annehmen, daß noch ein bis zwei Jahrzehnte vergehen werden, ehe es ihr gelingen wird, die Psychologie des Proletariats*) wiederzuspiegeln; was diese Kunst Neues, „musikalisch-revolutionäres" hervorbringen wird, kann man natürlich nur ganz im allgemeinen mutmaßen. Es gibt kein Beispiel in der Geschichte der Musik, bei dem man nicht eine gewisse Vererbung aus der Vergangenheit feststellen könnte; die von einer neuen Klasse an die Kunst gestellten Anforderungen, die neue Auffassung der Kunst finden ihr Widerspiel in einer neuen Zusammenstellung der künstlerischen Formen dieser Kunst, wobei natürlich — in den neuen Kombinationen und Brechungen — keine einzige ehemalige Errungenschaft unbenutzt bleibt. Man kann die Prognose — selbstverständlich nur eine allgemeine — gewiß auf folgende Grundlage stellen. Es ist bekannt, daß von den drei Elementen der Musik — Rhythmus, Melos und Harmonie — (im weiteren Sinne) der Rhythmus von der größten Zahl auch der Unmusikalischen aufgenommen wird; ein Mensch, für den die Musik ein organisiertes Geräusch darstellt, der nicht imstande ist, irgend eine Melodie aufzunehmen, reagiert dennoch bereits auf den einfachsten (Marsch- oder Tanz-)Rhythmus; viel geringer ist die Zahl jener Leute, die außer auf den Rhythmus auch noch auf das Melos, und am geringsten ist die Anzahl jener, die auf Tongefüge reagieren. Man kann daher annehmen, daß die erste Periode der Hinzuziehung breiter Massen zur musikalischen Kultur von Anforderungen der Mehrheit an den rhythmischen Teil der Musik begleitet sein wird; und wenn dies der Fall ist, so muß man voraussetzen, daß das Neue, das die neue Musik in der ersten Zeit in spezifisch musikalischer Hinsicht hervorbringen wird —, auf dem Gebiet des Rhythmus liegen wird. Das Melos dagegen und besonders die Harmonie werden anfangs augenscheinlich zurückstehen und zweifellos eine vereinfachte Richtung einschlagen: das Melos wird sich den deutlicheren Konturen des Volksliedes und die Tongefüge — allgemein zugänglicheren harmonischen Formen nähern. Atonalität, Polytonie, Ultrachromatismus, jegliche Versuche der Erweiterung des Tonsystems —, all das,

*) ? (Red.)

worin die Musiker unserer Tage leben, die in den meisten Fällen (wenn man Westeuropa im Auge hat) nicht von der Ideologie des Proletariats durchdrungen sind —, bildet den Gipfelpunkt der musikalischen Kultur der Vergangenheit und wird wohl schwerlich zu allererst in der Musikkunst des Proletariats als unentbehrliche Vorbedingung, als Grundlage der ferneren Entwicklung Aufnahme finden. Auf Grund obiger Erwägungen muß man annehmen, daß die Musik, die eine Widerspiegelung der Revolution sein wird, sich auf den Rhythmus konzentrieren wird, dagegen hinsichtlich des Melos und der Tongefüge in spezifisch musikalischer Hinsicht einem Rückschritt unterworfen sein wird, dafür aber den Massen näher treten und aus dieser Annäherung gleich Antäus neue Kräfte schöpfen wird. Man konnte in der zeitgenössischen Presse außerdem lesen, daß die breiten Massen des neuen Publikums mit der musik. Kultur in Auswahl bekannt gemacht werden müssen, daß, z. B. vom Pessimismus durchwehte Werke von den Konzertprogrammen zu entfernen sind, da sie der proletarischen Psychologie nicht entsprachen. Indem wir die Fragen der künstlerischen Politik beiseite lassen und auf dem Gebiete der Kunst bleiben, nicht bei der berüchtigten „Kunst um der Kunst willen", sondern einer als soziale Funktion aufgefaßten Kunst, sind wir der Ansicht, daß derartige Beschränkungen die Auffassung der musikalischen Kultur einseitig machen und gleichzeitig durch Mangel an Achtung für die Aufnahmefähigkeit des Kollektivs sündigen. Jedes musikalische Kunstwerk ist umso genialer, je mehr es die Anforderungen und Erlebnisse seiner Epoche, seines Volkes, seiner Klasse widerspiegelt und ein Vertreter des Proletariats findet in der sechsten Symphonie von Tschaikowsky den genialen Ausdruck einer bekannten sozialen Periode des russischen Lebens; wie fremd die betreffenden Empfindungen auch der neuen Klasse sein mögen, so liegt doch eine künstliche Verengerung ihres künstlerisch-musikalischen Gesichtskreises nicht im Interesse ihrer musikalischen Kultur. Warum muß man in den Museen für Malerei und Skulptur nicht eine entsprechende Auswahl treffen? Um konsequent zu sein müßte man, z. B., den Vorschlag machen, die Museen der alten russischen Malkunst zu schließen. Solche Vorschläge werden jedoch nicht gemacht, denn es ist klar, daß die neue Kunst von neuen Menschen geschaffen werden wird, die die Welt anders auffassen, als der „alte" Mensch, aber sich die ganze künstlerische Erfahrung der Vergangenheit aneignen werden; aber da dieser neue Künstler, wie immer, seinem Kollektiv angepaßt sein wird, so muß auch das Kollektiv mit der gesamten musikalischen Kultur der Vergangenheit gründlich bekannt gemacht werden.

Warum sind also hinsichtlich der Musik derartige Vorschläge möglich? Augenscheinlich zieht man die ungeheure Organisationsfähigkeit in Betracht, die in der ersten Zeit dazu veranlaßt, sie in unseren Dienst zu stellen, nicht im weiteren Sinne dieses Begriffes, der der Kunst im geschichtlichen Verlaufe stets eigen ist, sondern im engeren, praktischen, jetzt, für den Augenblick, notwendigen Sinne.

Diese Rolle —, zu organisieren und zur Formierung des Kollektiv-Willens in jedem einzelnen konkreten Falle beizutragen —, erfüllt die Musik, die ad hoc geschaffen wird, eine Art Gebrauchsmusik.

Wenn in der Epoche der französischen Revolution Volksfeste ver-

anstaltet wurden (all diese Freiheitsfeste, die Feste des 14. Juli, der Gleichheit, der Jugend, der Märtyrer der Revolution, der Kanonen- und Pulverproduktion u. s. w.), arbeiteten die Komponisten dieser Epoche: Mehul, Cherubini u. a., am musikalischen Teil dieser Feste.

Es sind uns eine Reihe von Zeugnissen der Zeitgenossen erhalten geblieben, wie diese auf Massen berechnete Musik die Massen elektrisierte. Viele Lieder wurden derart populär, daß sogleich Tausende von Stimmen einfielen, so bald die unmittelbar Ausführenden — die Sänger und Musiker — das Lied kaum begonnen hatten. In einer Zeitungsnotiz vom Jahre 1792, die dem Liede als Angriffs- und Verteidigungswaffe gewidmet wurde, lesen wir: „Fügen wir das Lied unseren Kanonen bei — ersteres für die Hütten, letztere für die Schlösser", und die Führer der Revolution wußten diesen die Massen organisierenden Teil der Musikkunst wohl zu schätzen. Im Dekret vom 7. Mai 1794 fordert der Konvent alle Talente zu einem Wettbewerb auf, um Hymnen und bürgerliche Lieder zu verfassen; häufig wurden in der Nationalversammlung und im Konvent Reden gehalten, die die Bedeutung der Musik hervorhoben, es wurden Gesetzesprojekte über die Einführung einer musikalischen Chor-Ausbildung in den Elementar-Schulen angenommen und schließlich wurde der Grund zum künftigen Konservatorium gelegt.

Und in der Folge hörte die Musik auf, eine Dienerin des Altars und Unterhaltungsmittel der Gesellschaft zu sein und wurde offiziell als Kunst der Massen anerkannt.

Aber wer — außer Musikhistorikern und Altertumsliebhabern — kennt jetzt noch, nach 130 Jahren, die Musikwerke jener Epoche, die die obenerwähnten Feste begleiteten und zu ihrer Zeit eine derartig bedeutende soziale Rolle spielten? Nur die Marsellaise allein, die späterhin zur offiziellen Hymne der neuen Staatsordnung wurde, hat weiteste Popularität erlangt. Aber der Rest hat seine Aufgabe erfüllt und liegt verstaubt auf Bibliothekregalen; eine ebensolche Zukunft — die Aufbewahrung in Museen —, ist einer anderen Gebrauchs-Kunst, der Plakatkunst, vorbehalten, die für die Agitation ungeheuere Bedeutung hat, deren vorübergehenden Charakter jedoch niemand bestreiten wird.

Ihren wahren Inhalt aber, nicht bloß den nützlichen und verwendbaren und vorübergehenden, sondern ihren eigentlichen Inhalt hat die Kunst der großen Revolution in Beethoven gefunden.

Wollen wir das Gesagte zusammenfassen: man darf nicht der Ansicht sein, daß die sogenannten „linken" Strömungen der in der Musikkunst bestehenden Richtungen mit der Revolution im Einklang stehen.

Die absichtlich für den sozialen Bedarf geschaffene Gebrauchsmusik hat im Grunde genommen nur vorübergehende Bedeutung, während die Revolution in der Musik durch einen neuen Künstler ihren Ausdruck finden wird, einen Künstler, der in seiner Kunst die Psychologie seiner Klasse wiederspiegeln wird.

Vermutlich werden die intensivsten Bestrebungen der neuen Musik in der ersten Zeit auf dem Gebiet des Rhythmus zu Tage treten.

Prozeß der Formbildung bei Strawinsky

VON IGOR GLEBOFF, LENINGRAD

Aus einer größeren ziemlich abstrakten Arbeit, die uns der bekannte Forscher zur Veröffentlichung übersandte.

Indem ich diese Schrift Prozeß der Formbildung, nicht Formen der Musik Strawinskys benenne, unterstreiche ich wissentlich meine leitende Idee: im Schaffen Strawinskys gibt es keine vorhergesehenen formalen Schemen, nach denen seine Werke aufgebaut wurden. Jedes Werk (mit einer geringen Ausnahme unter den Werken der früheren Periode etwa z. B. seine Symphonie) stellt an sich eine neue und einzigartige Lösung des Formproblems dar, als einer organischen Synthese von Elementen, die ein künstlerisch-musikalisches Ganzes bilden. Infolgedessen muß jeder weiteren Analyse der Form Strawinskys im gegebenen Sinne unbedingt eine Analyse der Formbildung, die als Prozeß der Integrierung und Differenzierung der die Musik bildenden Elemente verstanden wird, vorangehen. Dieser Prozeß ist seinem Wesen nach d y n a m i s c h, da keines der denselben bildenden Elemente abstrakt, getrennt von dem gegebenen klingenden Komplex, seiner Bewegung, der Wechselbeziehung der Kräfte, und der dabei sich entwickelnden Energiebewegung, gedacht wird. Nicht etwa die Melodie überhaupt interessiert uns in der „Fabel vom Fuchs" oder in der „Geschichte vom Soldaten", sondern die Verwandlung des Melos als grundlegenden dynamisch wertvollen Elements in diesen oder jenen Wechselbeziehungen. Das sind die Grundprinzipien meiner Arbeit.

Als Stützpunkt erscheinen für mich, hauptsächlich, diejenigen Werke Strawinskys, die mit der Melodik und Rhythmik der russischen Volkskunst verbunden sind, doch verstehe ich diesen Zusammenhang keineswegs als S t i l i s i e r u n g oder Entlehnung der Volkslieder als Themen für eine Verarbeitung und Einfügung derselben in einen ihrem Charakter völlig fremden formal-schematischen Aufbau. Ich verstehe den erwähnten Zusammenhang als ein organisches Aufkeimen der Kunst des Komponisten aus Voraussetzungen, Fertigkeiten und Kunstgriffen, die das Leben und die Evolution des Volkslieds bedingen. Hier muß gesagt werden, daß die eigentliche Möglichkeit der Erklärung vieler Seiten im Schaffen Strawinskys auf Grund der Dynamik des Liedes und überhaupt des formbildenden Prozesses, wie er in der Volkskunst, als einer Kunst „mündlicher Tradition" beobachtet wird —, diese Möglichkeit an sich entstand bloß im Zusammenhang mit den neuen Prinzipien der Meloserforschung des russischen Volkes, wie sie von den Leningrader Forschern des musikalischen Folklore in den letzten Jahren aufgestellt wurden.

Hiebei ist es interessant, daß diese Prinzipien in vieler Hinsicht mit den anläßlich der Liedausgaben des bekannten Wiener Forschers Dr. Robert Lach in seinen „Vorläufige Berichte über die Gesänge russischer Kriegsgefangener etc." (Wien 1917, 1918) ausgesprochenen Gedanken übereinstimmen. Kurz gesagt, wir haben angefangen das Volksmelos auf neue Weise zu hören und sein inneres Leben, sowie seine Evolution zu verstehen. Wir haben verstanden, daß der Wert der Volkskunst nicht nur darin liegt, daß die Komponisten

sich von derselben nähren können, indem sie nach ihrem Geschmack die ihnen zusagenden Volksweisen erwählen. Nein, die Volkskunst — ist ein reiches und vielgestaltiges selbständiges Gebiet der Musikkultur, deren Entwicklung durch formbildende Gesetze, die jeder Musikkunst mündlicher Tradition (Musik, die erhalten und überliefert wird durch das Gedächtnis ohne Hoffnung auf schriftliche Fixation) eigen sind, bedingt ist.

Wir haben verstanden, daß nur das Studium der lebenden Volksmusik in dem eigentlichen Prozeß ihres Klingens, in der Volksaufführung selbst, und daß nur die Erforschung der Daten der Archivphonogramme, nicht willkürlicher Übertragungen musikalischer „Einrichter", die eine der verwandten klingenden Sphäre entrissene melodische Gesanglinie in eine ihr fremde harmonische Umkreisung einfügen — nur solch eine unmittelbare Beobachtung das Eindringen in den echten L e b e n s s i n n der Volksgesangkultur und das Verständnis der dieselbe bildenden Kräfte ermöglicht.

In der Tat, die Dynamik des Volkschors z. B. ermöglicht das Verständnis der wesentlichsten Prinzipien einer jeden o r g a n i s c h sich entfaltenden Musikkunst: es ist ein unbedingter festgeklammerter Zusammenhang des K l i n g e n s und der konstruktiven, sowie anderen formbildenden Faktoren.

Es gibt keine abstrakt-schematische Musik, keine selbständige Symmetrie, Periodisation, Taktzählung, und dergleichen von der Qualität und Energie des Materials unabhängige architektonische Abstraktheiten. In der Musik ist alles konstruiert gemäß der Anlage des Klingens, in der Berechnung, der Bewegung und Wechselbeziehung der klingenden Elemente. Jedes Klang-Teilchen ist mit dem folgenden und vorhergehenden ebenso unvermeidlich verknüpft, wie es in jedem beliebigen lebenden Organismus vor sich geht.

Von der Qualität des klingenden Materials und den Eigenschaften der seine Bewegung wiedererzeugenden Instrumente (Tonwerkzeuge) hängt die Form ab.

In der modernen russischen Theorie musikalischer Formbildung wird diese Bedingtheit der Form durch die Qualität des Materials, seine Natur, die Atmung, sowie die Art der Tonentnahme und den für diese Tonentnahme gebräuchlichen Anstrengungsgrad in dem Begriff: musikalische Intonation zusammengefaßt. Doch hängt ihrerseits die Energie des Materials, und die Dynamik der musikalischen Bewegung von der Kraft, Dauer und Atmungsspannung ab.

Alles das kann leicht beobachtet werden, sowohl im Volkschor, als auch in der Praxis des Sologesangs. Die Atmung bedingt die Tonspannung; sie bewegt die Meloslinien. Auf der Grundlinie erwachsen, gleich den Sprossen und Zweigen am Ast, die Unterstimmen (Begleitstimmen) — Abzweigungen, die der leitenden Tonlinie verwandt sind. So geht ein Dahinfliessen und der zeitlichen rein-musikalischen Setzung die A u s f ü l l u n g und V e r b r e i t u n g des klingenden Raumes, die man das F e l d d e r T o n s c h w e r e nennen kann, da hier alle Elemente mit einander musikalisch verknüpft sind, vor sich.

Das Wachstum und die Spannungskraft der leitenden melodischen Linie bedingt die Qualität der Begleitstimmen (Unterstimmen). Es ist jedoch die Aufgabe einer jeden Stimme danach zu streben, daß die melodische Spannung und zugleich die Bewegungsdauer nicht unterbrochen würden, und das Gehör beständig das auch den Naturstimmen eigentümliche ununterbrochene ineinanderfließende „Töne" (Swenjenie) empfinden könnte.

Auf solche Weise erklärt uns das Klingen des Liedes in der Volksaufführung die in ihrer Bedeutung für den organischen Prozeß musikalischer Gestaltung wichtigen Eigenschaften: die lineare Entfaltung des klingenden Materials, das heterophone Prinzip der Verbreitung und Ausfüllung des klingenden Raumes, das dynamische Wesen der Musiksetzung, nicht den Aufbau verstandesmässig schöner symmetrischer Taktperioden u. dgl.; außerdem dominiert die klingende Horizontale als Bewegungstriebfeder über die vertikalen Tonbildungen, die ihre tonal-harmonischen Funktionen verlieren und dynamisch gerechtfertigte „Knäuel" (Knoten) oder sich zusammenfaltende und entfaltende Klangkomplexe werden.

Das sind die Eigenschaften musikalischer Bewegung, die man in einem gut organisierten Bauern- oder Dorfchor beobachten kann.

Das, was hier häufig in rudimentärer Gestalt erscheint, und bloß durch den tonschaffenden Instinkt, sowie die traditionellen Fertigkeiten, die im Prozeß der Aufführung selbst, d. h. mündlich (von Mund zu Mund) überliefert werden, bedingt ist —, alles das wird im Schaffen Strawinskys zu einem künstlerisch-rational organisierten Prozeß.

Weder die „Hochzeit", noch die „Fabel", noch die „Geschichte vom Soldaten", noch die „Redensarten" („Pribautki") Strawinskys können verstanden werden ohne Beihilfe der dynamischen Theorie der Tonformung und der Beobachtungen ihrer grundlegenden charakteristischen Einrichtungen, die sich in der Praxis der russischen Volksliedkunst mit ihrer organisch festgesetzten Fertigkeiten kundtun.

Das Gewebe der „Hochzeit" (auch des „Frühlings" trotz des Vorherrschens der statisch-harmonischen Momente in demselben), ist ganz durch die Dynamik des Melos bedingt und wird nur in dieser Anlage organisch-denkbar.

Die veraltete auf der tonal-harmonischen Basis begründete Theorie der Musikform, die aus der Analyse die dynamischen Eigenschaften der Musik (diese fanden nur Platz in den „dynamischen Schattierungen") und die ganze Melossphäre ausschloß, muß natürlich vor den modernen Anschauungen weichen, wie schwer es auch all ihren Anhängern, die in ihr das Alpha und Omega des Musikprogresses sahen, fallen sollte, sich von derselben loszusagen. —

Das Melos Strawinskys — ist eine leitende formbildende Kraft. Die Bewegung der melodischen Linie entfaltet die Tonenergie.

Jeder harmonische Komplex, im Lichte der dynamischen Theorie musikalischer Formbildung betrachtet, erscheint als eine statische Tonbildung, doch nicht im Sinne eines dem Ganzen entrissenen selbständig wertvollen Moments, sondern im Sinne einer potenziellen Energieladung, die sofort in eine kinetische Melosenergie sich verwandelt.

Dadurch werden die verführerischen Reize des Impressionismus mit seiner Bewunderung der einzelnen süßlichen Timbrekomplexe — der in sich erstarrten Harmonien — endgültig überwunden.

Zugleich wird auch jegliche falsche Art der Polyphonie in der Gestalt des sogenannten harmonischen Kontrapunktes überwunden.

Der „Sacre du printemps" Strawinskys war schon eine volle Verneinung des Impressionismus und eröffnete eine neue Ära, obgleich sein Gewebe harmonisch schwerfällig erscheint im Vergleich zum Gewebe der „Hochzeit" und die Musik statisch im Vergleich etwa zur Kinetik der „Geschichte vom Soldaten", oder der „Fabel".

Aber die immer noch nicht genügend bewertete Bedeutung des „Frühlings" wird sofort klar, wenn man versteht, daß die kolossale Spannungskraft und die gewaltigen Energievorräte, die in dieser Musik zu Tage treten, durch die vollkommen neuen Prinzipien der Harmonienbehandlung oder der Behandlung der vertikalen Komplexe in der oben erwähnten dynamischen Anlage vollständig bedingt werden: jeder dieser Komplexe oder eine Reihe derselben, die an sich statisch sind, erscheinen als potenziell gewaltige Bildungen, deren Entladung ein Maximum musikalischer Spannung ergibt. Das harmonisch massive Gewebe solcher Momente des „Frühlings" wie das „Spiel zweier Städte" u. dgl. weckt in unserer Phantasie die schweren Massive der über den Bergespfaden sich stauenden Felsen, die, jeden Augenblick zum Sturze bereit, in ungestümen Falle alles mit sich reissen, was sich ihnen in den Weg stellt.

So ist die Musik Strawinskys ihrer Natur nach, da sie mit dem Volksliedmelos verbunden ist (ich wiederhole: der Zusammenhang ist begründet auf den allgemeinen Prinzipien des Wachstums und Aufbaus der Genetik und Organik, nicht auf der Stilisierungsentlehnung der Volksweisen) dynamisch in ihren Intonationen und linearkinetisch. Sogar die vertikalstatischen Bildungen in derselben erscheinen als Energiekondensatoren, und nicht als einzelne Richtlinien, die ein und dieselben tonalen Funktionen anzeigen.

Die Harmonien Strawinskys sind — klingende Komplexe, die durch den Grad ihrer dynamischen wechselseitigen Beziehungen gemessen werden.

Ganz ähnlich wird auch die Bedeutung des Timbre durch seine dynamischen Eigenschaften (die Gespanntheit des Lichts und der Farbe), keineswegs durch die Bedeutsamkeit der einzelnen Farbenflecke bestimmt.

In diesem Sinne hat das Orchester Strawinskys nichts gemein (schon seit des „Petruschka") mit dem Orchester der Impressionisten.

Als ein nicht weniger dynamischer Faktor erscheint, in der Musik Strawinskys der R h y t h m u s.

Das ist, vor allem, ein die Tonenergien verteilender und ihre Äußerungen mittels eines organisierten (aber durchaus nicht unbedingt symmetrischen) Vergleiches der dynamisch gleichartigen und kontrastierenden Formelemente regulierender Faktor.

So wird, z. B., in der Einleitung des „Frühlings" die Form auf der Abwechslung und Aufschichtung charakteristisch zickzackartiger Mo-

tive [instrumentaler einleitender Spielversuche (Naigrischi)] aufgebaut; der Rhythmus jeder Linie im einzelnen (die Wechselbeziehung der Distanzen und der Dauer im Zusammenhang mit dem für ihre Wiedererzeugung durch das gegebene Instrument erforderlichen Anstrengungsgrad, d. h., mit der Intonation) gerät in Konflikt oder feste Verknüpfung mit dem Rhythmus der anderen Linien.

Im ganzen wird der Eindruck eines Aufkeimens oder stets aktuelleren Entfaltens der bis jetzt gefesselten Momente geschaffen, der Grundeindruck der Frühlingsnatur.

Die Kunst Strawinskys, das Gewebe nicht mittels schematischer Entwicklung und nicht durch konsequente Entfaltung symmetrischer Perioden, sondern auf dem Wege variationenhafter Aneinanderreihungen von gewählten grundlegenden „Popievki" zu verflechten, setzt durch die Meisterschaft und die außerordentliche Gewandtheit bei einer Frische der Erfindung und Geistesklarheit in Erstaunen.

Das Wichtigste, was in dieser Kunst zu Tage tritt, ist das rein dialektische gleichzeitige Vorhandensein von Gegensätzen — herber Gesetzmässigkeit und des Prinzips beständiger Überraschung — mit anderen Worten, der Improvisation.

Ich teile nicht die letzten Ansichten über die vorletzte Periode im Schaffen Strawinskys (Klavierkonzert, Oktett etc.), die, meistenteils, die Nachahmung Bach's und Händels, sowie die Stilisierung uralter Formen vorwerfen. Das Material hat sich geändert im Sinne nationaler Färbung, aber die konstruktiven Prinzipien haben sich nicht geändert, sondern folgerichtiger entwickelt und verschärft. Die Sphäre ist neutralisiert, ist gleichsam allgemein europäisch geworden (man kann sagen, Strawinsky benutzt das musikalisch-historische Wörterbuch allgemeineuropäischer Intonationen), doch ist der Formungsprozeß nach alter Weise durch die wechselseitige Abhängigkeit des Materials und Charakters, sowie der Eigenschaften des wiedererzeugenden Instrumentes (und folglich der Atmungsspannung) bedingt.

Schon in der „Geschichte vom Soldaten" wird jedes Instrument gleichsam zu einem aktuell sich betätigenden Charakter in der Entwicklung der dramatischen Handlung.

Im Klavierkonzert wird der Dialog neu geschaffen als Triebfeder der Formbildung, im Oktett — entwickelt sich das Prinzip instrumentalen Wettstreits nicht auf dramatischer märchenhaft-abenteuerlicher Grundlage wie im „Sodaten", sondern in einer rein musikalisch-dynamischen Anlage unter Ausnutzung konstruktiver Prinzipien der Sonate, Variation und des Rondo; in der Serenade gibt Strawinsky dem Klavier die ihm angeborenen „pedallosen" Eigenschaften wieder und, aus denselben ausgehend, konstruiert er eine Reihe von Improvisationen; im „König Ödipus" werden die Rechte des Melos nicht in gesanglicher, aber der fliessenden Kantilenengestalt wiederhergestellt, und an die Stelle der Mosaiktechnik der „Popievki" treten die weit entwickelten Linien der klassischen Vokalarie.

Aber überall und stets beobachten wir nicht die Nachahmung deduktiver formaler Schemen, sondern die Benutzung dieser oder jener

formbildender Prinzipien, unabhängig von den Epochen, historischen oder nationalen Voraussetzungen usw.

Der Universalismus im Schaffen Strawinskys erklärt den gewaltigen Umfang der Einwirkung seiner Musik auf die Komponisten verschiedener Nationen: in der Tat, sogar wenn Strawinsky auf den typisch russischen gesanglichen Intonationen fußt, setzt er dieselben in die Sphäre musikalischer Dynamik über, benutzt das Volksmelos nicht im Plane eng-nationaler Interessiertheit, sondern als reiche Intonationssphäre, in der im Laufe jahrhunderte langer Evolution die Kunstgriffe und Prinzipien musikalischer Formbildung sich angehäuft haben und lebendig sind, die fast in das XI.—XII. Jahrhundert hineinreichen, wenn man dieselben mit den Versuchen polyphonen Denkens im mittelalterlichen Europa vergleicht.

Gleichzeitig wohnen seiner Technik die Logik und Meisterschaft allgemeineuropäischer Ordnung inne.

Und wenn hinsichtlich des Verständnisses für die übergroße Bedeutung der gesanglichen Intonationen im Gebiet musikalischer Gestaltung, der Rolle des Atmens, und, überhaupt, des vokalen Prinzipes, als eines die Musik mit der Wärme des emotionellen Lebens und der menschlichen Seele verbindenden Elements, Strawinsky an Mussorgsky nah herantritt, ist er hinsichtlich der Aneigung und Ausnutzung der Erfahrung der europäischen Musikkunst in seinen grundlegenden Prinzipien mit Tschaikowsky verbunden.

Letzterer wurde, im Gegensatz zu den Stilisierungstendenzen Rimsky-Korsakoffs, in Rußland nicht als nationaler Komponist angesehen bloß deswegen, weil er es stets vermied, das Volkslied als Material für eine stilisierende Bearbeitung zu benutzen.

Die Richtung, das Distanzprinzip und die Zeichnung (das Fliessende und Wellenartige, das Zickzack, der Neigungsgrad erscheinen beim Aufflug und beim Sturz) als äußerst wichtige Fakta für die Bewertung der Bedeutung dieser oder jener melodischen Linie in der allgemeinen Faktur des Werkes. Was die formbildende Rolle der vertikalen Tonkomplexe anbetrifft, so ist darüber schon genügend gesprochen worden.

Über die Art des Einflusses Strawinskys auf die zeitgenössische Musik

VON BORIS ASAGFIEFF

Das ist eine schwere Frage, die vorläufig keine Antwort gestattet. Denn tatsächlich: man muß sich über die Natur und Genesis der musikalischen Erscheinungen der Gegenwart völlig im Klaren sein, um jedesmal feststellen zu können, ob im gegebenen Falle der Einfluß Strawinskys vorhanden oder ob die fühlbare und von uns beobachtete Ähnlichkeit aus den physischen Voraussetzungen oder aus irgend welchen andern Antrieben erwachsen ist (z. B. aus der Jazz-Band). Darum ist der Zweck meiner Skizze nicht etwa der, die Zeichen des Einflusses im gewöhnlichen Sinne zu suchen, als die Richtung aufzuzeigen, in der

dieser Einfluß erfolgen konnte. Statt indes eine Antwort zu erteilen, muß ich vorerst wieder eine Frage stellen; denn in der Zeit vor „Petruschka" war Strawinsky, im Grunde noch selbst in Entwicklung begriffen, und von seinem Einflusse in jener Zeit kann keine Rede sein. „Petruschka" erst bildet den Anfang seiner Einwirkung auf die Zeitgenossen. Die Frage muß demnach lauten:

Was ist das wichtigste in der Faktur von „Petruschka"? Daß die Statik des Impressionismus sich in ihr als überwunden erwies. Die Faktur „Petruschkas" ist horinzontal beweglich. Hier gibt es noch viel „Impression", aber es fehlt schon das konzentrierte Betrachten des Moments. Licht und Farben leuchten und funkeln nicht allein. Sie sind nicht nur malerisch, sie sind musikalisch-dynamisch und musikalisch-kinetisch. Es ist interessant, daß das Schwerste in „Petruschka", die charakteristischen „Russismen" und ihre „Straßenfolklore", im Westen doch verstanden wurden, und daß bald nach dem Erscheinen des Werkes das letztere Element in der europäischen Musik eine große Rolle zu spielen beginnt.) Um so natürlicher ist die Frage: Gab nicht eben dieses Werk, das wir im Plane der Intensität des Klanges und der Klang-Kinetik betrachten, den Anstoß zur Entwickelung der Grundsätze des dynamischen Symphonismus, der die Musiker aus den Treibhäusern des Impressionismus ins Leben rief? Der Stoß kam nicht nur durch Aneignung des Melos und der Harmonien, sondern hauptsächlich durch die rhythmisch-konstruktiven Elemente, durch alles, was in der Musik „Petruschkas" das Gefühl der Bewegung hervorruft, besonders in den Augenblicken, wo Strawinsky mit Hilfe anstrengender Pausen auf den schweren Taktteilen und von Akkordschattierungen über den leichten Taktteilen die „Arsis" an Stelle der „Thesis" setzt. In der „Hochzeit", im „Fuchs" und in den übrigen Werken der letzten Zeit reiht er manchmal „Thesis" an „Thesis" und bewirkt so, daß der Zuhörer ungeduldig die Bewegung beschleunigen will und durch diese Ungeduld selbst in die Bewegung hineingezogen wird. Ich habe einen derartigen Einfluß der „Kinetik der Pausen" „Petruschkas" (auch des „Sacre du Printemps") in den „Motor"-Kompositionen Aurics, Poulencs, Rietis und Milhauds (Boeuf sur la toit") bemerkt. Dieses beweist, daß die erste tief organische und geschlossene Partitur Strawinskys feinfühlig aufgenommen wurde. Ich will gar nicht davon sprechen, daß sie wieder und auf neue Art das Kasperl-Puppengenre aufleben ließ (Casella u. a.). Seine Behandlung des klingenden Untergrundes in „Petruschka" und die der „Schreienden Ausrufe" weckten Widerhall (z. B. in der das „Finale 1921" der Kammermusik No 1 von Hindemith. Übrigens berührt sich der Einfluß „Petruschkas" mit dem von „Sacre du Printemps".*

Es ist interessant, daß der betörende Eindruck, den die Partitur des „Frühlings" ausübt, nicht zur Aneignung der symphonischen Dynamik in vollem Umfange führte. Der „Frühling" wurde doch impressionistisch aufgefaßt, und sein harmonisches Gewebe hat eine große Menge eher steifer, als elastischer „Vertikalen" verursacht. Das kam

*) Bei den Italienern Casella und besonders Rieti, bei den Franzosen Satie („Die Parade"), Auric, und bei den Deutschen Hindemith.

daher, daß die rein russische Empfindung der Dynamik des Frühlings dem Westen unbekannt ist.

Hinsichtlich der Werke „Der Fuchs", „Die Hochzeit" und der anderen aus der Zeit der Umformung des russischen Melos durch Strawinsky muß dasselbe gesagt werden, was auch in Bezug auf „Petruschka" zu sagen ist: Die Rhythmik und Dynamik, wie auch die Ökonomie der Ausdrucksmittel (Die Geschichte eines Soldaten) hinterlassen immer tiefere Spuren.

Nun aber kommt im Schaffen Strawinskys die Periode des „Heute", da er sich von den spezifisch russischen Melismen lossagt, um irgend ein universell-alleuropäisch-musikalisches „Esperanto" zu sprechen. Ich begreife eine solche „Wandlung", als ein instinktives Bestreben, die konstruktive kinetische und dynamische Natur der Musik ohne die Aufmerksamkeit der europäischen Zuhörer ablenkende Faktoren auszudrücken. Auf Grund der Werke dieser Periode), wie auch der früheren Symphonie „Zum Andenken an Debussy" (ein erstaunliches Werk!) kann man mit großer Bestimmtheit den Charakter des Einflusses Strawinskys beurteilen. Ohne ihn wäre es einfach unmöglich, das Problem der Bewegung der neuen Musik nach den Errungenschaften des Impressionismus zu entwickeln. Mir scheint es, daß sogar „Pagine di guerra" von Casella mit der Kino-Dynamik, ganz zu schweigen vom „Pacific 231" von Honneger nach dem Plane, nach dem sie konstruiert sind, nicht nur ohne „Sacre du Printemps", sondern auch ohne „Petruschka" nicht denkbar sind. Die rotierende Bewegung um die unbewegliche Achse (Feuerwerk etc.), das Versetzen der Achse mit der Änderung des Schwunges und der Kraft der Drehung (das Abwechseln der Episoden im Frühling) — so können bildlich die Lieblingsmethoden Strawinskys erläutert werden: es sind Variationen und Ornamentierungen der Rhythmen und Melismen auf ostinatischen Motiven, in harmonischen Komplexen oder in rhythmischen Formeln (Symphonie für Blasinstrumente, das erste Stück für Streichquartett, Concertino, „Die Geschichte vom Soldaten" usw. Das Oktett ist auf dem Spiele der Bewegungsrichtungen aufgebaut. Der Symphonismus der Bewegung**) ist eigentlich die Hauptsphäre der Aktion Strawinskys, von wo sein Einfluß auf die Musik der Gegenwart ausgeht (Gebiet des Kammerkonzertes). Das Studium dieser Sphäre bei Strawinsky und in den aktuellen Erscheinungen des musikalischen Schaffens unserer Tage, muß zur Bestimmung der Prinzipien der musikalischen Bewegung und der sie leitenden und regulierenden Kräfte führen. Dieses Studium wird auch eine erschöpfende Antwort auf die Frage und den Charakter des Einflusses Strawinskys geben.*

---

*) Klavierkonzert, Serenade, Klaviersonate (Oedipus, Apollo).

**) Der Symphonismus der Bewegung oder der dynamische Symphonismus sind vom Bestreben der Musik dieses Gebiet zu umfassen und den gegenwärtigen „Urbanismus" zu durchdringen hervorgegangen. Unter „Symphonismus" verstehe ich das intensive Bestreben der Musik, alle Seiten des Lebens zu definieren. Der gegenwärtige dynamische Symphonismus ist natürlich antiromantisch, denn er ist dialektisch aus dem Symphonischen Romantismus mit dessen Seele und Emotionsfähigkeit als Antithese erwachsen.

Das Klavier in Igor Strawinskys Kunst

VON M. DRUSKIN

In seiner Jugend hat Strawinsky seine Begeisterung für das Klavier in klarer Weise dokumentiert, indem er opus 7 — „Quatre études pour piano" (1908 Verl. Jürgens) schrieb. Mit ihrer etwas salonmäßig-pianistischen, bald melancholischen, bald schwungvollen Art, deren Urquellen zu Chopin führen, gehören diese Etuden dem in ihnen angewandten stilistischen Verfahren nach zu der vorhergegangenen Schaffensperiode, welche in den Werken Ljadows, des frühen Skriabin, Gabriel Faurés und anderer eine gewisse Vollendung erreicht hatte. Natürlich waren die Etuden Strawinskys mißlungen. Man könnte nur Nr. 4 in Fis-dur „Vivo" ausnehmen, eine Etude, die in monoton mechanisierter Bewegung erdacht ist.

Zu der Idee der Klaviermusik kehrt Strawinsky erst wieder nach elf Jahren zurück, und zwar im Juni 1919. Doch durch die Erfahrung belehrt (wir erinnern uns, daß er schon mit „Petruschka", dem „Sacre du printemps", der „Hochzeit", der „Geschichte eines Soldaten" und anderen chef d'oeuvres, die seinerzeit eine Revolution hervorriefen, die Welt in Staunen versetzte) behandelt er, schon als reifer Meister, auf ganz neue Weise das Hellklingen dieses Instrumentes in dem genialen, wahrhaft historischen Stück „Piano-Rag-Musik" (Ed. Chester, London). Es ist charakteristisch, daß Strawinsky gerade an der Schwelle der neuen Periode seines Schaffens, sich dem reinen Klavierklang zuwendet. Als glänzender Kenner der Orchestralfarben, in der Lage das Hellklingen eines beliebigen Instruments virtuos umzuwandeln, kommt er, sich von den koloristischen Aufgaben lossagend, zur Idee der Schaffung einer Musik für dieses, besonders in Bezug auf das Timbre farblose Instrument, und arbeitet angestrengt in dieser Richtung während der Jahre 1919—1925.

Durch die Liszt'sche und besonders die impressionistische Behandlung des Klaviers haben wir es verlernt, die ganze Eigenart seiner entblößten Temperierung zu hören. An die vertikalen „Kolonnen" gewöhnt, die sich bemühen den armseligen Klavierklang mit Timbre zu dekorieren, haben wir die rhythmisch-intonationellen Reichtümer dieses abstrahierten Baus vergessen. Der erste Versuch Strawinskys in dieser Richtung, die „Piano-Rag-Musik", ist jedoch ausschließlich dem Entblössen des rhythmischen Musters gewidmet. Das Klavier ist hier als Schlaginstrument ausgenützt, dessen Vorzüge: das deutliche Mechanische und die Fixierung der Laute ihrer Höhe nach sind. (Dieses Verfahren hat im Schaffen Paul Hindemiths breite Anwendung gefunden, man vergleiche z. B. das „Finale 1921" aus der „Kammermusik Nr. 1 op. 24, wo das Klavier gezwungen ist, sich mit dem Schlagzug zu messen, bald die Paukenschläge im Baß nachahmend, bald das durchsichtige und „leere" Hellklingen des Xylophons wiedergebend; auch sein „Ragtime" aus „1922" op. 26.) Die Akkordpassagen und die tonleiterartige Technik fehlen; desto krasser ist das Aneindergeraten der unsymmetrischen Formeln, die eine sehr interessante polyrhythmische Zeichnung bilden.

Die nächste bedeutungsvolle Etappe bildet die Konzertsuite, die im Jahre 1921 aus dem Ballett „Petruschka" entstand (der „russische Tanz", „bei Petruschka", „der Karneval". Russisch Musikverl.). Mit glänzender Kenntnis des Instrumentes bearbeitet, ist es eins der effektvollsten Werke in der Reihe gleicher Konzertstücke (z. B. „Islamei" von Balakireff), jedoch eine Abweichung im Suchen nach einem neuen Klavierstil. Die undankbare Aufgabe, die in der Konkurrenz zwischen dem Klang des Klaviers und der Vielseitigkeit des Orchesters liegt, führt zur impressionischen Art der Schrift, die die Akkordtechnik und die Technik der arpeggierten Passage stark ausnützt. Als minder interessant muß die im Jahre 1927 vom Autor bearbeitete Suite aus der Oper „Die Nachtigall" bezeichnet werden. (R. M. V.) Sie ist pianistisch ziemlich karg beteilt und gleichzeitig durch die undankbare Aufgabe, gebunden Orchestertönungen in Klavierklang zu übertragen.

Strawinsky gibt aber die Arbeit an der Umgestaltung des reinen Klavierklanges nicht auf. Er bemüht sich, sie im Primitiven zu erreichen und schreibt „Acht Kinderstücke für 4 Hände" (1917. Verlag A. Hêne, Genf. Wiederverl. von Chester) und „Les cinq doigts" (1921. Chester) die nichts anderes als acht sehr leichte Fünffingerstücke sind. Hier hat der Komponist die Möglichkeit, eine genaue und lakonische Intonation zu finden. (Die analoge Arbeit sehen wir in den drei Stücken für Streichquartett, in „Pulcinella" u. a. m.) Eine besondere Entfaltung erlangt dieser Willensimpuls, in der bedeutsamsten Arbeit des Meisters dem „Klavierkonzert" (1923—1924 R. M. V.). Natürlich erfordert eine ausführliche Analyse dieses Werkes eine genaue Untersuchung, welche hier keinen Platz fände. Ich will bloß auf das ordnende Prinzip der Klavierpartie hinweisen. Mit besonderer Stärke tritt es im rhythmo-melodischen Abschluß des ersten Teiles (S. 25—29) hervor, und auch in den charakteristischen Kadenzen des Rubato im zweiten Teil (S. 35—36). Und es ist bezeichnend, daß Strawinsky, um das Charakteristische in der Klavierpartie des Konzertes möglichst stark zu betonen, die Streichinstrumente aus dem Orchesterbestand völlig eliminiert.

Doch ist in dem Klavierkonzert hauptsächlich die eine Art des Problems der Bezwingung des Instrumentes gelöst: die scharfe, oft sogar stechende Intonation (z. B. im Finale) hat eher rhythmische, als melodische Bestimmung. In diesem Konzert herrscht das elementare Empfinden der Synkope, des stets weitergeschobenen rhythmischen Widerstandes vor. Strawinsky geht im Versuch, den Rhythmus zu „melodisieren" noch weiter. Allerdings haben wir schon im Konzert derartige Momente gefunden, in denen, z. B. eine sich ähnlich wiederholende melodische Figur einer unpaarigen Konstruktion einen paarig rhytmisierten Widerstand hat. (Oder umgekehrt.)

Diese dialektische Zusammensetzung zweier ungleicher Pulsierungen bildet eine Art von Abrutschen des rhythmischen Widerstandes in Bezug auf alle Töne dieser Figur, gleichzeitig deren melodische Bedeutung umgestaltend. (S. 25—31; 37—39; 45—47 usw.) In der C-dur Sonate (1924) und in der „Serenade en la" (1925: Hymne, Romanze, Rondoletto, Cadenza finale, beide Stücke im R. M. V. erschienen) er-

fährt dieser Vorgang des Abstrahierens des Rhythmus auf der melodischen Linie, welche sich auf gemässigt mechanisiertem Wege entwickelt eine bedeutende Ausnützung. Als die symptomatischesten Experimente in dieser Richtung müssen das Finale der Sonate — der herrliche Ruck vom Anfangsfugato zur Episode des Ragtimes! — und das Rondoletto aus der V. „Serenade" betrachtet werden. (Es ist hier wieder viel Gemeinsames mit den Errungenschaften Hindemiths in dieser Richtung vorhanden. Vergleiche mit dem ersten Teil seines Klavierkonzertes op. 36, Nr. 1 oder „Klavierübung" op. 37, Nr. 1). In einer etwas anderen Fläche ist der zweite Teil der Sonate und die „Romanze" gehandhabt, in denen die rhythmisch-melodischen Bildungen vor der polyphon-linearen Spannung des Melos weichen. Wobei sich dieser vielstimmige Umriß oftmals zu einem komplizierten Muster verschlingt. Die virtuose Ausnützung der melismatischen Natur dieser rhythmisch-melodischen Bildungen einerseits, andererseits der Versuch, dieselben in der Gleichzeitigkeit, d. h. in polyphonischer Paarung zu vereinen — zeigen die von Strawinsky entdeckten Wege der neuen Überwindung des Klaviers. In der Entblößung der abstrakten Tonreihe liegt die Eigenart dieses Experimentes.

Internationales Musikfest in Genf

VON Dr. ERICH STEINHARD

Die Jungen

Das Musizieren stand zum erstenmal im Zeichen der allerjüngsten Generation. Bestärkt durch die Erfahrungen der letzten Jahre hat die Jury diesmal ein Experiment gewagt und unter zwanzig Namen fünfzehn international völlig unbekannte aufs Programm gesetzt. Sie unterschieden sich untereinander stilistisch besonders in der nationalen Haltung (es gibt auch auf internationalen Musikfesten keine „internationale" Musik), die Individualitäten waren nicht gerade gehäuft und die Werke haben zum Teil die Grundsätze der modernen Meister bis an die Grenze des Möglichen getrieben. So sympathisch das Prinzip der „Neuen Sachlichkeit" bei einem erfinderischen temperamentgesegneten Kopf ist, so erheiternd wirkt es, wenn es mit Fanatismus von trockenen Hirnen pathologisiert wird.

Es ist tatsächlich so, wie unlängst jemand sagte: Wenn es keine Dinge mehr geben dürfe, die man empfinden kann, so kann man ebensogut Zement in den Nasenlöchern, Linoleum auf der Zunge tragen und die Augen verkleben. Im Zeitalter der „Sachlichkeit" und in Genf überdies, ist es aber durchaus angebracht an den Genfer Philosophen Jean Jaques Rousseau zu erinnern, der mit aller Macht gegen den Einfluß dieser einseitigen Verstandesausbildung auftrat und die Rückkehr zum Natürlichen gepredigt hat.

Sachlichkeit und Schönheit

Julius Schloß' Streichquartett schwelgte in dem unverfälschten, graugefärbten Jargon einer Zwölftönemusik, und verharrte in ihm bei langsamen Zeitmaß eine Viertelstunde. John Ireland destilliert aus

dem ersten Thema seiner Klaviersonatine zwei weitere, die einander in exakten Formen im Schlußsatz durchdringen. Auch Berthold Goldschmidts Klaviersonate gehört zur zerebralen Musik. Sie bringt starre, ganz dünne kontrapunktische Sätze mit fließender Lauftechnik, strekkenweiser toter Dynamik und leerem Figurenspiel. Seine Harmonik ist oft von einer Herbheit, wie sie die Zeit der Inflation hervorgebracht hat. Das anspruchsvolle Stück war eine Kraftprobe für den technisch glänzend spielenden Franz Osborn. Der konsequenteste Kopf war hier aber Johannes Müller, der in einem Klavierkonzert einen langsam abschnurrenden Figurenmotor losließ, es ist eine Schule der Geläufigkeit im Andante-Tempo, hanebüchen, etudenhaft, Stimmverflechtungen zwischen Klavierläufen und Holzbläserfiguren, möglichst empfindungslos, Fingerübungen, Tonleitern, Passagen. Entseelte zweistimmige Inventionen. Oh, mißverstandener Hindemith! Zwei Damen haben auch komponiert, Frl. Henriette Bosmans hat ein Klavierkonzert mit Orchester geschrieben. Sie ist blendend schön, sehr elegant, eine musikalisch begabte Klaviervirtuosin. Das Stück steht zwischen Grieg und einem verwässerten Strawinsky, ist hübsch instrumentiert und vollkommen ideenlos. Galanteriebeifall. Eine andere Holländerin ist Frl. Emmy Heil-Frenzel-Wegener, ihr Tanz für Klarinette und Orchester fällt schon durch die Wahl des Instrumentes auf und diese Klarinette ist sogar gegen eine Militärtrommel kontrapunktiert — die Vermännlichung der Frau macht also weitere Fortschritte. Das Ganze ist ein Tanzpotpourri von sehr sympathischer Kürze.

Musik

Aus einer anderen Klangwelt kamen Viktor Ullmanns „Variationen und Doppelfuge über ein Klavierstück von Schönberg". Die in ihrer neuen Fassung kürzlich in einem Auftakt-Konzert in Prag uraufgeführt wurden. Die Variationen hatten großen Erfolg. Die prachtvolle Konzentration der Gedanken, die Oekonomie und doch unbewußt auf Klangwirkung gestellte Form des Aufbaues, die Transparenz der Fuge, in deren Verlauf das ganze Schönbergsche Klavierstück wiederkehrt, die Konzessionslosigkeit des Ganzen haben dieser mit starkem Leben durchpulsten Linearität zu einer kräftigen Resonanz verholfen. Allerdings, daß Formplastik und Klarheit, groteske Zwischenspiele und latente Steigerungen sichtbar wurden, dazu gehörte ein Klavierspieler vom Range Franz Langers, der durch diese Interpretation, die bei aller kristallenen Durchsichtigkeit stark geistig und temperamentvoll war, in die vorderste Reihe der heutigen Pianisten aufgerückt ist. Erwin Schulhoff, der Komponist und Virtuose, hat mit dem ganz famosen Geiger Richard Zika mit einer dahinfegenden schmissigen, rhythmisch delikaten und klanglich superben Wiedergabe seiner neuen Violinsonate wieder das Publikum erobert. Über das Stück nur soviel: Es ist mit der gewohnten Verve hinskizziert, impulsiv im Einfall, dankbar für den Virtuosen und bezaubert durch die Geschlossenheit der Anlage. Alexander Jemnitz vollzog mit einer Serenade für drei Streicher einen Stilwechsel. Aus zerebraler Einsamkeit hat er in die Welt zurückgefunden, und zwar in eine rhapsodische Welt, die selbst Effekte und klangliche Rauheiten à la 1919 in den Dienst des Dramatischen stellt. Manuel Rosenthals Sonatine für zwei Violinen und Klavier definiert die

Pariser Herkunft des Komponisten, Strawinskys starre Leierkastenkarikaturen und verzeichnete Gefühle vom anderen Pol des Sentiments, Puppentheatermusik während einer Duo-Episode und eine reizende Grimasse am Ende geben die Impression des Ganzen. Jerzy Fitelberg ist ein Talent. Der barbarische Impetus reißt mit, die Faktur hat in ihrer Wildheit etwas von Bartoks Blut. Ausgesprochen begabt sind plötzlich auftauchende lyrische Kantilenen polnischen Charakters und choralmäßig feierliche Schlußwendungen. Alle Streichkammermusik wurde in brillanter Form vom Brüsseler „Proarte"-Quartett gespielt.

Orchester

Die großen symphonischen Darbietungen gewannen durch die ganz seltenen Qualitäten der Dirigenten. Das „Orchestre de la Suisse romande" ist guter Durchschnitt. E. Ansermet, der die englischen, französischen und holländischen Werke leitete, besticht durch Fingerspitzengefühl, Überkultur und rhythmische Genialität. H. Scherchen elektrisiert mit maschineller Präzision bei den motorischen Figurationen und überwältigt durch sein sensitives Empfinden für das Seelische. Er hat außer dem Müllerschen Klavierkonzert Max Buttings prachtvolle III. Symphonie interpretiert. Butting ist ein Könner, der satzweise die verschiedenen Seiten der Musik der Gegenwart in ausgesprochen meisterhaft gearbeiteten Beispielen vorführt. Es steht hier buchstäblich intensivste Melodik von großem romantischen Gefühl durchtränkt neben äußerst pompösen Partien, die von Jazzmusik übertönt werden maschinelle Musik neben lyrischen Orchesterrezitativen. Alle anderen symphonischen Werke sind ein wenig im Hintergrund. Überrascht hat nur der Amerikaner Roger Sessions mit einer C-Moll-Symphonie, in der das gruppenweise Bläser- und Schlagzeugmusizieren in polyrhythmischen Schichtungen keine Gefühlsspannung aufkommen läßt, am Ende des ersten Satzes als Effekt — das Streichorchester, das bisher geschwiegen hatte. Außerdem Karikaturen: Vom Totentanzhumor bis zum Kirchweihalkohol ist alles vorhanden. Der Genfer Frank Martin hat in seinen „Rhythmes" Trommeln als Basis des Musizierens gewählt, sie dienen als cantus firmus für Bläserchoräle, diese Trommeln übertönen auch das volle Orchester, sie führen als Soloinstrumente oder grundieren pastorale Holzbläsermelodien. Vom Raffinement ist dieses Stück beherrscht, und es gehört Virtuosentum dazu, auf Grund einer seitenlang währenden Stereotypie des Rhythmus Mittelalterliches oder Exotisches, das allerdings oft salonmäßig klingt, in immer neuen Farben aufleuchten zu lassen. R. Vaughan Williams ist in einer Suite „Flos campi" für Solo-Viola, Chor- und Kammerorchester wenig anregend. Ermüdende Musik.

Vokales

Vokale Liebenswürdigkeiten. Echt französische Färbung haben die kunstgewerblichen Arbeiten von Maurice Delage, sieben Hai-Kais, filigrane Sächelchen mit Begleitung eines Kammerorchesters von Mad. Grey graziös gesungen. „Chants à la vierge Marie" von N. Nabukoff, hat Nelly Friedrich mit der gebotenen Feierlichkeit vorgetragen, ohne das Religiös-Hymnische ganz auszuschöpfen. Marcell Delannoy's „La

fon de la dame“ ist eine neunsätzige Ballettkantate für neun Sänger und Sängerinnen, in der Mitglieder der Pariser Opera comique brillierten. Das enorme französische Formtalent, der Sinn für Tanz und Instrumentation ist da, die jazzartigen Revellersätze liegen solchen Künstlernaturen genau so wie die soignierten, kultivierten, die in den Salon gehören.

Von den großen Vokalwerken hat unstreitig L. Janáčeks „Missa Glagolskaja“*) am stärksten eingeschlagen. Das soll eine Messe sein? — hörte man naive Zuhörer fragen. Jawohl, es ist sogar die Messe eines naiven Menschen. Sie hat freilich nichts mit Kirche, Klerus oder Mystizismus zu tun. Sie ist aber eine Bauernmesse von unerhörter Kraft. Janáček selbst hat einmal in seiner lapidaren Art erklärt: „Eine Kathedrale sind für mich die Wälder und der Himmel mit seinen nebelhaften Fernen; Kirchenkerzen, sind mir die hohen Tannen, auf die die Sterne leuchten, Glocken läuten die Schafherden und der Weihrauch ist der Duft der Waldbäume.“

Ein Jubelhymnus ist die ganze Messe, Fanfaren am Anfang und am Ende. Eine weltliche Siegesfeier in altslawischer Volkssprache. Opernhaft ist die Musik. Freudig-leidenschaftlich das Credo, fröhlich das Gloria, Sanctus und Benedictus rein dramatisch. Aus seinen Opern klingen Motive herüber, in die Opernsprache weist die Vivace-Verwendung des Amen, naturalistisch die Chorbehandlung, ein aufwühlendes Virtuosenstück der mächtige Orgelsatz am Schluß. Kraft, Wucht, Wildheit, zum Himmel schreiend. Die Aufführung durch den „Philharmonischen Verein der Brünner Beseda“ unter Jar. Kvapil (mit einer Reihe guter Solisten) authentisch.

In dieser Nachbarschaft hat Krsto Odaks plastisch gearbeitetes „Madrigal“ nicht so stark wirken können. Karl Marx hat im gleichen Konzert durch die stilistisch unübertreffliche Holle'sche Madrigalvereinigung seine altniederländische Klassizität widerstrahlende Motette „Werkleute sind wir“ (Rilke) singen lassen.

Bühne

Sehr bezeichnend für den Geist der Internationalen Musikgesellschaft war das Programm des Opernabends. Man hat historische Opern gegeben: E. Monteverdis Szene „Il Combattimento di Tancredi e Clorinda“ und D. Cimarosas Buffa „L'Italiana in Londra“ (an die zeitgenössische stillose Nichtigkeit von Lualdi wollen wir vergessen).

Erlebnis wurde hier trotz der üblen Inszenierung die Hyperromantik und die Dissonanzbewußtheit Monteverdis, des großen Musikdramatikers der Renaissancezeit, der die operntheoretischen Ideen Glucks und Wagners vorgenommen hat und mit harmonischen Kühnheiten operierte, die noch um 1900 Aufsehen erregt hatten. Die Interpretation durch Künstler der Mailänder „Scala“ war erstrangig.

So endete das Fest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik mit einer drei Jahrhunderte alten Oper. Sie ist der Vorbote des nächstjährigen modernen Musikfestes, das in Lüttich in programmatischer Verbindung mit dem Musikhistorischen Kongreß stattfinden wird.

*) Univ. Edition, Wien.

„Das Jüngste Gericht“

Uraufführung eines neuaufgefundenen Oratoriums von Buxtehude in Lübeck. Von den einst berühmten Lübecker „Abendmusiken“ des alten Kantaten- und Orgelmeisters Dietrich Buxtehude (1670) ist der größte und beste Teil verschollen. Es ist daher für die Musikwissenschaft, aber auch für diejenigen Kreise, die in Buxtehude einen bedeutungsvollen und erfindungskräftigen Vorläufer und Wegbereiter der Bachschen Kirchenmusik erblicken, von hohem Interesse, daß jetzt ein junger Musikhistoriker, Dr. W. Maxton (Osnabrück), bei Forschungsarbeiten in Upsala ein Manuskript fand, das zwar anonym vorlag, aber von ihm nach eingehender Prüfung für ein Werk Buxtehudes erklärt wurde. Dieser Fund ist um so bemerkenswerter, weil es sich hier um ein größeres Vokalwerk Buxtehudes handelt, um eine seiner Abendmusiken, deren fünf einzelne Teile sich zu einem zyklisch geschlossenen, regelrechten großen Oratorium zusammenfügen. Man hätte dann also, wenn man sich für die Echtheit des Werkes entscheiden kann, ein wertvolles und erwünschtes Oratorien-Dokument aus jener Zeit vor sich, das vom Frühbarock zum Hochbarock Händels führt, ein wichtiges Übergangswerk jenes Oratorienstils, der auf dem Wege von Schütz zu Bach liegt. Der Begriff des Oratoriums erscheint hier in einer Zwischenform, einer Mischung von Kantate und Oratorium, in der nicht die Handlung, sondern das Betrachtende und moralisierende Moment in Form starker allegorischer Verbrämung die führende Rolle hat. Die Musik bringt Arien, Chorsätze und Rezitative, die die damaligen monodischen Einflüsse Italiens und seiner neuen Opernkunst weiterbauen; Bibelzitate und Choräle wahren den Zusammenhang mit dem deutschen religiösen Umkreis des Werkes. Sie bleibt im ersten Teil noch etwas trocken und holzschnitthaft, im Wert und der Ausdruckssubstanz ungleichmäßig, enthält dann aber in den nächsten Teilen, in denen sich der Autor an der Größe des Stoffes, des Schilderung der Schrecken und Verdammis des jüngsten Gerichtes, stärker entzündet, bedeutend mehr Züge, die mit ziemlichem Nachdruck für eine Verfaßerschaft Buxtehudes zu werben vermögen, der in der dramatisch lebendigen phantasievollen und stets „expressiven“ Art seiner Empfindung ein wirklich originaler Vertreter der alten norddeutschen Musik war. Das musikhistorisch und als Zeitdokument interessante Werk, das vor allem vollwertige, mit dem Oratorienstil des Frühbarock vertraute Gesangskräfte fordert, kam unter Leitung Dr. W. Maxtons durch lübeckische Gesangs-, Instrumental- und Chorkräfte mit durchschnittlich erfolgreichem künstlerischen Gelingen in der altehrwürdigen Marienkirche, der früheren Stätte der Buxtehudischen Abendmusiken, zu Gehör. Die große Länge des Werkes, das von Haus aus nicht für eine zusammenhängende Aufführung bestimmt war — es dauert selbst in der jetzt bereits bearbeiteten Form über 2½ Stunden — würde noch weitere Kürzungen, namentlich im ersten Teil, dienlich erscheinen lassen, um so dienlicher, weil der altmodische Schwulst und der Tiefstand der poetischen Diktion der Anteilnahme des modernen Hörers entgegenarbeiten.

M. Broesike-Schoen.

Musikalischer Schulfunk im Hamburger Sender

VON Dr. WILIBALD WODICK, HAMBURG

Bereits vor fünf Jahren, als der Rundfunk noch in seinen ersten Anfängen steckte, hat der Hamburger Sender einen Schulfunk eingerichtet, und zwar für Musik und Englisch. Die unvermeidlichen Kinderkrankheiten derartiger Veranstaltungen konnten im Laufe dieser Jahre überwunden werden, sodaß jetzt von Seiten der Lehrerschaft Einwände gegen die Art der Darbietungen nicht mehr laut werden. Unter möglichst enger Anlehnung an die Richtlinien für den Musikunterricht und unter sorgfältiger Anpassung an die Auffassungsmöglichkeiten der Klassenstufe, für die der Vortrag bestimmt ist und die natürlich im Programm bekanntgegeben wird, werden in Hamburg in erster Linie solche Darbietungen gesendet, die in den Schulen selbst aus technischen Gründen nicht zu bringen sind. Der Lehrer in der Schule soll durch den Rundfunkvortrag nicht ausgeschaltet werden! Der Schulfunk soll vielmehr reiches Material bieten, das im Unterricht weiter ausgewertet werden kann.

Eine Übersicht über die im Laufe der ersten vier Jahre gebotenen Vorträge läßt erkennen, daß man sich bemüht hat, möglichst alle für die Schule in Betracht kommenden Stoffgebiete zu berücksichtigen. Dabei wurde dasselbe Thema gelegentlich in verschiedenartiger Darstellung für Ober- und Unterklassen, für Stadt- und Landschule gebracht. Es wurde bei der Instrumentalmusik die Formenlehre betont, die kleineren Formen an Bachs, Händels und Mozarts Werken, die Sonatenform an Beethovens und Mozarts Klavier- und Violinsonaten, an Kammermusikwerken verschiedener Meister (wobei auch die Kammermusik für Bläser Berücksichtigung fand) und an Symphonien analysiert, Ouvertüren, Serenaden, die Entwicklung des Tanzes in einem Vortragszyklus, Märsche usw. wurden besprochen und vorgeführt, auch die Musik für Cembalo fand einen Platz. Daß die Schulen mit den Orchesterinstrumenten in regelmäßig wiederholten Vortragsreihen vertraut gemacht werden mußten, hielten wir für besonders wichtig. Das Orchester selbst kennen zu lernen haben die Schüler der hamburgischen Schulen Gelegenheit in Konzerten des Philharmonischen Orchesters, die jeden Herbst oder zu besonderen Gelegenheiten (Beethovenfeier) für die Schulen veranstaltet und für die im Schulfunk Einführungen gegeben werden. Rein musikgeschichtlich eingestellt waren die mit charakteristischen Proben aus ihren Werken reich illustrierten Lebensbilder großer Musiker, eine Reihe, die mit gelegentlichen Wiederholungen die ganze deutsche Musikgeschichte von J. S. Bach und seinen Söhnen bis Rich. Strauß umfaßte. Für die Einführung in Oratorien und Opern boten oft bevorstehende Aufführungen für Schüler den Anlaß, aber auch ohne aktuelle Veranlassung wurden Opernanalysen mit Beispielen gebracht, z. B. „Orpheus", „Zauberflöte", „Fidelio", „Freischütz", „Hans Heiling", „Zaar und Zimmermann", „Der fliegende Holländer", „Lohengrin", „Die Meistersinger", „Der Ring des Nibelungen", „Hänsel und Gretel". Den größeren dieser Werke wurden mehrere Vorträge eingeräumt. Rezitativ, Arie und dramatische Szene wurden in besonderen Stil-Vorträge besprochen. Die Querverbindung zur Literatur stellte außer der Oper auch

das Lied her. Für die Jüngsten gab es musikalische Märchenbilderbücher der germanischen Sage, Kinderlieder und Weihnachtsmusik. Frühlings- und Wanderlieder kamen der Stimmung der Jahreszeit entgegen. Höhere literarische Kenntnisse setzten Vorträge über „Faust in der Musik" voraus und über Goethe im Liede Schuberts, oder Beethovens, oder über Heine im Liede. Interessante Vergleiche bot die Gegenüberstellung verschiedener Vertonungen desselben Goetheschen Gedichtes oder von Balladen aus der Sage, aus der Geschichte usw. Löwes historische Balladen, seine Elfen- und Geisterballaden oder ein geschichtlicher Überblick über das Lied des 18. Jahrhunderts waren als Ergänzung des deutschen Unterrichts willkommen, ebenso Betrachtungen über Abend und Nacht in der Musik und Ähnliches. Die mundartliche Sonderstellung des Sendebezirks wird in vieler Beziehung berücksichtigt, nicht allein in einer sprachlich natürlich mustergültig gehaltenen Darbietung von Vertonungen plattdeutscher Dichtungen. Die Anpassung an die lokalen Einrichtungen hat sich in Vielem bewährt; so wurden z. B. Vertonungen von Gedichten gesungen, die aus dem hamburgischen Lesebuch für die Volksschulen den Kindern vertraut waren bzw. leicht vorbereitet werden konnten.

Querverbindungen mit Geschichte und Religion ergaben sich oft von selbst, z. B. bei einem Vortrag über Minnelieder und Meistergesang oder über Luther und den deutschen Choral. Eine besonders betonte Verbindung mit der Erdkunde wurde erreicht in einer längeren Vortragsreihe, die sich „musikalische Länder- und Völkerkunde" betitelte und zugleich Gelegenheit gab zu einer Querverbindung mit den fremden Sprachen: Französisch, Spanisch, Englisch, Russisch usw., da die Gesänge der Völker nach Möglichkeit in den Originalsprachen gesungen wurden.

Die Übersicht über die Themen des Schulfunks für ein halbes Jahr wurde jedesmal den Schulen des Sendebezirks vorher durch Rundschreiben bekanntgegeben.

BÜCHER

DIE NEUE MUSIK.

Im *„Handbuch der Musikwissenschaft"* ist ein Werk im Entstehen, das in einzigartiger Weise eine Zusammenfassung der Musikkultur aller Zeiten bringt und zwar in wissenschaftlich-genauer und doch stets allgemeinverständlicher Form. Dem ersten Band ist jetzt der zweite gefolgt, eine universelle Darstellung der *„Modernen Musik seit der Romantik"* von Prof. Dr. Hans Mersmann, Berlin. Vereinigt es doch in seltener Weise wissenschaftliche Erkenntnisklarheit mit künstlerischer Formkraft und fesselndem Stil. Prof. Dr. Hans Mersmann ist einer der besten Kenner moderner Musik und besitzt in hohem Maße die Gabe, die Fülle musikwissenschaftlicher Einzelheiten, die alle das Ergebnis genauester Forschung sind, zu einem groß gesehenen Gesamtbild der Musik der Gegenwart zusammenzufassen. So ist hier ein Werk entstanden, das nicht nur eine historische Übersicht über das bisher Gewordene gibt, sondern das den innersten Kern unserer Musik aufdeckt und zugleich überall die Beziehungen zur Vergangenheit klarlegt. Die Eigenart der romantischen Musik bis zum Impressionismus und Expressionismus, die Vielheit und Gegensätzlichkeit der modernen Schaffensimpulse erfahren ihre Deutung. Manche modernen Künstler wurden in ältere Kunstströmungen eingereiht und erscheinen dadurch in neuem Lichte. Unparteiisch und sachlich werden die einzelnen Meister gewertet (in den späteren Auflagen wird man einzelne wichtige Namen noch zu ergänzen haben). Die Stellung

„DER AUFTAKT"
MODERNE MUSIKBLÄTTER

SONDERHEFTE u. a.:

„Musik der Gegenwart", „Junge Musik", „Schubert", „Komik u. Humor", „Beethoven" (2 Hefte), „Altböhmen", „Reger", „Zeitfragen", „Igor Strawinsky", „Der Tanz", „Der Orient", „Musik und Maschine", „Die Klaviermusik" (2 Hefte), „Der Jazz", „Die Revue" etc.

Aus den Balken alter Kirchen

nahm, wie man sagt, Stradivarius sein Resonanzholz. Unser Holz stammt aber aus den hundertjährigen Karpathenwäldern, köstlich geflammt und gehärtet im Klima des Gebirges. Es ist dies ein ideales Resonanzholz, das wir nach Verarbeitung noch besonders trocknen. Unsere Geigen sind daher bereits alt, ehe sie lackiert werden.

W. F. Červený - Königgrätz
34944 baute a. d. 1929.

Červený's alte Geigen mit elastischem Lack.

der verschiedenen Musikgattungen wie Instrumentalmusik, Oper und Lied sowie die nationalen Besonderheiten der einzelnen Völker erfahren ihre sichere Begrenzung. Wir erleben den Einbruch des Stofflichen in die musikalische Idee, wir werden durch eine Epoche bewußter Primitivität und scheinbar gänzlicher Auflösung zur jüngsten Periode intensivster Formung und durchdachter Gestaltung geführt. Der Verlag *(Athenaion,* Potsdam) hat es wieder verstanden, durch eine Fülle von Notenbeigaben, Doppeltondruckabbildungen und Farbendrucktafeln nach Originalen erster Meister als willkommenes Anschauungsmaterial und wertvolle stilistische Ergänzung auszuwählen.

*

WILLY BARDAS: ZUR PSYCHOLOGIE DER KLAVIERTECHNIK. *Im Werk-Verlag, Berlin.*

Die aus dem Nachlaß des zu früh verstorbenen Pianisten herausgegebene Schrift ist ganz aus den praktischen Erfahrungen hervorgegangen. Jeder Pianist weiß heutzutage, daß dort, wo die Technik versagt, zumeist psychische Hemmungen am Werke sind, die, um beseitigt zu werden, erst richtig erkannt sein müssen. Dazu will diese Schrift verhelfen, die jedem angehenden Pianisten warm zu empfehlen ist. *V.*

* * *

PRAGER TAGEBUCH

E. St.

J. WEINBERGERS „SCHWANDA DER DUDELSACKPFEIFER" IN PRAG. Die Oper (Univ. Edit.), die bereits vor einigen Jahren am Tschechischen Nationaltheater mit äußerem Erfolg in Szene gegangen ist hat in der neuen literarischen Fassung Max *Brods* entschieden gewonnen, wenn auch die allzu freimütigen musikalischen Reminiszenzen gerade hierzulande wieder ein bischen verstimmt haben. Wir können uns wirklich kurz fassen, da über die Musik in diesen Blättern erst kürzlich nach der reichsdeutschen Premiére gründlich geschrieben worden ist. Die Frische der oft frem-

den Erfindung, das Nationale, dem W. dem Blute nach doch nicht verbunden sein kann und die wirklich ausgezeichnete raffiniert virtuose Instrumentation haben auch im *Prager Deutschen Theater* eingeschlagen. In der wunderbaren Interpretation H. W. *Steinbergs*, in den Hauptrollen mit Frl. Kramer und den Herren Hagen und Dresdner einwandfrei besetzt, wird das Stück wieder ein Kassenerfolg werden. Warum nicht.

JOHANNES WOLF ZUM GEBURTSTAG. Der berühmte Berliner Musikhistoriker, heute der bedeutendste Forscher auf dem Gebiete der Notationskunde und Direktor der Musiksammlung an der Preuß. Staatsbibliothek ist 60 Jahre alt geworden. Wolf hat gerade in den letzten Jahren seine Vielseitigkeit bewiesen, er hat sich auf dem Gebiet der protestantischen Kirchenmusik genau so wohl gefühlt wie in der Darstellung der Allgemeinen Musikgeschichte und als Organisator. Er, der geborene Spezialist, ist in seiner späteren Schaffenzeit auf ein breiteres Podium gestiegen und hat von da aus zu dem von Jahr zu Jahr wachsenden Schülerkreis, der sich oft international zusammensetzte, gesprochen. Ein Freund der Jugend, ein gütiger Berater und Führer. Wer das Glück hatte mit ihm in Berührung zu kommen wird die Herzlichkeit verstehen, mit der wir ihm das Beste wünschen.

ADOLF WEISSMANN GESTORBEN. Die überraschende Nachricht bewahrheitet sich. Prof. Weißmann, dem man noch vor wenigen Tagen in den Genfer Konzertsälen begegnete, ist plötzlich auf einer Reise in Palästina verschieden. Mit Weißmann gieng ein Mensch aus dem Leben, der seine Arbeit der modernen Musik geweiht hat. Mit seltenem Enthusiasmus hat Weißmann allen Regungen der neuen Kunst nachgespürt und es ist ihm, als einem der ersten, gelungen auf impressionible Art das Charakteristische und Wertvolle der neuen Richtungen zu definieren. Weißmann, der als Kritiker der *„B. Z. am Mittag“* und Feuilletonist der *„Voss. Ztg.“* seit vielen Jahren in Berlin lebte, hat keine Gelegenheit versäumt die Bestrebungen an ihren Quellen kennen zu lernen. In Rom, Paris, London war er bei allen Premièren zu finden, war immer da, wo es galt tonschöpferischen Individualitäten eine Gasse zu bahnen. Strawinsky hat er in Deutschland bekannt gemacht, für Schönberg hat er gekämpft, mit eleganter Feder hat er seine immer klug begründeten Playdoiers gehalten. Eine Reihe von Büchern, die der neuen u. neuesten Musik gewidmet sind und die durch ihre oft feuilletonistische Fassung weite Verbreitung gefunden haben, wird uns an seine fruchtbare Tätigkeit, an seinem Gedankenreichtum immer wieder erinnern.

DVOŘÁK-FEIER.

Anläßlich der 25. Wiederkehr des Todestages von Anton *Dvořák* fand im Pantheon des Museums eine würdige Feier statt. Wir werden in einem Aufsatz des nächsten Heftes des Meisters gedenken.

* * *

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

Langsam und träge schleicht die diesjährige Konzertsaison ihrem Ende entgegen. Von bedeutsamen musikalischen Darbietungen ist vor allem die Aufführung von Mozarts Requiem durch den Singverein unter Dr. Keußler zu erwähnen, von der bereits im letzten „Tagebuch“ die Rede war und die eigentlich nicht in die Rubrik der Konzerte gehört, da sie eben eine geistliche Handlung bedeutet. Woran auch der Umstand nichts ändert, daß der locus acti in diesem Falle das Neue Theater war. — Da die Philharmonischen Konzerte des Deutschen Theaters bereits ihren Abschluß gefunden haben, so führt auf dem Gebiete der Orchestermusik die Tschechische Philharmonie die Alleinherschaft. Ihr vorletztes Repräsentationskonzert dirigierte an Stelle des verhinderten Mascagni der Chef der Budapester Philharmonie Ernst Dohnanyi, der als Pianist und Tonsetzer Ruf und großes Ansehen genießt. Das Programm brachte außer Haydn und Beethoven noch eine Komposition des Gastdirigenten, die Suite Ruralia Hungarica, bei der die Nennung des Namens genügt, um die ganze Wesensart der Suite zu enthüllen. — Das letzte dieser Konzerte hatte als Gast den jungen begabten Gablonzer Opernchef Adolf Heller verschrieben, der neben Glucks „Iphigenie“-Ouverture Debussys „Printemps“-Suite und zum Schluß Bruckners Neunte Symphonie zur Aufführung gewählt hatte. — Der steigenden Bedeutung, die den Blasinstrumenten in der Entwicklung der modernen Musik zukommt, trug auch der *Kammermusikverein* Rechnung, indem er seine dritte Veranstaltung ausschließlich in den Dienst der Bläsermusik stellte. Die Gründung einer deutschen Bläservereinigung, Klicpera, Jirtschak, Friedrich, Avanzini und Roztočil (ein ausgezeichnetes Ensemble) bot dazu

willkommenen Anlaß. Beethovens Es-dur-Quintett, Thuilles Bläsersextett, eine Klarinettensonate von Brahms und Fidelio Finkes Flötensonate standen auf dem Programme. Prof. Franz Langer meisterte den Klavierpart im Quintett und in den beiden Sonaten. — Die Reihe der winterlichen Aufführungen beschlossen auch die Veranstalter der geistlichen Abendmusiken; an dem letzten Abend durfte man die Vielseitigkeit des Spiritus rector dieser Veranstaltungen Kurt Utz bewundern. der als Organist und Dirigent Hervorragendes leistete und mit Chören von Palaestrina, Schütz, dann wieder mit der Bachkantate „Ich will den Kreuzstab", in welchem die schwierige Baßpartie von Friedel Stratil musikalisch zuverlässig gesungen wurde, den Chor des evangelischen Gesangsvereines und ein ad hoc gebildetes Orchester zu beachtenswerten Leistungen anfeuerte. Als Organist brachte Utz Werke von Bach und Reger zum Erklingen. —

Liederabende von Emmy Leisner und Emmy Neiendorff und ein Klavierabend Serkins waren wohl die eindruckvollsten solistischen Gaben dieses Monates; das Auftreten des Negers Robeson als Baritonist gab unserem Konzertwesen auch eine exotische Note. Zu erwähnen sind noch die Geigerin Hilde Lang, die zugunsten der blinden Esperantisten eine Matinee gab, und die Klavierabende Hortense Husserl und Juliusz Wolfsohn.

Die Oper brachte als Novität *Jaromir Weinbergers Schwanda der Dudelsackpfeifer*, worüber an anderer Stelle berichtet wird. Die andauernde Erkrankung des Heldentenors bringt dem Opernspielplan mancherlei Hemmungen. Der Brauch, den Parsifal zur Osterzeit aufzuführen, konnte diesmal nur befolgt werden, indem man den Staatsoperntenor Schubert als Gast berief. Auch die Meistersingerreprise wurde dadurch ermöglicht, daß man Fritz Wolff, der bereits als Lohengrin Prag erobert hatte, für den Walter Stolzing gewonnen hatte. Schließlich ist die Wiederaufnahme der Bohème in den Spielplan mit Georg Singer am Dirigentenpult, sowie eine Neueinstudierung der Martha (Dirigent H. G. Schick) zu verzeichnen; Martha konnte man sogar in kurzem Zwischenraume zweimal hören, da sich in der Titelrolle zwei Debutantinnen für das Koloraturfach bewarben, doch blieb namentlich das Debut des zweiten Gastes vollkommen eindrucks- und ergebnislos. *V. P.*

*

OSTRČIL-JUBILÄUMS-ZYKLUS.

Symphonische Variationen *„Der Kreuzweg"*.

Durch den Verein für moderne Musik in Prag wurde in den Monaten Feber und März ein Zyklus von Ostrčils musikalischen Werken veranstaltet. An dieser Jubiläums-Aktion beteiligten sich vor allem das National-Theater, das Orchester der Tschechischen Philharmonie, das staatliche Konservatorium, während die früheren Arbeiten Ostrčil's von namhaften Solisten und Ensembles durchgeführt wurden. Wir haben bereits in der vorigen Nummer die musikalische Bedeutung Ostrčil's hervorgehoben, doch interessiert uns diesmal besonders das neue Werk Otakar Ostrčil's die Symfonischen Variationen *„Der Kreuzweg"*. Schon aus dem Titel dieser Komposition ist ersichtlich, daß ihre äußere Form nach einem Ideenplan entworfen ist, welcher als poetisch bezeichnet werden kann. Von dieser symbolistischen Andeutung des Programmes weicht jedoch schon die thematische Exposition ab, da uns der rein musikalische Inhalt so weit in Anspruch nimmt, daß alle anderen Akzidentalien vollkommen verschwinden. Vor allem ist der Umfang der Arbeit in der Konzeption bemerkenswert. In ihm ist der Wille nach Evolution des chromatischen Gedankens und dessen Verteilung in einige selbständige und resistente Linien ersichtlich. Dieser zur Reihenkontinuität und verbindlichen Selbständigkeit und Unabhängigkeit der neuen Linien neigende emanzipierende Linearitäts-Grundsatz hat seine außerordentlich einnehmenden schöpferischen Eigenschaften. Diese Kraft der Invention schmelzt die thematischen Elemente zu neuen und neuen Verwandlungen um, um am Schlusse zu einer großartigen Kathasion überzugehen. Ohne Zweifel ist Ostrčil's neues Werk eine der größten Arbeiten der neuen tschechischen symfonischen Literatur. Die konstruktive Grundlage, verbunden mit der außerordentlichen schöpferischen Potenz gelangte hier zu einer idealen Lösung der neuen linearen Möglichkeit u. gibt eine ausgezeichnete Definition des Künstlers, die zurKristallisierung von Ostrčil's Profil stark beiträgt.

M. O.

* * *

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST.

Die Idee, statt der bisherigen Veranstaltungen eine Matinée im Theater abzuhalten, die künstlerischen Zwecken zu dienen hätte, ist unbedingt zu billigen. Der äußere kalendermäßige Anlaß war durch die jüngst verrauschten Erinnerungstage Lessings und Schuberts gegeben. Von Lessing kam ein Jugendwerk, das Lustspiel „Der Schatz" zur Aufführung; es gibt viele, die von der Existenz dieses „Schatzes" kaum eine Ahnung hatten, denn in zahlreichen Ausgaben der gesammelten Werke dieses Klassikers fehlt dieses Jugendwerk. Als grotesken Scherz darf man das Spiel gelten lassen, aber dann mußte doch für ein beschleunigtes Tempo gesorgt werden, um das Intriguenspiel in seiner ganzen Laune wirken zu lassen und die schematischen Figuren, die aus der alten commedia kommen, halbwegs plausibel erscheinen zu lassen. Das Erfreulichste an dieser Aufführung war die Erkenntnis, daß die von Prof. Karl Birk geleitete Schauspielschule der Akademie nun aufsteigende Richtung nimmt, denn eine stattliche Zahl von Schülern, von denen einige infolge Erkrankung der Darsteller ihre Rollen in letzter Stunde übernehmen mußten, agierte auf der Bühne recht gewandt und beherzt. Daß man von so jungen Leuten das höchste Maß der Künstlerschaft nicht fordern soll und bei Beurteilung dieser Aufführung keineswegs ein strenger Maßstab anzulegen ist, liegt im Wesen der Sache. Die zweite Quasinovität war die vollständige Musik Schuberts zum vieraktigen Schauspiel Rosamunde. Es ist die blaue Blume der Romantik, die aus dieser Musik sprießt und nur zu bedauern, daß so viel schöne Musik an eine so faule Sache verschwendet wurde, wie es das glücklicherweise verschollene unglückselige Schauspiel Helmina von Chesys ist. Nicht alles in diesem Schubert ist von gleichem Werte und es ist gewiß kein Zufall, daß das Gute die Rosamunde überdauert hat, während anderes der Zeit seinen Tribut hat zollen müssen. Hermann von Schmeidel hat die Rosamunde-Musik in ihrer vollständigen Fassung bei dieser Matinee stilvoll erstehen lassen, von der großen Ouverture an, die in früheren Zeiten durch eine andere Schubertouverture suppliert wurde, die ganze Musik, den Entre-Akt, die Romanze, die Ballettmusik und die Chöre. Den Kern des Orchesters bildeten die Musiker der Akademie; Mitglieder des Theaterorchesters wurden zur Verstärkung herangezogen, ebenso stellte die Musikakademie den Chor, der durch Mitglieder des Singvereines seines Verstärkung erfuhr; die Aufstellung des Chors im Orchesterraume erwies sich als ganz zweckmäßig. Schülerinnen der Grete Eppingerschule führten den Tanz zum Ballett sehr anmutig auf. Die Regie lag in den Händen Hannsheinz Wolframs. Den beiden dramatischen Werken ging Mozarts Ouverture zum „Schauspieldirektor" voran.

Der öffentliche Abend fand im Saale des Lyceums statt; er stand im Zeichen der Nachklassiker und Neuromantiker. Zwei Schüler der neugebildeten Konzertklasse Josef Langer traten zum ersten Male vor die Öffentlichkeit; jedenfalls hatte Edgar Thal, der die B-moll-Sonate von Chopin spielte, vor dem Kollegen, dem die Haendelvariationen von Brahms zugefallen waren, die Sauberkeit des Spiels voraus. Eine an die Schule nicht mehr gemahnende Leistung zeigte der Schüler der Konzertklasse Prof. Franz Langers — der musikalisch sattelfeste Friedrich Rieger mit Liszts E-dur-Polonaise. Die Klarinettensonate op. 38 des zwischen Klassizismus und Neuromantik schwankenden F. Draeseke blies Ignaz Glassl — ein Schüler Prof. Jirtschaks — mit beachtenswerter Fertigkeit und Reinheit. In der Sonatine op. 100 von Dvořák konnte die talentierte Geigerin aus der Schule Prof. Schweydas Eugenie Fichten merkliche Fortschritte zeigen. Auf einen schönen Erfolg blicken die beiden Gesangsabteilungen der Anstalt an diesem Abend zurück Hilde Tausche, eine Schülerin Prof. Brömse-Schünemanns hat sich nicht ohne Glück in Wolfliedern versucht und Duette von Cornelius sangen die beiden Schüler Prof. Wallersteins — Olga Rind und Emil Bloch, allerdings war in diesem Falle das schwächere Geschlecht das stärkere.

Die beiden weiteren öffentlichen Schülerabende waren moderner Musik, beziehungsweise Kompositionen tschechischer Autoren gewidmet. *Der moderne Abend*, an dem Namen wie Pfitzner, Mahler und R. Strauß beinahe anachronistisch anmuteten, brachte in bunter Reihe Klaviervorträge, Gesangsdarbietungen und die vor zwei Jahren komponierte Flötensonate von Fidelio F. Finke. Hindemith, Erwin Schulhoff, Jarnach und Petyrek vertraten den radikalen linken Flügel. Bei den Ausführenden jungen Musikern stellt gerade diese Übung erhebliche Anforderungen an das Gedächtnis; auch die Technik muß sich hier erst den neuen Gebilden anpassen. Nichtsdestoweniger hieße es Vogelstraußpolitik treiben, wollte man die Hörer der Musikakademie von der zeitgenössischen Musik ganz abschließen. Die mitwirkenden Aka-

demiker zeigten übrigens zur Genüge, daß sie den neuen Stil durchaus nicht als etwas Fremdes ansehen, und waren mit großem Eifer am Werke. Eine vermittelnde Stellung nahm an diesem Abend Regers A-moll-Suite für Violine und Klavier ein, die John W. Ask im Verein mit dem Pianisten Rudolf Zartner spielte. Die bereits erwähnte Flötensonate Finkes gab dem aus Leipzig kommenden, seine Studien an der Prager Akademie vollendenden Flötisten Alfred Wildner Gelegenheit, sein hochentwickeltes Können zu erweisen. Lieder von Mahler, Finke und R. Strauß sang die Schülerin Prof. Brömse-Schünemanns Hilde Tausche, während Gesänge von Pfitzner, Jarnach und Strauß von den Wallersteinschülerinnen Rosa Hackl und Erna Fischer vermittelt wurden. Mit Hindemiths kleineren Klavierstücken hatte der begabte Rudolf Zartner einen Separaterfolg.

Der Abend tschechischer Autoren gipfelte in dem Terzetto für zwei Violinen und Viola op. 74. von Dvořák, einem Kammermusikwerke, in dem die Erfindung in ursprünglicher Frische quillt und das in seiner eigenartigen Besetzung trotz der fehlenden Stütze des Basses durchaus den Eindruck eines vollkommenen Ganzen macht. Die Schüler aus der Klasse Prof. Schweydas — O. Rosenzweig, Eugenie Fichten und Max Boennecken (Viola) waren diesmal mit ganz besonderen Ernst bei der Sache und führten das Terzett klangschön und mit Elan auf. V. Novák, dem die gegenwärtige Komponistengeneration in Böhmen als Lehrer so viel verdankt, war mit Klavierstücken (aus den Winternachtsgesängen) und Liedern vertreten (aus den Notturnos). Proben aus der modernen tschechischen Lyrik wurden mit Liedern von Ot. Ostrčil, K. B. Jirák geboten; Štěpáns bekannte Bearbeitungen von Volksliedern fehlten nicht auf dem Programme. Aus dem Suk Klavierzyklus („Erlebtes und Erträumtes") brachte die Schülerin der Konzertklasse Prof. Franz Langers Marta Mokrisch einzelne Stücke in klarer, auf eindringendes musikalisches Verständnis deutende Wiedergabe. Von den sonstigen mitwirkenden Akademikern seien die Sängerinnen Irmgard Hübner, Mathilde Merz und der Wallersteinschüler Emil Bloch, ferner die Pianistin Hertha Hammer genannt. *V. P.*

* * *

DER QUERSCHNITT

DER NEUE INTENDANT DER FRANKFURTER OPER, PROF. JOSEPH TURNAU, kündigt für die nächste Spielzeit an neuen Werken an: *„Schwanda, der Dudelsackpfeifer" Hindemiths* „Neues vom Tage", *Bergs* „Wozzeck", den *„Ur-Boris"* und die *„Ägyptische Helena"*.

VIKTOR ULLMANN wurde als Dirigent an das Schauspielhaus in Zürich verpflichtet.

IN DER BERLINER STAATLICHEN AKADEMISCHEN HOCHSCHULE FÜR MUSIK wurden unter Leitung von *Prof. Schünemann* die ersten *musikpädagogischen Tonfilme* vorgeführt. Schünemann beabsichtigt ein pädagogisches Klangarchiv aufzubauen.

SUDETENDEUTSCHE KOMPONISTEN IM BERLINER RUNDFUNK. Am 25. April gelangten unter der Leitung Georg *Szélls* (Berliner Staatsoper) *Finkes* Orchestersuite, *Weigls* Orchesterlieder und *Krasas* I. Symphonie zur Aufführung. Einleitende Worte sprach Dr. Erich *Steinhard*. (Deutschlandsender.)

DER OSTDEUTSCHE RUNDFUNK in Königsberg wird anfangs Mai Rudi Stephans Oper *„Die ersten Menschen"* übertragen.

KAMINSKI hat eine Oper *„Jürg Jenatsch"* (nach *C. F. Meyer)* geschrieben, die an der *Dresdener Staatsoper* zur Uraufführung gelangte.

BEI DER DELEGIERTEN-VERSAMMLUNG DER I. G. N. M., die während des Musikfestes (6. bis 10. April) in *Genf* abgehalten wurde, ist beschlossen worden, im Jahre 1930 das Fest in *Lüttich*, im Jahre 1931 in Oxford, 1932 in *Wien* abzuhalten.

DIE JURY FÜR DAS NÄCHSTE MUSIKFEST der Internationalen Gesellschaft für neue Musik: *Butting* (Deutschland), *Pisk* (Oesterreich), *Schulhoff* (Tschechoslowakei), *Malipiero* (Italien), *Ibert* (Belgien).

FRANZ LANGER. Der Prager Klaviervirtuose, der mit Viktor *Ullmanns* Schönbergvariationen am Genfer Internationalen Musikfest einen durchschlagenden Erfolg errang wird von der *Berliner Sektion* der Ig. f. N. M. eingeladen werden das Werk daselbst zu spielen.

„MASCHINIST HOPKINS", die Oper des jungen Wiener Komponisten *Max Brand*, gelangte am *Duisburger Stadttheater* zur Uraufführung.

ZUM MUSIKALISCHEN OBERLEITER der Züricher Oper wurde an Stelle des nach Köln. berufenen *Fritz Zaun*, Kapellmeister *Dr. Robert Kolisko* (Prag) gewählt.

DAS ZIKA-QUARTETT brachte im *Frankfurter Rundfunk* ein neues *Streichquartett* von *Josip St. Slavenski* zur Urraufführung.

DONATA UND FRANZ STORCH (Bodenbach) gaben einen Abend auf zwei Klavieren, der großen Erfolg hate. Außer Bach und Reger, Otto *Marschall* Doppelkonzert, H. *Scholtz* Variationen.

DIE BERLINER AUFFÜHRUNGEN DER „DREIGROSCHENOPER" wurden nach der 200. Aufführung aus dem Theater am Schiffbauerdamm in das *Komödienhaus* verlegt.

DAS KOLISCH-QUARTETT brachte in Leipzig vor kurzem Alban *Bergs* Lyrische Suite zur 25. Aufführung.

FELIX PETYREK wird im Juli und August wieder eine Freie Klasse für Klavier im Mozarteum in Salzburg halten. Mehrere Werke seiner Schüler gelangten zur erfolgreichen Erstaufführung: Robert Scholz (Doppelklavierkonzert), Herbert Trantow (Klavierkonzert), Meta Kuile (Orchesterlieder).

DAS PHILHARMONISCHE ORCHESTER (BUDAPEST) spielte: *Honneger's:* „Le roi David", *Bartók's: Mandarin-Suite*, unter der Führung des Komponisten, *Kodaly's:* Psalmus Hungaricus, und vor einigen Tagen *Strawinsky's:* „Le sacre de printemps", unter Leitung von Dohnányi. — Das Klaviertrio von Ladislaus *Lajtha* wurde durch das Kerntler-Trio, Alexander *Jemnitz's:* „Aus der Regerstunde" durch die Pianistin Frau Klara *Neuwelt* zum erstenmale vorgetragen. *L. P.*

ALBAN BERGS „WOZZECK" wird in der kommenden Spielzeit an den Bühnen in *Königsberg, Weimar* und *Aachen* gegeben.

DIE SCHLESISCHE FUNKSTUNDE A.-G. hat dem Komponisten *Wilhelm Grosz* einen Kompositionsauftrag zur Vertonung ausgewählter Gedichte aus der Sammlung *„Afrika singt"* für Mezzosopran und Bariton, zyklisch verbunden und begleitet von Kammerorchester erteilt. Die Uraufführung soll im Herbst dieses Jahres durch den *Breslauer Sender* erfolgen.

OTTO KLEMPERER dirigierte in Rom ein Konzert im Augusteum mit sensationellem Erfolg.

MODERNE MUSIK IN UNGARN. Das Königl. Opernhaus brachte in den letztvergangenen Monaten *Strawinsky's:* „Oedipus Rex", *Hindemith's:* „Hin und zurück", Manuel de *Falla's* Ballett: „Der Dreispitz" und Ernst von *Dohnányi's* Dreiakter „Der Tenor" zur Budapester Erstaufführung.

*

TONFILM.

Die *Klangfilm-Gesellschaft* der A. E. G.-Siemens-Gruppe in Berlin hat sich mit dem Tobis-Konzern zu gemeinsamer Arbeit auf allen in Betracht kommenden Gebieten zusammengeschlossen, damit ist die Einigung zwischen den beiden führenden Tonfilmbildgruppen Europas vollzogen worden.

Die *Ufa* hat mit der *Klangfilm*-G. m. b. H. in Berlin einen Vertrag abgeschlossen. Die Ufa wird auf ihrem Gelände in Neubabelsberg vier moderne Tonfilm-Ateliers errichten, deren Aufnahme-Apparaturen die Klangfilm-G. m. b. H. liefert. Außerdem werden alle Ufa-Theater mit Klangfilm-Wiedergabe-Apparaten ausgerüstet.

*

ELSE C. KRAUS hat mit großem Erfolg in Erfurt das Klavierkonzert von *Toch* gespielt. Die Künstlerin hat die Klavierkonzerte von Strawinsky und Hindemith in ihr Repertoire aufgenommen.

REDAKTIONSCHLUSS 20. APRIL.

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag XII., Manesova 16,
Telephon 54397.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
PRAG-WEINBERGE,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola,** sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel.**
PRAG I., Jáchymova 4.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.,
Klavier, Gitarre, Violine
Mandoline.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition.
PRAG I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičkova 15/III.
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler.
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korrepetition
PRAG, Pařížská 19. Tel. 38815

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Melanie Bauer
Konzert-Violinistin, Unterricht, Violine, Klavier.
PRAG VII., Na výšinách 18.

Erich Wachtel
Theorie, Kompos., Korrep., Kammermusik,
PRAG XII., Francouzská 54.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
PRAG VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 39.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition und Klavierspiel
Prag, Pařížská 19. Tel.38815.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Malá Šternberkova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
PRAG VII., Malířská 386.
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
SMICHOV, Dvořákova 1274.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch. Klavier.
PRAG VII., Letohradská 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht.
PRAG VII., Letohradská 1212.
Telefon 364-7-1.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
PRAG I., Kaprová 6/III.

***Kurt Utz**
Orgelvirtuose
PRAG XII., Jugoslávská 10/II.
Orgel, Theorie, Komposition.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
PRAG VII., Skuherského 23/I.

VIKTOR ULLMANN.
Kompositionslehre für Anfänger u. Fortgeschrittene; Harmonie-, Formen-, Instrumentationslehre, Kontrapunkt. Analyse klass. u. mod. Meisterwerke. PRAG VII., Plynární 487

KARL MARIA PISAROWITZ
Kapellmeister (Zemlinskyschüler)
Instrumentation: Jazz u. Blasmusik!
Theorie, Komposition u. Korrepetition (Operette-Oper) PRAG III., (Kleinseite) 592 u Mánesova mostu 8

MARIANNE BIEDERMANN.
Abs. d. Pr. Akademie staatl. gepr. Musiklehrerin. Vorbereitung zur Staatsprüfung. - Klavier - Konzertbegl. - Musikgesch. - Korrepetition
Reichenberg, Leipzigerplatz 12.

EUGEN KALIX,
Konzertpianist, Unterricht,
PRAG-SMÍCHOV, Barandova 7/I.

Friederike Schwarz
Konzertpianistin
Klavier, Korrepetition, Theorie
Prag II., Lützowova 6.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Mit * Bezeichnete gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG

IX. JAHRGANG 1929 HEFT 5—6

Dieses Heft erschien anläßlich des Wartburgfestes, zur Uraufführung der Keußlerschen Kantate „Die Burg".

Gerhard von Keußler

VON PROF. J. KŘIČKA, PRAG

Motto: Gut zu zwei'n,
besser allein
ist es zu wandern.
(„Unterwegs".)
Enger Kerker — enger Friede,
weite Seele — weite Ruh.
(„Die Gefährtin".)

Ich erwäge: *Was ist keußlerisch?*

Dichterisch und philosophisch: Alles erfassen. Keußlers Oratorien- und Liedertexte gehören zu den höchsten und wertvollsten dichterischen Kundgebungen, die ich kennen lernte, wenn auch *ich* nicht alles ganz begreifen kann, infolge gewisser Ausdrücke und Begriffe, die mir zu *hochdeutsch* sind (ebenso wie bei *Otokar Březina* unerreichbare Wendungen „hochtschechisch" erscheinen).

Musikalisch. Lange lebte ich in dem Irrtum, daß Keußler vor allem Dichter und dann erst Musiker sei. („Gefängnisse".) Erst das Oratorium *Jesus* ergriff mich auch musikalisch und überzeugte mich von dem Gleichgewichte beider Komponenten. Vielleicht empfinde ich, daß die *symphonischen* Kompositionen bisweilen Einwendungen zulassen (das Maß bedrückt mich manchmal), doch die Vokalkompositionen sind für mich einwandfrei.

Worin haftet das *Persönliche* dieser Musik? Schwer zu sagen. Sie ist weder klassisch noch modern im landläufigen Sinne, wiewohl man Belege für beide Stilarten, allerdings in keinerlei Widerstreit findet. Diese Musik ist zeitlos und hat ihre eigenen Gesetze. Die Themen sind nicht Fanfaren, aber sie sind beredt, nicht alltäglich, bisher nicht ausgesprochen und machen eine mächtige, rein musikalische Entwicklung durch. Alles wie in einem Zuge geschrieben.

Ich versuchte mir einige technische Kennzeichen des Keußler'schen Stils klarzumachen und schrieb bezüglich der „Mutter" folgende Bemerkungen nieder:

Rhythmisch: Weibliche Schlüsse, synkopierte Stimmen, die über den Taktstrich hinausgeschobenen Noten bleiben liegen.
Melodisch: Ganze und Halbtöne wechseln in ungewohnter Weise ab, Sprünge, Rückkehr zu einem Ton; zerlegte Akkorde im Chor.
Harmonisch: Zwei Harmonien simultan, Vorhalte, freies Fortschreiten alterierter Noten (in Gegenbewegung), volle, durch nichtsangbare Stimmführung entstandene Harmonien.
Formal: Aperiozidität, Wechsel, der Taktarten. Freier, selten thematischer Kontrapunkt. Versteckte Themen (Variationen).

Aber das ist ja dasselbe, was der Engel vor dem heiligen Antonius tat: das Meer in eine Eierschale umzuschütten. *Darin* steckt es nicht. Worin also? Ein Problem! Vielleicht läßt es sich so lösen: die *höchsten* Dinge und ihre individuelle Behandlung. (Und nun bin ich wieder dort, von wo ich ausging.) Ich ergebe mich und überlasse das Wort den Fachkritikern. Aber so viel ist sicher: wenn irgendeine Musik von heute *Ethos* besitzt, dann ist's die Musik Keußlers.

Als Dirigent: Alles in die Stimmen eintragen (seine eigenen besitzen), sie nach der Probe wieder nach Hause schaffen und von neuem Eintragungen machen. Und noch etwas darüber: viel wissen. Und *Gedächtnis* besitzen:

Als Soldat schlug ich in der Philharmonie die Pauken, einmal auch unter Keußler in den „Jahreszeiten". Er dirigierte *ohne Notenvorlage.* Ich zählte meine 100 Pausen und bemerkte, wie Keußler bei den Fugen mürrisch dreinblickte. Sooft sich mein Auftritt (er mochte selbst bedeutungslos sein) näherte, riß er sich aus dieser Umdüsterung los, wandte sich plötzlich mit dem liebenswürdigsten freundschaftlichen Lächeln zu mir und gab mir rechtzeitig das Zeichen: Und schon sah er wieder düster auf seinen Doppelchor hin.

Als Begleiter: Das muß man *hören.*

* * *

Als Mensch:

Hier einige Erinnerungen:

Gegen Ende des Krieges stand ich vor der Hochzeit. Vom Sanatorium aus (nach einer Operation) suchte ich mittels Inserats eine Wohnung für zwei. (Damals war Not darum!) O könnt' ich doch solch ein Nest finden, etwa wie Keußlers „Alter Herd"! dachte ich — indes der rührt sich sicher nicht. Was aber, wenn doch?! Irgendeine Eingebung trieb mich und ich schrieb ihm: Für den Fall, daß Sie übersiedeln sollten, wollen Sie zur Kenntnis nehmen, daß usw. Die Antwort erfolgte unverzüglich: Die Wohnung gehört Ihnen. Später erfuhr ich, daß noch *vor* Absendung der Antwort ein anderer Freund Keußlers sich um die Wohnung bewerben kam: er aber sagte ihm ab, indem er bedauerte, die Wohnung eben vergeben zu haben. *Damals* wußten das nur Keußler und der liebe Gott, doch das genügte.

*

Ich liebe Keußlers Hut, den mit der umgestülpten Krempe, unter der zwei Kohlenstifte glühen. Existiert er noch? Wozu haben wir eine Keußlergesellschaft? Sie möge ihn retten! (Den Hut.)

*

Wann schreibt er seine zahllosen Briefe?

*

Die denkwürdigen Nachtmähler konzipierte Keußler selbst und sie waren stets hervorragend. Er kennt sich überhaupt in jeder „Naturwissenschaft" aus, und man kann von ihm vieles lernen, auch außer der Musik. (Ich weiß z. B., daß er Fechtsport betrieb und er lobt meine Reitkunst.)

Keußlers Erscheinung fasse ich überhaupt nicht verstandes-, son-

dern gefühlsmäßig, und auch das ist mir an ihm lieb, daß sich bei allen Komponenten seines Wesens irgendein Geheimnis für mich ergibt. Und zwar darum, weil Keußler trotz all seiner Geselligkeit und Beredsamkeit und ungeachtet seines Humors ein Eremit ist, ein Mensch, der die Einsamkeit liebt, und dort muß man ihm seine „weite Ruh" gönnen. „Gut zu zwei'n, besser allein . . ." (Ich aber gerade umgekehrt: Gut allein, besser zu zwei'n!) Schließlich kennen wir uns selbst bei Gott nicht in allem aus.

*

Ist Keußler schon nicht der beste Mensch überhaupt (das war mein Vater, und von Frauen sprechen wir hier nicht), so ist er doch sicher der vornehmste und beste von den Deutschen, die ich kennen lernte und noch kennen lernen werde. Genügt das?

Aus dem Tschechischen von Dr. Viktor Joss.

Gerhard von Keußler: Die Burg

Eine vaterländische Tondichtung für Knabenchor, eine Altstimme und Orchester.

Dr. ERICH STEINHARD, PRAG

Einige allgemein ästhetische Ausführungen Keußlers, die seit dem Berliner Kongreß für Ästhetik und Kunstwissenschaft in der Öffentlichkeit viel diskutiert worden sind, wird man sich ins Gedächtnis zurückrufen müssen, ehe man an das Studium von Einzelheiten dieser Vaterländischen Tondichtung herantritt. In mehreren Arbeiten zur Soziologie des Musikers und im Aufsatz „Musikalische Moden"*) hat Keußler von verschiedenen Gesichtspunkten aus das Thema „Vom Nationaldienst der Musik" berührt. Es werden dort die ästhetischen Grenzlinien des musikalischen Gebietes erörtert, das keinerlei nationale Kriterien zuläßt, also eines Gebietes, das auch nicht als „international" anzusehen ist, sondern eben als nationalfrei dasteht und so auch im urtümlichen Sinn des Wortes als „absolute Musik" zu gelten hat. Es sind durchaus eigenartige Ansichten, die sich weder mit den herkömmlichen Theorien decken, noch mit dem volkstümlichen Gefühl für das Nationale in der Musik. Nationale Kriterien kommen. Keußlers Ansicht nach, aus nebenmusikalischen Gebieten, zu allernächst aus dem der Dichtkunst. So ist die Vokalmusik als Doppelkunst die erste Gegebenheit, in der sich nationale Musiksubjekte auswirken können, und zwar unmittelbar. Deswegen ist aber die *mittelbare* nationale Dienstmöglichkeit der rein *instrumentalen* Musik nicht zu übersehen, so etwa die struktive Benutzung der Melodie eines nationalbewußten Volksliedes für einen symphonischen Orchestersatz. Hier kann der weggelassene Text für den Hörer und Kenner als eine Art symphonisch-dichterischen Programmes in Betracht kommen. — An der eigensten Musikform, an der Instrumentalfuge, läßt es sich am besten zeigen, wie voreilig unsere landläufige Beurteilung verfährt, wo immer sie die Begriffe Persönlichkeit und Nation, Stilbegründer und

*) „Die Musik", Dezemberheft 1928.

Zugehörigkeit seiner Schule, zu einem bestimmten Volk unversehens vertauscht. — Endlich bietet Keußlers Aufsatz „Zur Ästhetik der Vokalmusik*) eine neue Betrachtungsweise über den Nährboden aller Gesangsmusik, über ihr Leben und Sterben, über ihre national einschaltbaren Lebensbedingungen und Voraussetzungen.

Bei den weiten Kreisen des Keußlerschen Denkens darf man den Begriff des Nationalismus, durch den die vorliegende Dichtung scheinbar in die Welt gesetzt wurde, nicht konkret nehmen. In den „Grenzen der Ästhetik" und in anderen Abhandlungen hat Keußler nachgewiesen, unter welchen Voraussetzungen und mit welchem treffenden Weitblick Herder und Fichte als zwei der großen Kulturdenker die *Werte des Nationalbewußtseins* aufgestellt haben, nicht bloß für den Deutschen, sondern für einen jeden, dem seine Volksgemeinschaft samt deren Eigenkräften am Herzen liegt. Und: „Wer von seiner Nation nichts wissen will, der wird damit nicht Kosmopolit, sondern bleibt Egoist." — Mit all dem kann man umso interessierter Keußlers vaterländische Tondichtung „Die Burg" betrachten. — Bei Fichte liegt die *Bürgschaft* für Würde, Tugend und Verdienste einer Nation in Eigentümlichkeiten, „die da unsichtbar sind und den eigenen Augen verborgen". Durch diese Eigentümlichkeiten und nur durch sie hängt die Nation „mit der Quelle des ursprünglichen Lebens" zusammen. — Bekanntlich hat jedes Kulturvolk in seiner geschichtlichen Vorzeit diese unsichtbar waltenden Kräfte seines Eigenlebens dichterisch personifiziert und hat — mehr ahnend als erkennend — die Hauptkräfte mit dem Prädikat der Göttlichkeit, einer nationalen Göttlichkeit, belegt. Jedes Kulturvolk hat sein besonderes Bedürfnis nach solchen Konzentrationen und solchen Ursymbolen kundgetan. Dieses Bedürfnis aber heute leugnen, hieße für eine Nation sich selbst aufgeben wollen. So auch beim Deutschen. — Hier setzt bei Keußler die Exposition der Dichtung ein.

Aus den Partitur-Skizzen, die mir der Autor zur Verfügung gestellt hat, wird die freizügige Harmonik und die Instrumentationsart, die wir im *Typus* von seinen unmittelbar vorhergehenden Werken kennen, sichtbar. Das Werk fließt in einem Satz dahin und gliedert sich in fünf Teile. Aus der Exposition erkennen wir die Gegenwartsbedeutung der Dichtung. Wir stehen in der Nachkriegs-Gegenwart und die Burg ist die Wartburg. Der Knabenchor ist Symbol für die von alten Idealen naiv beseelte Jugend, der Begriff eines kommenden Geschlechtes, des Schutzes. Trägerin des stützenden Grundgedankens ist aber die Altstimme, die die ältere, schon durch tiefes Leid gegangene Menschheit personifiziert. Diese Kontraste der Generationen sind plastisch und bewegt mit dichterischer Beschwingtheit und starker Eindringlichkeit in den drei Mittelteilen behandelt, während ein anschließender Orchestersatz noch einmal alle Hauptgedanken zusammenfaßt, polyphon verdichtet, aus einer Thematik, die wir in Verbindung mit dem Text kennen gelernt haben. Schwermut und Hoffnung zugleich atmet der Schlußteil. Er bringt die Hoffnung zur Wiederkehr des einst notverbannten Auswanderers in die Heimat, in den Schutz der Burg.

Auf die Gedankenkette der Dichtung eingehen und nichts Wesent-

*) Januarheft der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" 1929.

liches unberührt lassen, hieße Glied für Glied, Satz für Satz zitieren, denn alles ist wesentlich-geistige Konzentration. Freilich ist diese Konzentration eine bildlich dichterische, eigentlich tondichterische Gestaltung leibhaftiger Ideen. An Keußlers Dichtungen hat man es schon oft erlebt, wie z. B. am „alten Herd" (Uraufführung Prag 1921), daß man, einzig aus der Lektüre des Textes zuvor, auf ein „Unvertonbar" schloß. Beim folgenden Erklingen aber wandte sich das Problem. Es fehlte, auch nach dem Erklingen des „alten Herdes", nicht an Eingeständnissen, daß die Musik des Dichterkomponisten vom Text „gar nicht wegzudenken" sei. Ähnlich liegt es auch bei der „Burg".

Die Gegenständlichkeit der Bilder Keußlers, „das Dinghafte seiner Wortgedanken" ist von musikpersönlicher Substanz. Bei der „Burg" kann man vom Text sogar sagen: je weiter von einer Vertonbarkeit scheinbar entfernt, umso mehr mit musikalischer Eigenkraft behaftet. Ein Beispiel. Im Text heißt es:

Niemand Herr, so niemand Knecht,
daß wir werden, die wir sind:
Erben und berufne Mehrer,
weise, tapfer und besonnen,
unser selber froh, darob gerecht:
und wir werden, die wir sind! —

Auf den ersten Blick tragen diese Verse keine Musikkeime in sich, und trotzdem: in der Partitur quillt es. Handelt es sich doch um einen Hauptgedanken der „Burg": warum man *seiner selbst froh* sein soll! wir könnten sagen: warum man heute wieder seiner selbst froh werden müsse und froh wird, wenn man sich der erhaltenen Erbgüter und des alten Kulturberufes in geistiger Unabhängigkeit und Freiheit bewußt geworden ist.

Den musikalischen Stil der „Burg" bestimmt eine Erhabenheit des Ganzen, die nicht selten leidenschaftlichen Exzessen und den Gegenwirkungen der Ruhe und Anmut, namentlich im dritten Teil, Raum gibt. Eigens musikalisch interessieren am Werk Kolorit und Zeichnung. Vorwiegend koloristisch ist die Einleitung, eine vom halben Orchester gegebene Ruhe des Waldes. Ferner das Frühlingsbild. Vorwiegend zeichnerisch gestaltet sind mehrere Ostinatopartien: der Satz vom Harnisch, die kurze Szene der friedlichen Aussaat u. a. Von den Wechselwirkungen zwischen Text und Musik, wo keines der beiden Elemente ohne das andere voll verständlich wird, seien als besonders sinnfällig zwei Stellen genannt: das Innehalten des Orchesters — „keine Antwort aus den Heistern". — Und dann das Ende des Frühlingsbildes, wo die Knaben, die jüngsten Bürgen der kommenden Generation, in einer gewissen Sorglosigkeit, bloß in Koloraturen zum Wort „Frühling" sich ergehen, zwar herrscht noch dieselbe Frische, mit der die Jungen zuvor den Spaten herbeiholten, Karst und Egge — also, symbolisch genommen, die Werkzeuge für ein neues Arbeitsbeginnen, doch: nichts geschieht; die frische Bewegung des Frühlingsbildes mündet in einer anmutig dahingleitenden Auszierung des Feierwortes Frühling. Umso mächtiger wird der Ausdruck und Eindruck der dareinfahrenden Führung unserer älteren, noch gebietenden Generation: „Säen sollt ihr, säen und ernten."

Die stärkste musikalische Konzentration bietet das Zwischenspiel des Orchesters unmittelbar vor dem Schlußteil der Dichtung. Es sind

zwei Gattungen von Motiven, aus denen hier das Tongemälde seine Grundlinien bezieht. Die einen stammen aus der Musik vor dem Zwischenspiel, die anderen helfen den nachfolgenden Schlußsatz des Werkes vorbereiten. Hauptsächlich mit diesen Motiven wird ein gedrängter symphonischer Durchführungssatz geschaffen. — Die anderen Motive, zwei neue, deren Aufgabe es ist, den Schlußteil des Ganzen technisch vorzubereiten, treten erstmalig völlig *isoliert* auf; so können sie vom Hörer gut als etwas im Werke Neues perzipiert werden. Das erste dieser Motive wächst unmittelbar aus dem Durchführungssatz hervor und kündet sich mit losreißender Wucht in einem dreioktavigen Unisono der Streicher und Holzbläser an. Es ist das Motiv der Nöte des Auswanderers, das späterhin im gesungenen Schlußsatz nicht mehr hadernd aber auch nicht resignierend die Worte trägt „Wandere ich in scheele Fernen". Und vollendet wird das Zwischenspiel des Orchesters, nach einem mächtig erstürmten Orgelpunkt, auf G, mit einem Zitat aus dem Burglied der Ahnen „Das Reich muß uns doch bleiben". In sanfter Ruhe, von einer Schalmei vorgetragen, aus Waldesferne wie eine Antwort, die zu Beginn des Werkes ausblieb — „eine Antwort aus den Heistern" — erklingt die volkseigene Melodie und wird späterhin motivisch zu einer Haptstütze des alsbald beginnenden Schlußsatzes. Verschiedene Gruppen des Orchesters übernehmen den Gesang der uralten Weise, bis er, vom Solo und Knabenchor einmütig ergriffen, das Werk zu Ende führt und das ergänzende Schlußmotiv den Posaunen überläßt, die in hellem Glanz des übrigen Orchesters das Ganze zum Ausklang höchster Feier bringen.

Eisenach und die Kurrende

Sachliches und Persönliches.

VON GERHARD v. KEUSSLER

Viele Geschlechter sind dahingegangen, seit der Thüringer Wald als Deutschlands Herz betrachtet wird, und schon längst gilt uns die Wartburg als ein erhöhtes Sinnbild deutscher Art in mannhaftem Selbstgefühl. Der Burg zu Füssen liegt keine Vasallin, sondern die alte, neuestens aufblühende Stadt Eisenach.

Für den Musiker hat der Name Eisenach magnetische Symbolkraft, und ein allerorts freudiger Widerhall war es, den vor einer halben Generation die Wiedererweckung der Eisenacher Kurrende fand. Daß einst auch der Knabe Johann Sebastian Bach der Kurrende angehört hat, ist eine Vermutung seines Biographen, die man mit frommer Gier als eine erwiesene Tatsache entgegennimmt.

Eine Geschichte der Kurrende, allgemein gedacht, kann heute noch nicht geschrieben werden. Zwar besitzen wir manche wertvolle Sonderstudie über Schulung und Betrieb, Usus und Abusus der Kurrende, doch es stehen noch zu viele Vorarbeiten aus. Und soweit man heute, unter dem Zeichen mißverstandener Biologie, von einer Geschichte erwartet, daß sie Entwicklungsgeschichte sei — um jeden Hochpreis Entwicklungsgeschichte —, da ist man in unserem Fall durchaus auf dem Holzweg. Der wissenschaftlich herausfordernde Titel E n t w i c k l u n g muß weichen; die Geschichtschreibung einer Gilde kann nicht

mehr sein wollen als eine Darstellung der geschichtlichen Veränderungen. Aber auch in dieser Beschränkung könnte heute weder ein Geschichtsforscher im Sinn Quételet-Buckle, noch einer im Sinn Nitzsch-Lamprecht eine zureichend geschichtliche Darstellung der Kurrende erbringen; der erste benötigt noch Grundmaterial für seine statistischen Deduktionen, und der zweite kommt nicht annähernd auf seine Rechnung, denn aus den dünnen Fäden und Hilfslinien des Nationalökonomen können hier — Kurrende und „materielle Züchtung des Kultur-Geistes" — am allerwenigsten Säulen und Tragbalken für den Historiker hingezaubert werden.

Das Wesen der Kurrende erkunden, ist heute zuallererst eine Angelegenheit unseres Kultur-Herzens, eine Zeitfrage des Musikbetriebes im Allgemeinen und der Schulung im Besondern. Es geht nach unserer Liebe zur Kurrende; es geht darnach, an welchen Empfindungen und Vorstellungen dieses unbestellbare Verhältnis der Innerlichkeit sich entzündet hat. Beim Einen sind es leibhaftige Vorstellungen und leibhaftige Umgebungsbegriffe aus der eigenen Kindheit, beim Andern ist die Liebe zur Kurrende aus einer anmutenden Chronik erwacht, und ein Dritter dankt seine besinnlichen Kurrendegefühle einer vollends unbeabsichtigten — „zufälligen" — Wechselbeziehung.

Es war im Frühjahr 1913, als mein Tondrama „Gefängnisse" in Prag von der Zensur verboten und dann solange zurückgehalten wurde, daß die Uraufführung erst im Mai 1914 stattfinden konnte. In der ganzen Zeit hatte ich mit einer Kurrende eigener Art zu arbeiten. Im beanstandeten Drama zieht einmal — vor der Entlassung mehrerer Gefangener aus dem Kerker — eine Kurrende über die Bühne und greift episodisch in die Handlung ein. Diese Kurrendaner, meine kleinen Freunde und unfreiwilligen Kampfgenossen gegen die Zensur, wurden vom Knabenchor des Prager Waisenhauses gestellt. Mit ihnen habe ich auch späterhin wiederholt zu musizieren gehabt. Und aus den Übungsstunden aus meinem Umgang mit den herzigen Mannen, stammt meine Vorliebe für den Knabenchor als solchen, wie ich ihn — hernach zu anderem Dienst — in zwei Oratorien verwendet habe, „Zebaoth" und „In jungen Tagen". — Vor allem aber erbrachte mir jene Zeit das Gewinnst reichhaltiger Einblicke in das Wesen unserer kleinen Musikergilde. Sein und Nichtsein, Notwendigkeit und Entbehrlichkeit dieser Urzunft —, solche Vorwürfe des Kulturhistorikers lassen sich selten ergründen. Auf solche Fragen findet man angeblich die Einzelantworten — lauter Beiträge zur großen Sammelantwort — am besten dort, wo man biogenetisch denkt, wo man die Linie der Forschung aus dem biogenetischen Grundgesetz bezieht; wo man also von der Erkenntnis ausgeht, daß die Entwickelung des Einzelwesens eine gekürzte Wiederholung der Stammesgeschichte bietet, und daß, umgekehrt, mitunter Lücken der stammesgeschichtlichen Erkenntnis mit erklecklichen Auskünften des vorhandenen Einzelwesens gefüllt werden können. Trifft dieser allgemeine Doppelsatz auch unseren Sonderfall? und wenn nicht im Vollmaß, so mit welchen Einschränkungen?

Gehen wir von unserem vorliegenden Einzelwesen aus, von der heutigen Kurrende, vom Für und Wider ihrer Neubelebung in jüngster

Zeit; und bedenken wir das Für und Wider ihrer ersten Abschaffung Ende des Mittelalters. Entwickelungsgeschichtlich betrachtet, müssen hier wie dort die Bedingnisse des Seins und Nichtseins, des Aufstiegs und Verfalls, als die gleichen erscheinen, kulturgeschichtlich wesensgleich. Welche Entwicklungsperiode aber, welche Phase des Kurrendentums wäre, als dessen Blütezeit anzusprechen? Wenn wir hier — als Sprößlinge unserer soziologisch eingeschalteten Gegenwart — p r a k t i s c h eingreifen wollen, so wird unsere Aufgabe eine doppelte sein. Wir werden einerseits die Blütenschäden und Gefahren von Einst und Jetzt auf ihre ursächlichen Zusammenhänge hin bloßlegen müssen und sie zu erkennen suchen; und andererseits haben wir Maßnahmen des Schutzes gegen den Blütenwurm zu finden —, Maßnahmen, die im Kurrendegarten der Musik einen menschenewigen Frühling ungefährdet anheben lassen.

Was ist es mit dem Currere, mit dem ‚Laufen' und Umherziehen gewisser Knabenchöre durch die Gassen und über Land! „Aus bedürftigen Schülern gebildet," sangen und singen diese Chöre gegen Geldgaben vor den Häusern bemittelter Familien; sie begrüssen einen Täufling, sie heben die Feierstunde einer Trauung und vertiefen tröstlich den Schmerz eines Begräbnisses. Nach dieser Aufzählung der Kurrendedienste fragt der unvermeidliche, wenn nicht aufsässige Aesthet und Nörgler, ob die Jungen auch ‚schön', preiswert und richtig, ihre geistlichen Grüße zu singen pflegen. Die wohlfeilen Antworten des Zynikers sind bekannt, je nach seiner ‚Weltanschauung'. Der eine findet, daß die Knaben jedenfalls preiswerter singen, als für den kargen Almosen des Reichen Musik überhaupt geliefert werden kann; ein anderer findet, daß im Zeichen des „Fortschrittes" immerhin von Jahr zu Jahr ‚richtiger' musiziert wird, und demnach werde heute, 1929, um viele Grad — genau um 281 wenn auch winzigste Grad — richtiger gesungen als im Jahre 1648, im Jahr des Westphälischen Friedens, über den sich nur wenige Kantoreien und Kurrenden hinüber zu retten vermocht haben. Wenn auch auf garstige, nämlich zynische Art, so treffen doch beide Mäkler die offenen Angriffsstellen der Kurrende, — der eine: von ungefähr Soziolog, und der andere: von ungefähr Geschichtsforscher, beide von ungefähr, doch nicht ungefährlich.

Der Hang zur gesellschaftlichen Sentimentalität, zumeist unsere Neigung in jeder sozialen Rückstellung ein Martyrium zu erblicken, ist nicht neu; auch angesichts der Kurrende nicht. — Um die Zeit, da man im fremden Trient über die großen Dinge der alten Kirche und nicht zuletzt auch über die ästhetischen Dogmen ihrer Musik zu Rate saß, schrieb bei uns daheim Nikolaus Herman seine kleinen „Historien von der Sindflut". Und in der Vorrede heißt es: „die armen Kinder, die nach Parteken herumb sungen, das waren rechte natürliche Marterer. Wenn sie in der Schulen gnugsam gemartert waren, vnd in der Kirchen erfroren, musten sie denn allererst hinaus auff die Gart . . . Vnnd wenn sie mit großer mühe, im regen, wind vnd schnee etwas ersungen, dasselbige den alten Bacchanten . . . [tacet citator] in den hals stecken, vnd sie, die Knaben, musten maul ab sein vnnd darben."

Der große aber stille Ruhm, der den Erziehern Francke und Pestalozzi eignet, hängt der Armenschule nach. Verdienstlich war die Armen-

schule, als die allgemeine Schulpflicht noch nicht gesetzlich feststand; verloren aber hat die Armenschule ihre Berechtigung, seitdem mit dem Grundsatz der allgemeinen Schulpflicht auch die entsprechende Einrichtung der Volksschule erfolgte, die allgemein unentgeltlich oder wenigstens für Arme kostenfrei ist. Bei der allgemeinen Musikschulung aber ist durch die Kurrende ein merkwürdiges Zwischenfeld entstanden.

Gewiß hat einst das entscheidende Wort bei den Abschaffungen der Kurrende nicht „Bejammerung" gelautet, sondern es war die Quittierung einer gegenseitigen Vernachlässigung, einer wechselwirksamen Verkennung des Wesens der Kurrende. Es ist müßig nachzuforschen, wer begonnen hat"; wer zuerst den normalen Ansprüchen nicht genügt hat, ob Geber oder Nehmer, Musikproduzent oder Konsument. Über den Tiefstand des musikalischen Unterrichtes während langer Zeitperioden liegen nicht wenigere Berichte vor, als wir auf der anderen Seite Belege für den Geiz der Reichen besitzen, — für die mangelnde Einsicht der Wohlhabenden: an welchen Notstellen sie unaufgefordert Hand anzulegen haben. Das alte Lied vom theoretischen Herzen. Den Worten nach ist Jedem an der Wahrung unserer Erbgüter gelegen; doch der Tat nach verschließen sich allzu viele der Einsicht, daß schon die bloße Erhaltung der überkommenen Güter an Kunst und Brauch — geschweige denn deren Förderung und Mehrung — bedeutsame Geldmittel erheischen. Das Register erster Voraussetzungen ist lang, auch in unserem Kurrendefall, angefangen von der Sicherung eines wirklich auskömmlichen Gehaltes für den Lehrer und Erzieher. Offenbar muß hier in der Ausgestaltung des Ganzen, in der Bemittelung der Kurrendebewegung überhaupt, eine N e u o r d n u n g geschaffen werden. Und es wäre sinngemäß, wenn sie sich der bereits volkstümlichen Bachbewegung anschlösse und ihren Ausgang in Eisenach, der Geburtsstätte Bachs, nähme. Davon ein anderes Mal; im Freien. Bleiben wir vorläufig in der Stube, in der Vorstube des Rates.

Was wir heute nur noch Honorierung nennen, hieß einst „Verehrung"; werkhaft ‚sehr verehrte' Kurrendenmeister hat es aber nie gegeben. Und bei der ‚Verehrung' ihrer Schutzbefohlenen, unserer lieben Kleinen, gelangen wir — auch von dieser Seite aus, mit diesen Rudimenten unserer Muttersprache auf der Zunge — vor die alte Frage der D r e i E h r f u r c h t e, wie sie Goethe jedem Kulturmenschen, in der Pädagogischen Provinz der Wanderjahre, vorgelegt hat. Ihre Beantwortung ist in der Neuzeit allerdings gewaltig erschwert, und zwar durch allerhand vorlaute Betriebsfragen. Dem modernen Volksführer wie dem modischen Mitgänger und endlich uns allen will es kaum gelingen, die drei Erfurchte — vor den Ahnen, vor dem Nachwuchs wie vor dem ehrbar arbeitenden Zeitgenossen — in eine Harmonie zu bringen, in einen schlichten Dreiklang zu vereinen und sie darin sich bewegen zu lassen. ‚Gehen' ginge es allerweilen, ‚wollen' will es aber nur selten. Not tut vor allem eine andere Einhelligkeit, und zwar: innerhalb unseres Musikbetriebes die Angelegenheiten der Zivilisation und die der Kultur auseinander halten. Europas Musiksegen hat für alle Gedeihlichkeit die griechische Aesthesie mit deren Endpfeiler in Plotin zur Voraussetzung gehabt; hingegen fußt der amerikanische Musikbetrieb auf einer kunstwidrigen Mißdeutung Bacons. Was dieser große Brite, dieser erfinderisch

geniale Träumer und Mechaniker in seiner Atlantis erschaut hat, darob wurde er bekanntlich ausgelacht; doch heute wissen wir in jeder Stadt Europas, so auch in Eisenach, daß selbst die verwegensten Lustgebilde der Zivilisation Bacons von unserer neuzeitlichen Mechanik übertrumpft worden sind. Verkehrsmittel und Übernarkotika. Gewiß untersteht auch die Musik diesen beiden Kategorien; sie ist sogar ein Weltverkehrsmittel und stellt das höchste Narkotikon dar, das der menschliche Geist für seine Erhebung aus den Wirrsalen des Alltages erfunden hat.

Unter den ehrbaren Mitteln, die den hohen Dienst der Tonkunst herabzusetzen geeignet sind, steht heute obenan der teils vergötterte teils geächtete Rundfunk. — Diesen Zusammenhang berühren und von der Kurrende sprechen wollen, ist scheinbar bereits abwegig. Wir sind aber erst am Scheideweg angelangt und bleiben zu kurzer Rast stehen. Daß man sowohl rechts als auch links einbiegen und mit gutem Reiseerfolg wandern kann, erhellt nur, wenn man Namen und Text von Wegweiser und Warnungstafel — also das Mysterium von den drei Ehrfurchten — richtig zu lesen versteht.

Demnach herrschen zum Augenblick in der mächtigen Themengruppe „Rundfunk" nicht die rein ästhetischen und nicht die nackt wirtschaftlichen Motive, sondern die vermittelnd soziologischen. So wenig der Wärter des Hades etwas dagegen haben wird, daß man bei uns — wo immer, auch in beliebiger Bierstube — hören und „förmlich sehen" kann, wie die Toten d'après Saint-Saëns tanzen, so sehr haben wir es uns für die Manen Bachs und seiner Evangelisten in öffentlicher Geschlossenheit zu verbitten, daß die Einsetzung des heiligen Abendmahls durch den Rundfunk wahllos in die Winde gegeben wird. — Dies zur ersten Ehrfurcht, vor den Ahnen, vor dem Übergeordneten. Und zur zweiten, vor dem Nachwuchs, vor unseren Kindern:

So oft die unkünstlerische Vorsorglosigkeit des Rundfunks und seine allzu leicht mögliche Profanation geistlicher Musik beanstandet wird, wendet man ein, daß der Landbewohner und Kleinstädter ohne den nun unersetzlichen Rundfunk überhaupt nicht zum Genuß heiliger Tonkunst käme. Auf diese Ersatzfrage kann die Kurrende, neu ausgestattet, die erste gewichtige Antwort geben. Und das Gewicht wird uns umso bedeutsamer erscheinen, als wir bedenken, daß dann die Kurrende nicht als Ersatz für den Rundfunk wirkt, mithin nicht als Ersatz eines Ersatzes, denn der Rundfunk selbst ist schon einer; sondern die Kleinen künden, ehrfürchtig von uns gegrüßt, den geistlichen Ruhm.

Und Goethes dritte — seinem Zeitalter noch neue — Ehrfurcht, vor dem ehrbar arbeitenden Zeitgenossen. Es geht nicht an, daß wir die gut gewollte und gut ausgeführte Rundfunk-Arbeit des Nächsten schlechtweg verachten oder verdammen, aus Gründen der ästhetischen Qualität oder der Konkurrenz. Wohl aber muß die Ehrfurcht vor dem Arbeiter oder Berufsgenossen schwinden, wenn er überbetriebsam das Narkotikon Musik zu einem wohlfeilen Handelsartikel der Musikvöllerei herabwürdigt. Die tödlichen Auswirkungen der Übersättigung durch den verbilligt wuchernden Rundfunk sind unabsehbar. Aus dem banalen Rausch erwachen wird unsere Gegenwart am ehesten, wenn es die Kinder sind, die uns wecken kommen, geführt von der Kurrende.

Der Musikbetrieb einer Stadt verdient erst dann den naturstolzen

Namen Leben, Musikl e b e n, wenn die beiden Grundfähigkeiten, die da den Begriff Leben ausmachen, k o n t i n u i e r l i c h sind; einmal die Fähigkeit: alle Einzelteile in ihrem für das Ganze zweckhaften Zusammenhang zu erhalten, und zum andern die Fähigkeit: auf die Veränderungen der Außenwelt zweckhaft, im Sinn der Selbsterhaltung, zu reagieren. Damit nun diese beiden von Natur triebmäßigen Fähigkeiten kontinuierliche seien, bedarf es einer lenkenden Vernunft, eines klaren Zweckbewußtseins, einer leitenden und tatgewissen Persönlichkeit. Und da kann sich die Stadt Eisenach ihres derzeitigen Oberbürgermeisters Dr. Janson glücklich schätzen.

Die Keimzelle für die Wiedergeburt eines national gestalteten Musiklebens unter dem Anteil von Kinderchören — bei jedem Volk und in jeder Stadt — liegt in Hüllen eingebettet, die wir bald Zweck bald Mittel nennen. Vor ihrer Erkennung und Kräftigung müssen wir uns zu allererst dahin einigen, daß der wehleidige Unterton der heutigen Humanität — so auch angesichts der Kurrende — za bannen ist. Neuerdings wieder allbekannt geworden, leuchtet Goethes Satz von der sieghaften Überhumanität; in der Italienischen Reise heißt es dann: „nur fürchte ich, daß zu gleicher Zeit die Welt ein großes Hospital und einer des andern humaner Krankenwärter sein werde."

Es liegt kein ‚geschichtlicher Zufall' vor, wenn in Eisenach mit einer durchgreifenden Neuordnung — etwa mit der Begründung städtischer Kinderchöre — begonnen wird, natürlich auch weltlich, bei neuer für sie komponierter Musik. Die Kurrende soll darum nicht geschmälert werden; im Gegenteil, sie kann als Musterchor vorangehen. Nur wird sie nicht mehr „aus Bedürftigkeit" sich Geldgaben ersingen müssen. Diese noch immer geduldete Bedrückung der Knaben, die nichts für ihre Bedürftigkeit können, widerspricht all dem, was wir von einer guten Erziehung verlangen, namentlich von der Entwicklung und Ausstattung des normalen Selbstgefühls. — Das sage ich im Namen der lieben Eisenacher Kurrendaner, als schrieben wir heute schon 1950, wo sie als Männer in der Lage sein sollen — unter den grauen Wolken im Kampf ums Dasein wie ums Glück — auf eine licht besonnte Knabenzeit zurückblicken zu können. Und so eigne ich ihnen „Die Burg" zu; ihnen und Emmy Neiendorff, zu der sie ehrfürchtig emporschauen.

Beruf und Berufung

VON GEHEIMRAT PROF. Dr. S. v. HAUSEGGER,

Präsident der Münchner Akademie der Tonkunst.

An Dr. Gerhard v. *Keußler,* den hochgemuten Kämpfer für die Ehre des Musikers.

Bei dem Versuche der Bildung einer Musikerkammer stößt man auf die Schwierigkeit, die oft in einem Gegensatz-Verhältnis zu einander befindlichen Interessen der Musikerschaft auf e i n e n einheitlichen Nenner zu bringen. Aber über der Mannigfaltigkeit der materiellen Interessen spannt sich der verbindende Bogen gemeinsamer Verantwortung und damit eines gemeinsamen Ehrbegriffes. Soweit es sich lediglich um die Berufsehre handelt, erscheint als das Bestimmende die Besonderheit

des „Berufes". Wenn aber jeder wirkende Mensch dem G a n z e n der Menschheit verpflichtet ist, so tritt dies bei dem künstlerisch Tätigen in Form einer „Berufung" zu Tage. Nicht, als ob nicht für jeden Beruf, v o r allem erworbenen Können, eine spezifische angeborene Fähigkeit erforderlich wäre. Der Musikausübung aber drückt die persönliche, nur e i n m a l vorhandene Artung den Stempel auf. Dies gilt nicht nur von den führenden Persönlichkeiten des Kunstlebens, jeder Musiker, auch wenn er nur ein kleinster Teil eines Ganzen ist, wird den letzten Anforderungen seiner Kunst erst in dem Maße der inneren Beteiligung seines Persönlichkeitswertes gerecht werden können. Dieser Persönlichkeitswert isoliert ihn aber nicht, im Gegenteil, als Träger der schöpferischen Kraft ist er allein es, der den Musiker mit dem Kunstganzen verbindet. Und wenn wir Kunst nicht als kombinierende Tändelei spielerischer Verstandeskräfte, sondern als Gestaltwerdung dessen, was im transzendentalen Sinne v o r aller Erscheinung gegeben ist, auffassen, dann darf jeder, auch der bescheidenste Musiker am letzten Pult, Recht und Pflicht für sich beanspruchen, je nach dem Ausmaß seiner Fähigkeiten an dem großen, sich immer erneuernden Werke teilzunehmen, der Welt des empirischen Scheins die Welt des transzendentalen Seins, dem Vergänglichen das Ewige entgegensetzen.

Billigen wir also dem Musiker eine besondere Ehre zu, so wird es nicht genügen, hiebei seiner sozialen und kulturellen Verantwortung eingedenk zu sein, darüber hinaus wird er, sofern er des Künstlerischen auch nur einen Funken in sich glimmen fühlt, das Glück einer „Berufung" erfahren, die ihn, den Staubgeborenen, mit der Gottheit verbindet. Solcher Berufung sich in jedem Augenblick würdig zu erweisen, darin wird das Wesen der ihm eignenden Ehre bestehen.

Keußlers Biblische Oratorien

VON GENERALMUSIKDIREKTOR PROF. Dr. F. STEIN, KIEL

Die ästhetischen Raisonnements über Form und Inhalt der Keußlerschen Oratorien „Jesus aus Nazareth", „Die Mutter" und „Zebaoth", über ihre Stellung in der Entwicklungsgeschichte des Oratoriums u. a. sollen in den folgenden Zeilen nicht um einen weiteren Beitrag vermehrt werden. Jene herrlichen Schöpfungen eines großen, einsamen Künstlers von tiefstem sittlichen Ernst, die für mich in der Reinheit ihrer Idealität, in ihrer tiefen und ekstatischen Religiosität einen Gipfelpunkt der modernen Musik bedeuten, sollten mehr aufgeführt als besprochen werden, und es ist für die Musiker, die sie kennen und lieben, an der Zeit und ein nobile officium, für sie zu zeugen und zu werben, auf daß sie zu einer lebendigen Kraft werden im verworrenen friedlosen Musikgetriebe unserer Tage. So wollen diese Ausführungen, die sich stützen auf die bei wiederholten Einstudierungen und Aufführungen der Keußlerschen Oratorien gemachten Erfahrungen, aufgefaßt sein als Zeugnisse aus der Werkstatt.

Da ist zunächst der häufig erhobene Einwand: der Chor würde durch die Schwierigkeit und Fremdartigkeit „dieser unerbittlich linearen Ton-

sprache" abgeschreckt und überanstrengt. Aus der praktischen Erfahrung mit zwei verschiedenen Chorvereinen, die zudem gar nicht sonderlich mit moderner Musik vertraut waren, kann ich diesen Einwand entkräften. Alle Dirigenten, die eines der Oratorien Keußlers herausgebracht haben, werden bestätigen, daß kein Sänger, der überhaupt zu singen versteht, durch die Aufführung eines Keußlerschen Werkes stimmlich müde wird. Allerdings wird jeder die Erfahrung gemacht haben, daß der Chor bei der ersten Leseprobe stutzt, daß Keußlers Diktion in ihrer stellenweise rezitativisch-deklamatorischen Haltung und rhythmischen Differenziertheit selbst die sicheren „Vomblattsänger" zunächst nicht gerade bequem und sympatisch anmutet. Da kommt es also zunächst nur auf die Art an, wie der Chor eingeführt wird, wie man mit ihm studiert. Wenn man im Marien-Oratorium oder im Zebaoth gleich mit der ersten Chornummer des Werkes beginnt, so runzeln die Chorveteranen ob der ungewohnten Schwierigkeiten die Stirn, und die Novizen suchen hoffnungslos das Weite.

Versteht es aber der Dirigent, den Ehrgeiz der Sänger für die Bewältigung der ungewohnten Schwierigkeiten anzustacheln, so wird man leichtes Spiel haben. Tut man das nicht, dann gibt es allerdings unnötige und unerfreuliche Ermüdungen „des Geistes und der Kehle". Die Einsicht, daß es sich bei den Oratorien Keußlers nicht etwa um gewaltsame chorische Höchstleistungen handelt, sondern daß diese Aufgaben von jedem leistungsfähigen Chor zu bewältigen sind, beginnt überall zu dämmern, von Stadt zu Stadt, von Chor zu Chor, und ich bin überzeugt, daß die Zeit nicht ferne ist, wo jeder Chorverein von Rang, der auch weiterhin mitzählen will, diese Werke aufführt. Jeder Dirigent weiß, daß das Interesse und die Freudigkeit des Chores beim längeren Studium einer schwierigen Aufgabe ein untrügliches Kriterium darstellt für den Wert des Werkes. Und da muß festgestellt werden, daß die Begeisterung des Chores beim Studium eines Keußlerschen Oratoriums mit jeder Probe wächst und daß erfahrungsgemäß dem Chor spätestens bei der ersten Orchesterprobe der Wunsch kommt, ein zweites Werk Keußlers kennen zu lernen. In der Tat haben denn auch die meisten Städte, bezw. Chorvereine, die bisher für Keußler eingetreten sind, *zwei* seiner Oratorien, einige bereits alle *drei* aufgeführt (Hamburg, Breslau, Kiel, Prag, Stuttgart, Berlin, Heidelberg u. a.).

Für die Einbürgerung der drei Werke sind einige praktische Vorfragen nicht unwichtig. In welcher Reihenfolge soll man die Werke bringen? Welches spricht am unmittelbarsten an? — Je nach dem musikalischen Geschmacks- und Bildungsniveau einer Stadt, sind da verschiedene Kriterien entscheidend. Im „Jesus aus Nazareth" erleichtern die Choralbearbeitungen über die jedem Hörer von Jugend an oder von Bach her vertrauten Weisen („Vom Himmel hoch", „Gelobet seist du, Jesus Christ", „Jerusalem, du hochgebaute Stadt", „Ein feste Burg", „O Haupt voll Blut und Wunden", Schmücke dich, o liebe Seele", „Christ ist erstanden" u. a.) das Verständnis. — Das Marienoratorium ist durch seine melodische Zartheit und den Wohlklang seiner lichten Harmonik und seines ätherisch-zarten instrumentalen Kolorits ausgezeichnet, ohne daß es darum schärfster Rhythmik und heftigster Affekte entbehrte, wie etwa in der großen Volksszene bei der Hinrichtung des

Sohnes. — Der „Zebaoth“ ist in gewisser Beziehung das einheitlichste und geschlossenste Werk, er verändert nur ein Mal den Schauplatz und verläuft, in mächtigem Bogen nur zwei Szenen umspannend, in größeren Linien, während das Marienoratorium sieben Mal und das Jesus-Oratorium noch öfter die Szene wechselt. Ich rate, mit dem Jesus-Oratorium zu beginnen. Sein allgemein vertrauter Vorwurf der „Heilsgeschichte“, die in milder Verklärung leuchtende Heilandsgestalt, die zahlreichen, die Handlung mit andachtsvoller Betrachtung oder dramatisch-leidenschaftlicher Anteilnahme begleitenden herrlichen Chorsätze, das ergreifend schlichte Kinderlied — all das wirkt zusammen, um auch eine mit moderner musikalischer Ausdruckssprache wenig vertraute Hörerschaft, in der ein Gefühl für die Mysterien „der letzten Dinge“ lebendig ist, unmittelbar im innersten zu erschüttern und zu erheben. Nach dieser Einführung in Keußlers Ideenwelt wird das Marienoratorium, das in der symbolischen Gestalt Marias das Wunder der Mutterschaft mit unendlich zarter Poesie und einer geradezu transparenten Musik umkleidet, wird die schauernde Mystik des „Zebaoth“ dem Verständnis des Hörers bonae voluntatis keine Rätsel mehr aufgeben.

Als Vorbereitungsdauer rechne ich bei einem leistungsfähigen Chor, zwei wöchentliche Proben vorausgesetzt, für das Jesusoratorium, das eine Aufführungszeit von 2½ Stunden beansprucht, 8—10 Wochen, für die „Mutter“ und den „Zebaoth“ (Aufführungszeit je 2 Stunden) je 6—8 Wochen. Ein an moderne Musik gewöhnter Chor wird vielleicht die Aufgaben auch in kürzerer Zeit bewältigen können, da sie keinesfalls die technischen Klippen der Acappella-Gesänge aufweisen, die Keußler in seinen ausgezeichneten „Studien des deutschen Singvereines in Prag“ vorgelegt hat. Ein Chor, der Stücke aus dieser Sammlung wie „Im Hochsommer“, „Aufblick“, „An das Meer“ in ihrer Technik wirklich beherrscht, wird jeden Oratorienpart Keußlers nahezu mühelos vom Blatt singen können.

Die orchstral-musikalische Illustration der Szenerie und der äußeren Vorgänge tritt bei Keußler oratorisch in den Hintergrund, darf aber darum nicht vernachlässigt werden. Es ist oft sehr schwierig, hier die Wechselwirkungen zwischen Vokalpart und Orchester als wirklich greifbare Geschehnisse verständlich zu machen, um so schwieriger, als die Partitur bei aller Ausführlichkeit und Prägnanz der Vortragsbezeichnungen mit bewußter Absichtlichkeit an vielen Stellen dem Interpreten Spielraum läßt und Vortragsangaben vorenthält, um nicht Übertreibungen heraufzubeschwören. Keußer gibt an gewissen ruhigen Stellen lieber die Vorschrift „ohne Ausdruck“, wenn er annehmen muß, daß der Interpret „aus einem Affektbewußtsein“ entrieren würde.

Für meine Aufführung des Jesusoratoriums in Hamburg (Frühjahr 1922) schrieb Dr. von Keußler ein ausführliches „Regiebuch“, das übrigens interessante und wertvolle Einblicke gewährt in seine Auffassung von der Grundbedeutung des Dirigenten. Dieses Regiebuch gibt zudem nicht nur Aufschluß über die Ausdeutung neuer Vortragszeichen im vibrato und sfumando, seine Anweisungen suchen — darüber hinaus — den seelischen Unterton mancher subtilen Einzelheit aufzudecken, die sinnbetonten Verkettungen im größeren Melos aufzuzeigen, an denen auch der erfahrene Hörer in einem mehrstündigen Werke von solch see-

lischer und klanglicher Differenziertheit so leicht „vorbeihört"; sie wollen das „Vortragsbewußtsein" im einzelnen Musiker wecken und vertiefen. In jedem Orchester finden sich Künstler, denen es nicht gleichgültig ist, wo sie ihr espressivo hergeben, verschwenden. Keußler bemüht sich, in jedem Orchestermusiker dieses subtile Vortragsgefühl anzuregen und zu verfeinern. Selbst der Pauker muß wissen, daß er in dem, den ersten Teil des Jesusoratoriums abschließenden gewaltigen Finalchor („Ein feste Burg ist unser Gott") eine „gerüstete Welt" hinter sich hat, und die erschütternd realistischen Hammerschläge in der Kreuzigungsszene des „Jesus" dürfen nicht als äußerlicher Theatereffekt „gesehen", sondern müssen als Ausdruck höchster Dramatik gehört zur Geltung gelangen. Hat der Musiker erfaßt, im Dienste welcher speziellen Idee er an jeder Stelle des Kunstwerkes dasteht, so wird ihm auch die Symbolik der Vortragsbezeichnungen aufgehen, so wird er begreifen, daß ein und dasselbe Wort ritenuto je nach der Situation von Fall zu Fall verschieden aufgefaßt werden muß. Das Regiebuch zum Jesusoratorium, das sich in künstlerischer Sorgfalt auch mit scheinbar nebensächlichen Einzelheiten beschäftigt, zeigt, wie von vielen Kleinigkeiten Großes in der Gesamtwirkung erst möglich wird. Keußler ist alles andere als ein „pretensiöser" Komponist. Seine Ansprüche an die Ausführenden, Sänger sowohl wie Instrumentalisten, so groß und unerbittlich sie oft sind, erweisen sich doch immer als berechtigt, weil sie aus der Größe und Tiefe des Stoffes und seiner Formung hervorgehen. Es ist dringend zu wünschen, daß Dr. von Keußler zu allen seinen Werken solche „Regiebücher" darbieten möge, damit seine Ansichten über musikalische Interpretation im Allgemeinen und seine Wünsche zum Vortrag seiner Kompositionen im besonderen bekannt und fruchtbar werden.

Zur ersten orientierenden Einführung in Keußlers Oratorien sei verwiesen auf das Geleitwort des Komponisten zum „Jesus aus Nazareth" und auf den ausgezeichneten Führer zum gleichen Werk von Ernst Rychnovsky. Über den „Zebaoth" liegt eine vortreffliche Erläuterung von Arnold Schering vor. Ein Führer durch das Marienoratorium fehl noch. Sein baldiges Erscheinen wäre lebhaft zu begrüßen, schon des Textes wegen, dessen wundervoll poetische, in sublime Geistigkeit gehobene Sprache dem mit Keußlers Diktion nicht Vertrauten manche Rätsel aufgiebt. Erfahrungsgemäß beanstanden die Sänger schon gleich im Vorspiel („Frühling in den Bergen") angeblich unverständliche Wendungen wie „atmende Felsen", „redendes Moos", „frommer Gemsen Seelenpfand — ein Loblied". In einem Vortrag über den Text seines Marienoratoriums kam der Dichterkomponist selbst einmal auf diese angeführten Stellen zu sprechen: Dichterischer Animismus sei es, wenn wir alle außermenschliche Natur mit menschlicher Seele zu füllen trachten. So oft sich in den Bergen die ersten Morgennebel heben, „atmen" eben die Felsen; sie atmen auf vor Freude, daß die Nacht entweicht, die Nacht mit ihrer Todeskühle. Wenn sich Pflanzen in gegenseitiger Zuneigung einander nähern, bis es zur Bestäubung kommt, der eine Befruchtung zu folgen pflegt, also daß wir die Gewächse männlich und weiblich nennen, so beseelen wir ihr Liebesleben ungezwungen — ähnlich wie in der

Fabel — mit unserem menschlichen Verständigungsmittel, der Sprache. Und das fromme Sein einer Gemse, die auf hohem Berge ruht und ins weite All blickt! „Dieses fromme Sein betrauen wir gern mit einer genießenden Beschaulichkeit als mit einem Unterpfand der menschlichen Seele, die sich aus dem Diesseits, aus der Kenntnis alles Bösen hinweggeträumt hat und der Befreiung ein Loblied singt. Pfand? Wie wir mit dem Namen Pfand das Ding bezeichnen, das dem Gläubiger für seine Forderung haftet, so erscheint hier als Gläubiger der Mensch, der dem Tier, der frommen Gemse, seine Seele zuspricht, seine menschlich entwickelte Seele". — So oder ähnlich lassen sich die Zweifler unterrichten, deren es in jedem Chor welche gibt. Man leite sie hin zu dem Geiste, der hinter dem Buchstaben lebt, und mit der lebendigen Einfühlung in diesen Geist des Kunstwerkes werden ihre Beanstandungen verstummen.

Und endlich noch ein Wort an die Skeptiker, die, befangen im Materialismus unserer mechanistischen Zeit, allen religiösen Problemen scheu oder künstlich überlegen aus dem Wege gehen, die in einem modernen „anachronistischen" Oratorium einen längst überwundenen dogmatischen Pietismus wittern. Sie seien daran erinnert, daß Kunstwerke von Dauer immer nur aus Ewigkeitsgedanken, im Ringen mit den letzten Fragen des Menschendaseins geschaffen worden sind. Und bei unserem Sehnen und Suchen nach einem „neuen gewissen Geist", nach einer geläuterten, großen Kunst wird uns die reine Künstlerpersönlichkeit Gerhard von Keußlers, dessen Oratorium zu stiller und allgemein menschlich erhebender Andacht stimmen, Führer und Wegbereiter sein. In welch hohem, aller dogmatischen Enge abgewandten Sinn Keußler die Aufgabe des schaffenden Künstlers aufgefaßt wissen will, hat er unlängst in einem Vortrag ausgesprochen:

„Von den beiden bildenden Künstlern und größten praktizierenden Ästhetikern der Renaissance — Leone Battista Alberti und Leonardo da Vinci — wissen wir, daß sie kirchlich dogmatisch gleichgültig geschaffen haben. Leonardos Abendmahl gilt nicht dem Dogma der Transsubstantiation, sondern versinnlicht durchaus gegenständlich die Einsetzung selbst und bezieht den Stimmungsgehalt aus der Ahnung von Gethsemane. Als musikalischer Impressionist löste diese Aufgabe Palestrina mit seiner doppelchörigen Kommunionsmotette ‚Fratres, ego enim accepi'. Wie aber die Ästhetiker Alberti und Leonardo sich als Renaissancemenschen zur Kirche als solcher verhielten, darüber äußern sie, die sich sonst mit der ganzen Welt auseinandersetzen, kein Wort. Dum tacent, non laudant. Und doch: wie viel religiöse Erhebung und Erbauung ist von beiden Künstlern ausgegangen, weil sie sittlich feste Persönlichkeiten waren, in Werk und Wort. Welch bedeutsames Gewicht eignet den Worten Albertis, dieses Großen unter den größten Charakteren der Renaissance, wenn er — im siebenten Buch seiner Architektur — ‚der Menschheit Würde' vom Baumeister der heiligen Stätte fordert. Und über den Ernst der geistlichen Handlung heißt es: Nur Einen Altar soll der Kirchenraum haben, denn die Überzahl der Gottesdienstlichkeiten vermindert deren Würde.

Keußler und die Bühne

VON PROF. L. SACHSE,

Generalintendant des Hamburger Stadttheaters

Diejenigen meiner Kollegen, die nur die lauten Erfolge des Alltags schätzen, werden, fürchte ich, kaum die nötige Zeit finden, Keußler kennen zu lernen, und deshalb möchte ich wenigstens mit einigen Zeilen versuchen, Keußlers Bedeutung für die Opernbühne darzulegen. Zwei „symphonische Dramen" hat er uns bis heute geschenkt: „Die Gefängnisse", deren Uraufführung in Prag, und „Die Geisselfahrt", deren Uraufführung in Hamburg stattfand. Die Bücher beider Werke hat Keußler selbst geschrieben, Bücher, die als Dichtungen von ergreifender Schönheit sind. Ein Meister des Worts hat hier Verse geschaffen, die — schon gelesen — wie Musik klingen.

In beiden Werken hat Keußler selbst zwei Fassungen geboten, die des Lesedramas, das in breiter Anschaulichkeit alles verdeutlicht, und die des wesentlich verkürzten, konzentrierten Operntextes, der unterstützt durch das Spiel der Bühne, dieser Ausführlichkeit nicht bedarf. Von besonderer Bedeutung ist die Voraussetzungslosigkeit des Stoffes. Obgleich es sich um historische Geschehnisse handelt, ist es in den „Gefängnissen" ebenso belanglos, ob der Zuschauer eine Ahnung von dem idealen Wesen und dem realen Unwesen des Zölibats hat, wie es in der „Geisselfahrt" unnötig ist vor dem ersten Aufgaben des Vorhangs über die seltsame Erscheinung des Flagellantismus und seiner Ausstrahlungen irgend etwas zu wissen. Keußlers Dramen sind nicht etwa musizierte Weltgeschichte, sondern Seelendramen, denen das historische Moment nicht Kern, sondern Gewandung bedeutet. Und diese Seelendramen lassen nicht nach bewährtem Rezept Helden und Bösewichter erscheinen, sondern Menschen mit Vorzügen und Schwächen, so daß die Frage nach der „Hauptrolle" bedeutungslos wird. Wem gehört in den „Gefängnissen" die Sympathie des Zuchauers? Dem Priester Johannes? Agnes? Mechthild? — Wer interessiert in der „Geisselfahrt" am meisten? Otfried? das Geißlerheer? Burchard und Ulrich? oder Edith? — So wie Keußler keine dieser Gestalten dem Zuschauer als Lieblingsgestalt aufzwingt, so wenig darf der Spielleiter aus eigenem Ermessen hier nachzuhelfen versuchen. — Keußler will nicht nur mit dem kühl wägenden Verstande, er will mit dem Herzen dargestellt sein. Deshalb dürfen auch keinerlei Reflexpausen entstehen, die Musik treibt vorwärts und läßt keine Zeit für verstandesmäßigen Rückblick, für Vergleiche und Erwägungen über Geschehenes und noch Bevorstehendes. Eine besonders lohnende Aufgabe ist es für den Spielleiter der seelischen Entwicklung das Bühnenbild so anzupassen, daß das Unterbewußtsein des Zuschauers mit Motiven der Umwelt, ja der Landschaft gespeist wird. Keußlers szenische Vorschriften lassen trotz aller Ausführlichkeit doch eben so viel Freiheit in der Ausgestaltung für die ideenillustrierende Phantasie des Regisseurs. Wer den Pulsschlag der Keußlerschen musikalischen Diktion sichtig empfindet, wird alle Kontrastwirkungen nicht kurz und blitzartig bieten, sondern in langsam bis zum Kulminationspunkt versteigender Entwicklung, so daß eine organisch wachsende Spannung entsteht.

Ist es im „Drama“ die Aufgabe des Regisseurs das seinige an vollendender Kunst dafür beizutragen, daß die einzelnen Charaktere und die Handlungen von einander als untrennbar empfunden werden, so kommt im „symphonischen Drama“ als drittes Faktor noch das musikalische Element hinzu. So reizvoll es sein müßte, die „Gefängnisse“ oder die „Geisselfahrt“ nur als Schauspiele, als rezitierende Dramen zu inszenieren, so falsch wäre dies doch wegen der dann fortfallenden mit der Bühne so eng verknüpften Zwischenspiele. Diese sind eben nicht etwa nur eine musikalische Pausenfüllung, sondern sie sind, wie schon ihr fortspinnendes Themenmaterial nahelegt, musikalisch konkrete Aufnahmen der gegebenen Spannungen und Entschlüsse. Für den Regisseur entsteht so die künstlerisch unverläßliche Aufgabe, die Bühne, gewissermaßen zu instrumentieren, d. h. die musikalischen Reflexe der symphonischen Keimmotive beim ersten Erklingen im Orchester auch auf der Bühne sinnfällig zu machen, merklich vorbedeutend aber nicht etwa aufdringlich, ohne Absichtlichkeit, die „verstimmen“ müßte.

Natürlich ist es dazu nötig, mit der Struktur der Keußlerschen Musik, auch wo sie ganz neue Wege zeigt, vertraut zu sein. Die Polydynamik des Orchesters ist es vor allem, die auch auf der Bühne Ausdruck gewinnen muß. Der Regisseur muß lernen nicht nur ein „forte“ oder nur „piano“ der Empfindung klingen zu lassen, sondern der Partitur entsprechend die verschiedensten Stärkegrade gleichzeitig. Das einfachste Mittel der Verdeutlichung ist die Gebärde, z. B. die Überreichung des Scheidebriefes in den „Gefängnissen“, wo das musikalische Begleitmotiv gleich darauf in greifbarer Ostination durchgeführt wird, und wo am Schluß des ersten Aktes, also noch bei offener Szene im Orchester sozusagen die Themengruppe des bevorstehenden I. Symphoniesatzes gegeben wird. In den anderen orchestralen Zwischenspielen der „Gefängnisse“ und namentlich in der ganzen „Geisselfahrt“ ist die vorbedeutende, symphonisch organisierende Mitarbeit des Regisseurs eine schwierigere, aber doch gut lösbare bei verständnisvoller Zusammenarbeit des Spielleiters mit dem Dirigenten. Wenn es auch nicht schwer ist, die Einheit des Kampfspiels — Sieg oder Untergang — eindeutig zu erreichen, so erscheint es um so schwieriger die Vielheit der Kampfgefahren auf das eine Ziel hin zu organisieren und in diesen Motiven auch szenisch eine Rangordnung herzustellen.

So darf der Sieg der freiheitlichen Geisselfahrer über den konservativen Rat der Stadt nicht als ein äußerer, nur durch List ermöglichter Sieg erscheinen, sondern die Siegesgewißheit muß im Einvernehmen mit der Musik, ganz allmählich von innen, Motiv um Motiv kommen und muß so — dramatisch und nicht theatralisch wachsend — inszeniert werden. Der Regisseur muß und kann an Hand der szenisch äußerst modellierbaren Musik ein wichtiges dramatisches Motiv als Zielpunkt dieser Nachtszene im Heer herausarbeiten, nämlich die Empfindung, daß die Geisselfahrer die — überdies unerbeten — Hilfe, den gefälschten Geleitsbrief nie annehmen und trotzdem siegreich in die Stadt einziehen würden, da sie der Sympathie, der Treue des ganzen Stadtvolks auf Tod und Leben gewiß sind.

Die schwerste Aufgabe für den Regisseur in den Gefängnissen, noch mehr aber in der Geisselfahrt, ist die Bewegung der dramatischen Glied-

maßen der vielköpfigen Person des Volks, des Chors, in der Geisselfahrt „der Chöre". Nicht auf den ersten Anhieb läßt sich diese „Person" meistern. Erst die Erfahrung mehrer Aufführungen wird hier zu sicheren, unverlierbaren Erfolgen führen. Es ist die lohnende Aufgabe des Regisseurs aus den Erfahrungen jeder Aufführung heraus neugestaltend den Chor zu modeln, bis als Endresultat nicht ein historisch gewandeter Oratorienchor auf der Bühne erscheint, sondern eine blutvoll lebendige Volksmenge.

Die unerläßliche Vorbedingung ist es natürlich, daß der Chor von der ersten Probe von seinen bühnenmäßig dramatisierten Kontrapunkt handhaben lernt. Deshalb ist auch das Gelingen, der innere und äußere Erfolg der Geisselfahrt, nicht zuletzt von der künstlerisch persönlichen Einsicht und Begabung des Chordirektors wesentlich abhängig.

Die Hauptbedingung bleibt natürlich die gänzliche Harmonie zwischen Dirigenten und Spielleiter, jenes bis ins kleinste Aufeinander eingestellt sein, ohne das eine Einheitlichkeit im Musikdrama schlechterdings unmöglich ist. Bei der Hamburger Aufführung der Geisselfahrt war leider Generalmusikdirektor Pollak, der die Direktion übernommen hatte, durch Krankheit verhindert, das Werk zu leiten, und da sprang mit bewunderungswürdiger Elastizität der Komponist selbst in die Bresche. Wie er die anspruchsvolle Aufgabe löste, darüber zu berichten, ist nicht meines Amtes, sondern das der zünftigen Kritik. Wie er aber das Verständnis des Werkes bei Solisten, Chor und Orchester durch Einführungen und Vorträge zu fördern wußte, das hat ihm die Dankbarkeit und die Liebe aller, die in seinem Werk mitwirken durften, für immer gesichert.

Keußler's Gesänge

Von Kammersänger LUDWIG HESS,
Professor a. d. Staatl. Akademie zu Berlin

Auf einige, mir besonders wesentlich erscheinende Merkmale der Gesänge Keußlers und deren Ausführung hinzuweisen, muß ich mich angesichts des großen vorliegenden Stoffes beschränken.

Die unbedingte E i n h e i t des künstlerisch Erschaffenen mit dessen Ausführung durch den Sänger und seinen Klavierpartner, die Einheit des Zustandes in jedem Einzel-Liede, die Einheit der Entwicklung, der Handlung, der seelischen Ausmaße vom tragischen Unlustgefühl bis herauf zu den Höhen der Freiheit und des Glückes — diese Einheit ist Notwendigkeit-Erfordernis, um diese Zyklen und Lieder zum E r l e b n i s zu gestalten. Die großen und außerordentlich schweren Aufgaben, die hier dem S ä n g e r, ganz abgesehen von durchaus ungewöhnlichen technischen Sonderstudien (im Stimmumfange, der Farbengebung und Sprachbehandlung im Besonderen) entgegentreten, liegen ja nicht allein auf gesanglichem oder musikalischen Gebiete: er sieht sich Werken mit teilweise epischem („Rhapsodie"), rein-dramatischem („Die Gefährtin"), philosophischem, tief im Reihe letzter Gedankengröße und innerlichst erlebter Eigen-Lyrik lebendem Charakter gegenüber, Dichtungen in wechselnd direkter, indirekter und dialogisierender Rede, Wort- und Tonmalereien, die er teils selbst auszuführen hat, oft

aber dem mitwirkenden Instrumentalpart überlassen soll. Dabei ist das Illustrative nirgends die Hauptsache; oft begleitet — so im Liede „Im Herbst" („Noch immer surrt der Frühlingsquell") — eine der Natur abgelauschte melismatorisch-schildernde Figur ein Seelenhaftes: in diesem Liede die letzten Gedanken eines jungen Mannes vor seiner Scheidung vom jungen Weib; und die still teilnehmenden Zeugen sind die Herbstnatur und ein Quell, der so lebendig sprudelt, als wär es noch Frühling. Ähnlich wird in den 6 Skizzen des „Tagebuches" Äußeres mit Innerem verflochten.

Aus späterer Zeit (1913) stammt „Das Lied von der Liebe", ein Gegenstück zur „Umkehr" (1912). Hier heißt es: Lebensfülle künstlerisch geniessen und, wo sie geschmälert und verweigert wird, sie ertrotzen, sie ergründen wollen! Gerade hier die gewaltige Aufgabe für den Sänger: Ausgleich, Einheit zu bringen in Gefühlsausmaße, die von tiefster Gedrücktheit, von Mißhelligkeiten des Lebenskräfte-Reichtums zu höchster Erhebung schwiegen, und nicht nur als Liebe von Mann und Weib! Miterleben diesen Feiertag, den sich der Künstler als ein Gebieter erschafft!

In Keußlers Gesängen herrscht meist direkte Anschaulichkeit durch Wort und Ton und dabei die mittelbar, rein gefühlsmäßige. Diese dominiert, klar aus der Umgebung herausgehoben, in „Mächte" („Rhapsodie"), „die Wunder" („von der Sühne"). Beide Male in schwerstem Ernst. Dagegen leicht, mit jugendholder Anmut erscheint solche indirekte Gefühl-Anschaulichkeit in „Besinnung", mit der Keußler seinen ersten Zyklus „Unterwegs" (1903) ausklingen läßt.

Das große Bündnis" (1912) ist ganz auf den tragischen Grundton gestellt: Ungreifbares greifen zu wollen. Hier sehen wir den echten Dichter und Tondichter auf seinen einsamsten Pfaden, die zu betreten und aufzuspüren nur dem Kenner seiner Kunst vergönnt ist. Verständlicher wird dieser Gesängekreis schon nach der Bekanntschaft mit dem großen dramatischen Zyklus „Die Gefährtin". In diesem Monodram scheinen mir, besonders in der großen Kerkerszene, die gewaltigsten musikalischen Visionen unseres Meisters konzentriert zu sein. Trotz der unbedingten Eigenart und Sonderstimmung dieser Musikdichtung fühlt sich, „wer Ohren hat, zu hören" hier bis ins tiefste Mark erschüttert. Jedesmal konnte ist das erleben.

Weniger problematisch in der Art der musikalischen Veranschaulichungssprache geben sich die sechs Skizzen „Aus dem Tagebuche, unter denen ein Sang „Unter der Wolke" ganz Melodie ward, und das fast ein Dezennium (1913) später geschaffene „Der alte Herd", das man in seiner Weltenweite, in die die kleine Arbeitstube des Denkers, Poeten, Tondichters und Träumers hinaus wächst, als ein „lyrisches Kulturbild" ansprechen mag.

Die denkbar größten Ansprüche an die seelische Überwindungskraft des Sängers, an sein Durchhalten der Stimmung bis zur höchsten Steigerung, stellen jene Gesänge, die dem „unstet irren Los" des vereinsamten Wanderers gelten oder gar dem Trugbild einer Ruhe in Liebe, die keine Liebe ist. Von dieser Empfindungssphäre aus müssen die tief tragischen Gesänge „Eleison" (das gewaltige Eingangslied in „Von der Sühne), der „Heimgang" in „Die Gefährtin", dieser schmerz-

vollste Heimgang der Seele über die Sehnsüchte zu der Geliebten hinweg zu sich selbst zurück, und die mystisch-transzendentale Liebesszene „Nach der Seelenmesse" betrachtet und so durchdrungen dargestellt werden.

Das letztgenannte gehört zu den vier Liedern „N a c h k l ä n g e" (1917), dem neunten Heft der schönen Peters-Ausgabe.

Die Edition Peters hat sich ein großes Verdienst erworben durch die mutige vornehme Gesamtausgabe des ganzen Liedschaffens Keußlers. Eine rühmliche Tat, besonders wenn man bedenkt, daß zuvor kein Lied Keußlers im Druck erschienen war — nicht wenige sollten über 20 Jahre auf den Verleger warten! Aus der Taufe gehoben wurden viele der Gesänge während Keußlers Prager Zeit (1906—1918) durch Alfred Boruttau; dagegen sind „die Wunder" von 1903, deren Urschrift sein Freund Alexander Schwartz besitzt, erst durch mich 1921 zur Uraufführung gelangt, ebenso die (1903 gleichfalls Schwartz gewidmeten) Lieder „Zur anderen Nacht", „Abschied" und „Zu Fuß" im Jahre 1923 —, eine Ruhmestat auch, wenn man die wirtschaftlichen Katastrophen der 25er Jahre berücksichtigt! 40 Gesänge in 9 Heften: 3 ganze Liederabend-Programme! Und ein dauernder Wertbesitz für den deutschen Menschen, eine wirklich bedeutsame Bereicherung der Liedliteratur! Die Forderung und Pflege solcher Schätze ist gerade hier eine — Niveaufrage für die veranstaltenden Gesellschaften, Bünde für neue Kunst, vor allem unsere Kammermusikvereinigungen, und, eine heilige Pflicht.

Zeitgeschichte

In memoriam

Anton Dvořák

VON OTTOKAR ŠOUREK, PRAG

Anton Dvořák, seit dessen Tod am 1. Mai 25 Jahre verflossen sind, gehört zu den bedeutsamsten musikalischen Erscheinungen im letzten Viertel des XIX. Jahrhunderts. Keineswegs nur zufolge seiner genial spontanen Musikalität, sondern auch wegen seiner Allseitigkeit, die sich mit jedwedem Problem des musikalischen Schaffens frei von den Schlagworten, die die zeitgenössische Musikentwicklung beherrschten, lebhaft auseinandersetzte. Der Neoromantismus Wagners und Liszts imponierte Dvořák äußerlich, zumindest durch die Eigenart seiner musikalischen Ausdrucksmittel, und hatte auf ihn auch, besonders im Anfange einen wesentlichen Einfluß. Übrigens ist es nicht unwichtig, daß Dvořák sein lebenlang sich intensiv mit der Opernkomposition befaßte (er schrieb im ganzen 11 Opernpartituren) und daß er neben einer Reihe Programmouverturen auch 5 symphonische Dichtungen Liszt'schen Typs schuf. Daneben aber widmete er sich mit nicht geringerer Lust und Energie wieder zeitlebens der Komposition absoluter Musik in den klassischen zyklischen Formen nach dem Beispiel eines Beethoven und Schubert, und es hinderte ihn keineswegs, daß gerade der Neoromantismus die programmlose Musik und diese ihre Formen als überlebt und gewissermaßen minderwertig bezeichnete. Neun Symphonien, drei Kon-

zerte (für Klavier, Violine und Cello), Serenaden, Suiten, Tänze, Rhapsodien und obendrein eine sehr große Reihe von Kammerkompositionen bedeuten eine für jene Zeit sicher ganz außerordentliche und seltene Ernte. Und nicht einmal damit ist Dvořáks Lebenswerk erschöpft, denn schwer wiegt auch die Zahl der Lieder und Vokal-Orchestralkompositionen, unter denen sich einige sehr umfangreiche Kantaten und Oratorien befinden.

Es ist allerdings für die Spontaneität und Originalität des Dvořák'schen Musikertums im höchsten Grade charakteristisch, daß es gerade mit diesen absoluten Kompositionen sich gleich zu Beginn erfolgreich durchzusetzen und schließlich mit ihnen die Welt zu erobern vermochte. Und es war nicht nur der große Zeitgenosse Johannes Brahms aus dem gleichen Lager der „Konservativen", der für Dvořáks Musik aufrichtige Bewunderung empfand und darob mit ihm dauernde Freundschaft schloß; auch war's nicht der prononcierte Wiener Antiwagnerianer Eduard Hanslick allein, der sich an Dvořáks Kompositionen zu Worten begeisterten Lobes zu entflammen vermochte —, in erster Linie war's der Schüler und Helfer Richard Wagners, Hans Richter, einer der besten Wagnerdirigenten seiner Zeit, der von allem Anfange an die symphonischen Werke des tschechischen Künstlers verehrte („Ihr Name gehört zu jenen, die sich in meinen Programmen am häufigsten finden") und sie dann mit dauernder Liebe, wo auch immer er wirkte, in Wien, Deutschland und England propagierte. Und kein Geringerer als Hans von Bülow, diese bedeutende Dirigentenpersönlichkeit, bezeichnete Dvořák als den größten zeitgenössischen Musiker neben Brahms und stellte sich mit besonderer Lust hinter dessen Werke. Der ruhmreichen persönlichen Erfolge Dvořáks bei den großen englischen Musikfestivals, durch die er schließlich auch die Begeisterung der Amerikaner zu wekken vermochte, gar nicht zu achten.

Unstreitig hat Dvořáks Schaffen sich diese Stellung durch eine Eigenschaft erobert, die die Sperre der zeitgenössischen ästhetischen Ideologie zu durchbrechen wußte und die wie eine übernatürliche Gabe gerade den Zug der Genialität in seiner Künstlererscheinung bedingt. Diese Eigenschaft ist der Reichtum an schöner Musik im eigentlichsten und strengsten Sinne des Wortes. Allerdings war das eine Eigenschaft von überwiegend intuitiver Quelle, die vielleicht stellenweise sogar Fehler aufwies, wie sie sich im Gefolge eines solchen Schaffens bei einem unkomplizierten, eher mit dem Instinkt als mit dem Intellekt arbeitenden Naturell zu finden pflegen. Doch hoch über dem Gewicht derartiger Fehler steht der Gewinn an Schönheit, wie ihn anderseits gerade nur intuitive Produktion zu bringen vermag, zumal wenn sie von solcher Ergiebigkeit der Invention und solchem Schwung der Phantasie begleitet ist, wie sich ihrer Dvořák rühmen durfte.

Er war gewiß ein Musiker von Gottes Gnaden. In seinen so wundervoll frischen, lieblich blühenden und breit sich entfaltenden Melodien schien Haydns oder Schuberts zauberhafte Spontaneität wiederaufzuleben. Und wenn sich auch in ihnen vereinzelt und unwillkürlich ein anderswoher bereits bekannter Gedanke meldet, so enthalten sie doch immer einen scharf ausgeprägten Zug großer Naturwüchsigkeit und starker Persönlichkeit, die einfache, kernige Schönheit nationaler und

Rassencharakteristik. Dvořáks Harmonien erscheinen für die damalige Zeit keineswegs kühn und kompliziert, und doch zeigen sie eine so bezaubernde Farbigkeit und modulatorische Übergänge von einer Weichheit und Delikatesse, wie sie vorher nur Schubert angeboren war. Und mit dieser unwiderstehlich elementaren, mannigfaltigen und heftig explosiven, oft von den primären Zügen des Volkstanzes hergeleiteten Rhythmik ist Dvořák sicher eine der ausdrucksvollsten und unmittelbarsten Individualitäten der Weltmusik.

In diesen Grundvorzügen der Dvořák'schen Inspiration steckt der Hauptreiz der Wirkung, durch die seine Musik den unbefangenen Hörer zu gewinnen vermag. Aus diesem frischen, kristallklaren Quell wird der Lyrismus des inbrünstig einfachen Liedes, die intime Stimmungskundgebung oder aber der rhythmisch bewegte Tanz gespeist, aus ihm schöpft er unablässig den lebendigen Inhalt der Kammerkompositionen und symphonischen Werke, in denen besonders die langsamen Sätze Kundgebungen von ergreifender Gefühlstiefe und großer melodischer Sangbarkeit darstellen. Aus jenem Quell bricht auch die mysteriöse Erhabenheit der religiösen Kompositionen hervor, deren Stil Dvořák mit seinem ganzen demütigen Gottvertrauen und zugleich auch mit seinem hohen Sinn für glänzende, großartige Architektur durchdringt. Und durch die Schönheit absoluter Musik siegt ebenso sein reiches Opernschaffen, trotzdem die Bedeutung des rein dramatischen Moments darin bisweilen vorzugsweise dem musikalischen Empfinden und Geschmack untergeordnet ist. Zumal wenn Dvořák ungeachtet dieses Einwandes und gleichwohl wieder nur rein intuitiv zum menschlichen Kern des vertonten Dramas vorzudringen und ihn durch die Musik überzeugend zu erfassen versteht.

Im übrigen ist's von Bedeutung, daß diese Gabe hervorragender Musikalität bei Dvořák nicht in unrechten Händen war. Daß sich zu ihr die Fähigkeit gesellte, aus dem Rohmaterial ein Kunstwerk zu formen und daß der Ausfluß dieser Musikalität, wenn er auch in der Regel sehr spontan und plötzlich erfolgte, fast immer eine enge Verbundenheit mit dem Seelenleben des Schöpfers aufwies. Für die Kultiviertheit der musikalischen Äußerungen Dvořáks ist vielleicht am meisten bezeichnend, daß gerade seine Kammermusik allgemein ganz besonders hoch gewertet wird, jener Zweig, der doch hinsichtlich des konstruktiven und kompositorischen Schliffs sich am anspruchsvollsten und empfindlichsten zeigt. Die reiche Zahl seiner Streichquartette und Quintette, seine Klavierquintette, Quartette und Trios, sein Sextett, all das repräsentiert in seiner Gesamtheit einen Schatz fesselnder Schönheit und Größe, dem aus dem letzten Drittel des XIX. Jahrhunderts eben nur das kammermusikalische Schaffen Brahmsens an die Seite gestellt werden kann. Doch konnte wieder nur ein Künstler von intuitiv hoher Musikkultur bei aller Einfachheit der Mittel einen so zauberhaft farbigen, berauschenden und reich erglühten Orchesterklang erzielen, wie Dvořák in seinen Symphonien, symphonischen Dichtungen, Ouverturen und Opernpartituren — eine der größten Erscheinungen der nachberlioz'schen Zeit. Nur ein Künstler dieser Art vermochte so natürlich und dankbar das Material der menschlichen Stimme zu verwerten, nur er konnte so andauernd und erfolgreich mit seiner Musik die längst

veralteten Formen der zyklischen und Kantatenkomposition auffüllen, nicht um sich bequem auf den Überfluß der Vergangenheit zu stützen, sondern um die ewige Berechtigung dieser Formen, an die er glaubte, zu verteidigen.

Das qualitativ und quantitativ imposante Lebenswerk Dvořáks hat durch die Zeit keinerlei Einbuße erfahren und konnte auch nicht durch die heftigen Kämpfe beeinträchtigt werden, die vor dem Kriege in seiner eigenen Heimat übereilt gegen ihn geführt wurden. Dvořák hat sich nicht nur seine mächtige Lebensfähigkeit bewahrt, die ihn seit jeher in der Welt zur populärsten Erscheinung der tschechischen Musik stempelt, sondern wächst darin immer noch weiter, ob seiner genialen Inspiration zusehends stärker bewundert — selbst in seinen Opern, die lange als strittiger Bestandteil seines künstlerischen Erbes angesehen wurden und denen sich das Ausland bisher einmütig verschloß. Darum feiert die tschechische Musik heute mit Stolz diesen Meister, dessen Lebenswerk zusammen mit jenem Friedrich Smetanas, die Grundlage der modernen tschechischen Musik bildet und das gleicherweise eine Schule schuf, die besonders in Vítězslav Novák und Josef Suk musikalische Pfeiler von Kraft und Schönheit hervorbrachte.

Aus dem Tschechischen von Dr. Viktor Joss.

DAS HEINRICH SCHÜTZ-FEST IN CELLE

Sieben Jahre nach dem ersten Fest lud die Heinrich Schütz-Gesellschaft zu einer zweiten Tagung ein. Die eifrige *Musikgemeinde* (Musikantengilde) von Celle hatte bereitwilligst die Hand zu ihrer Ausgestaltung geboten, und es sei gleich im voraus festgestellt, daß kaum eine der Städte, die einem altklassischen Meister der Musik in den Jahren nach dem Kriege ein Fest widmeten, auch äußerlich so glücklich darauf abgestimmt war wie diese alte Herzogenstadt. Zwar hat Schütz hier nicht gewirkt, aber ganze Straßenzüge und Plätze stammen mit ihren traulichen Fachwerkhäusern noch von der Wende des Mittelalters, und so kann man sich die Umwelt zu Schützscher Musik nicht harmonischer denken.

Wer mit der neuen musikalischen Jugendbewegung vertraut ist, dem wird der Besuch der Celler Musikgemeinde mit der Schützgesellschaft nicht überraschen. Er ist ebenso auf ihre unromantischen Musikbestrebungen zurück zuführen wie ihr Anschluß an die modernen Baden-Badener Kammermusiken. Diese Zusammenhänge erklären auch, daß sich der um die musikalische Jugendbewegung sehr verdiente Bärenreiter-Verlag neuerdings auch Schütz und seinem Schaffen zugewandt und in der Persönlichkeit *K. Vötterles* auch an der Geschäftsführung der Gesellschaft teil hat. So hat er neuerdings mehrere Werke Schützens — darunter die in Celle mit aufgeführte „Historia der Auferstehung Jesu Christi" — und eine wertvolle Abhandlung über den Meister aus der Feder Alfred Einsteins heraus gebracht. Dank der Teilnahme auch auswärtiger Singgemeinden als Zuhörer wurde die Tagung nicht zu einer ausschließlich fachlichen Angelegenheit sondern zu einer Sache weiter Kreise. Die Musik des größten deutschen Tondichters vor Bach war auch für das Fest und solche Teilnehmer wie geschaffen. Nicht nur weil sie altklassisch ist, sondern vor allem deshalb, weil sie dem Volksempfinden so nahe steht wie nur wenig andere Tonkunst auch der klassischen Epoche; denn trotz ihrer hohen geistigen Haltung gestaltet sie mit denkbar schlichten und volkstümlichen Mitteln. Und welch große Kraft und innere Schau sie auszeichnen. das wurde man während des Festes, das insbesondere zwei große Vokalwerke Schützens enthielt, von neuem inne.

Wie gewöhnlich auch ihre größere Schwester, die Bachgesellschaft, so beschränkt sich die Schütz-Vereinigung bei ihren Zusammenkünften nicht auf die Wiedergabe von Werken des Meisters. sondern stellt ihn mitten hinein in seine Zeit. So war die Spiel- und Singfolge der *weltlichen Abendmusik* gedacht, die am Vorabend einen Quer-

schnitt durch die Arbeit einer Jugendmusikgruppe — der Celler, unter ihrem arbeitsfreudigen Anführer *Fritz Schmidt* — bieten sollte. Man hörte da Stücke von Meistern, deren Namen — wie die Johann Hermann *Scheins*, Michael *Praetorius'*, Johann *Rosenmüllers*, Schützens selber u. a. — in der Musikgeschichte längst feststehen, daneben aber auch solche von fast unbekannten Tonsetzern, worunter Johann Jakob *Loewe* (1628—1703), ein Schüler Schützens, mit einer von Lebenskraft strotzenden Suite für Streichorchester hervorstach. Schütz stand mit einem Klaglied für Tenor und einem Madrigal in der Vortragsfolge, wobei ihm Schein mit zwei prachtvollen Stücken vorläufig fast den Rang streitig machte. Ganz gerecht wurde die Wiedergabe der zwölf Nummern des Abends nur dem gesanglichen Teile. Die nach Bedarf in kleinerer oder größerer Kopfzahl auftretende Musikgemeinde ist von ihrem Leiter gesanglich gut geschult und mit Hingabe bei der Sache. Auch den Instrumentalisten ist diese Tugend wohl nachzusagen, aber die Tätigkeit der Musikantengilden auf diesem Gebiete bleibt doch nur in den Grenzen der Liebhaberkunst. Es konnte gar nicht anders sein, als daß die Instrumental-Vorführungen und Begleitungen unter dem Mangel an Präzision im Zusammenspiel und unter tonlichen Unsauberkeiten der Solospieler litten. Bei öffentlichem Auftreten und gar bei Musikfesten sind die Singgemeinden also unbedingt auf die Mitwirkung von Fachmusikern angewiesen. Ein Hinweis auf den Gemeinschaftszweck der ganzen Tagung kann nicht stichhaltig sein, denn nicht nur die musikalische Jugend und solche, die der Bewegung nahestehen, waren dazu geladen, sondern auch Presse und sonstige Fachleute, wie denn viele Musiker und Berichterstatter ihren Unmut über den Mangel — ungefähr den einzigen des ganzen Festes, jedenfalls aber den erheblichsten — unumwunden eingestanden.

In einer *Orgelstunde Fritz Heitmanns* (Berlin) hörte man weitere Tonsetzer aus der Zeit um Schütz bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, diesmal aber ausschließlich norddeutsche, neben Georg *Böhm* (Lüneburg), Nicolaus *Bruhns* (Husum), Matthias *Weckmann* (Hamburg) und *Buxtehude* (Lübeck) auch zwei aus der alten Herzogstadt selbst, mit denen sich die Cellischen nicht zu verstecken brauchen: Arnold M. *Brunckhorst* und Nicolaus Adam *Strungk*.

Endlich wurde in einer besonderen Frühstunde noch die *„Celler Passion"* (für Einzelstimmen, gemischten Chor und Gemeindegesang) aufgeführt. Es handelt sich dabei um das erste von drei Werken der gleichen Gattung, die im „Celler Passionsbuch" eines J. G. Kühnhausen (vor 1637) eingetragen sind; stammt, wie sich nachträglich herausgestellt hat, von dem Wolfenbütteler *Thomas Mercken*. Fritz Schmidt, der es im Bärenreiter-Verlag herausgegeben hat, scheint es zu überschätzen.

Wie innerlich reich gaben sich dagegen die beiden großen Vokalwerke Schützens, denen die beiden letzten Abende vorbehalten blieben: Seine *Matthäus Passion* und das kleine Osteroratorium *„Die Historia von der fröhlichen und siegreichen Auferstehung Jesu Christi"*, die gerade auch in dieser Folge zu hören sehr willkommen war. Wer überhaupt Herz und Ohr für echte Musik hatte, erlebte ein paar Stunden musikalischer Andacht, zumal da auch die Wiedergabe, von geringen Widerständen abgesehen, sehr achtbar war. In beiden Fällen unterstützten den Dirigenten: *Hans Hoffmann* (Kiel), der den Evangelisten sehr lebendig sang (und auf dessen Laufbahn als Oratorientenor man wohl gute Hoffnung setzen darf), und *Hans Joachim Moser* (Berlin), der den Christus geistig bedeutend gestaltete. Nicht auf gleiche künstlerische Höhe erhob sich die Altistin *Höngen* (Berlin) in der anderen Christusstimme das Osteroratoriums — Schütz hat Jesus eigenartigerweise duettierend eingeführt.

Leider können hier wegen Raummangels die übrigen Veranstaltungen nicht mehr zusammengefaßt werden.

Für das nächste Schützfest, das für nächstes Jahr in Aussicht genommen ist, lagen mehrere Einladungen vor: nach Kassel, Frankfurt a. O. und Berlin-Charlottenburg.

Dr. Max Unger.

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Als das erste Drittel der Wolffheim-Bibliothek seinem Geschick verfallen war, konnten wir beobachten, daß mit diesem in jedem Sinne außergewöhnlichen Ereignisse in die Gleichgültigkeit des Publikums Bresche geschlagen war; auch der Markt wurde flüssiger. — Die Beethovensammlung, die Henrici zusammengebracht

hatte, war, man muß schon sagen, außerordentlich: Skizzenblätter zu Streichtrios, zur Violoncellsonate op. 69, zum Klavierkonzert Es-dur, die Stichvorlage zu den schottischen Liedern mit Korrekturen, zu den „Ruinen von Athen" (No 6, „Harmonie auf dem Theater" außerdem noch eigenhändig); dazu umfangreiche theoretische Arbeiten (wohl für den Unterricht von Erzherzog Rudolf) mit Abschriften aus Fux „Gradus ad Parnassum". Sehr interessante Verlegerbriefe an Steiner und Haslinger (den Liebesliedern" von Johann Strauß nicht unähnlich!), sechs Briefe an Schillers Jugendfreund, den Klavierbauer Streicher, schließlich Urkunden und persönliche Erinnerungen, zum Teil in zeitgenössischen Abschriften. — Die Preise kamen nicht hoch, da die Staatsbibliothek, das einzige kräftige Institut bei ihrem Beethovenreichtum nicht kaufte und Sammlerinteresse offenbar gering war. Unter den zugleich versteigerten Autographen befanden sich sehr hübsche Stücke, so eine ganze Anzahl sachlich sehr interessanter Wagnerbriefe. In einem Briefe an die Schwester Louise Brockhaus aus dem Schweizer Exil heißt es: „Einzig bin ich über die Stumpfheit meiner hohen Protectoren in Deutschland betreten, die niemals auf den Einfall kommen, wie unwürdig ein Künstler von meinem Ernste eigentliche allen Chancen eines Abentheurer-Lebens ausgesetzt bleibt..." Hier gab es allerdings eine kleine Sensation: eine Bleistiftzeichnung von Wagner im Postkartenformat, eigenhändig aus Paris 1861 unterzeichnet, kam auf RM. 630. — Artaria (Wien) ist der glückliche Besitzer. Ein allerdings wenig interessanter Mozartbrief ging zurück.

Aus einer gemischten, ebenfalls von Henrici veranstalteten Auktion ist ein mit seltener Feinheit ausgeführtes Aquarell „Chopin auf dem Totenbett" von F. Kwiatkowski, dem Freunde des Komponisten zu erwähnen, das nach scharfem Kampfe eine sehr charmante Dame mit 900.— nach Wien ersteigerte.

In nächster Zeit steht die Versteigerung des zweiten Teiles der Wolffheim-Auktion bevor; die öffentlichen Institute auch in Ausland und Übersee rüsten mit Macht.

Kostbare Musikautographen bot Liepmannssohn aus. Die Urfassung von Schuberts „Erlkönig" trieb Calvary auf 20.500 Mark, derselbe erwarb auch für 3.100.— „Vergißmeinnicht". Chopins As-dur Polonaise op. 53 erwarb Martin Breslauer mit 9.050.—. Beethovens Lied „Der Mann vom Wort" brachte 1.950.—, ein Brief desselben an den Grillparzerverleger Wallishauser 610.—. Gut bezahlt wurden Chopinbriefe, wenig beachtet Cornelius. Bei mehreren Gluckbriefen machte sich der Stockholmer Sammler Nydel bemerkbar, dessen hohe Gebote schon beim ersten Teile der Wolffheim-Versteigerung aufgefallen waren. Mendelssohns 42. Psalm ging für 2.400.— an Calvary, das „Reiselied" op. 19 Nr. 6 brachte 310.—. Ohne Gebot blieb das Duettino „Deh prendi un dolce amplesso" aus Mozarts „Titus". Es ist bekanntlich in der handschriftlichen Partitur unserer Staatsbibliothek durch eine revidierte Abschrift ersetzt*) Schumanns „Festouvertüre mit Gesang über das Rheinweinlied" ging mit 1.650.— an das Schumann-Museum in Zwickau, desgleichen eine Reinschrift des Koernerschen Liedes „Frage" (400.—). Wagners berühmtes Albumblatt für Klavier (für Fürstin Pauline Metternich) ging mit 2.700.— an Heck nach Wien.

Daneben gab es noch kleinere Kostbarkeiten, die hier nicht alle aufgezählt werden können, so etwa mehrere schöne Briefe von Hugo Wolf. *Hans Kuznitzky.*

MUSIKALISCHE JAHRBÜCHER

I.

Nicht alle Musikjahrbücher erscheinen in unseren Tagen, wie man eigentlich erwartet, gerade kurz vor Beginn des Jahres, das auf dem Umschlag steht. Einzelne wollen eine Rückschau über geleistete Arbeit bieten und setzen daher das *vergangene* Jahr auf den Titel. Andere sind im Rückstand aus Mangel an geignetem Material oder wegen dessen verzögerter Ablieferung durch die Mitarbeiter. So liest man auf dem 1928 erschienenen Bande des von Arnold Schering herausgegebenen *Bachjahrbuches* erst noch das Jahr *1924* (Breitkopf & Härtel in Leipzig). Den größten Teil nimmt eine tief eindringende Abhandlung von Wolfgang Graeser über Bachs un-

*) Schade! Aber wo nichts ist, hat selbst der als rühmlicher Auktionstechniker bekannte Prof. Dr. Johannes Wolf sein Recht verloren.

"DER AUFTAKT"
MODERNE MUSIKBLÄTTER

SONDERHEFTE u. a.:

„Musik der Gegenwart", „Junge Musik", „Schubert", „Komik u. Humor", „Beethoven" (2 Hefte), „Altböhmen", „Reger", „Zeitfragen", „Igor Strawinsky", „Der Tanz", „Der Orient", „Musik und Maschine", „Die Klaviermusik" (2 Hefte), „Die Revue" etc.

Lack - hell wie Glas

Seine prächtigen Farben sind dauerhaft und von tadellosem Glanze. Seine chemische Zusammensetzung erlaubt auch nach der Erhärtung den Platten der Geigen die gleichen Schwingungen und dadurch entsteht der herrliche Ton. (Es ist dies eines der Geheimnisse der italienischen Meister.)

„Červený's alte Geigen mit elastischem Lack."

W. F. Červený - Königgrätz
baute a. d. 1929.

vollendet gebliebenes Werk „Die Kunst der Fuge" in Anspruch. Es sei hier nur vermerkt, daß die Arbeit bisher ganz ungeahnte Erkenntnisse vermittelt u. ihre Darstellung höher steht als die Form seiner Vorträge in Basel und Essen über den gleichen Gegenstand. Eine Kritik der Abhandlung muß, da sie Druckseiten beanspruchen würde, Sonderartikeln überlassen bleiben. Unter den übrigen Beiträgen sind die von Schering und Georg Kinsky die wertvollsten.

Aus dem nennenswerten Verlagsjahrbuche von Breitkopf & Härtel, betitelt „*Der Bär*", dessen vorletzter Band erst im Laufe des Jahres 1926 erschienen ist, sei auch nur auf das Wichtigste verwiesen. In Wilhelm Lütges Beitrag „Gelehrtenbriefe aus dem achtzehnten Jahrhundert" wird eine Reihe unbekannter Briefe Lessings, Herders, Adelungs (das hervorragenden Sprachgelehrten), Herbarts und Jacob Grimms an der Verlag mitgeteilt; zumal die Lessingschen über die Geschichte des Notendruckes sind von Bedeutung.

Von sonstigen Beiträgen seien „Händel und Bach" von Herman Roth und „Zu Busonis, Doktor Faust" von Eugen Schmitz als tiefer schürfende hervorgehoben.

Noch das Jahr 1925 trägt der auch erst 1926 erschienene zweite Band von Adolf Sandbergers *Neuem Beethovenjahrbuche* auf dem Titelblatte (Benno Filser, Augsburg). Es enthält diesmal vorwiegend rein musikalische Untersuchungen; Beiträge zu Beethovens Liedern von Schering, Bücken, Moser u. Th. W. Werner, zum Prometheus von R. Haas, zur neunten Symphonie von O. Baersch, über die C-dur-Messe von B. A. Wallner, den angeblichen Beethovenschen D-Dur-Klavierkonzertsatz von H. Engel, über Vogelstimmenmotive in Beethovens Werken von R. Lach und Cherubinis Einfluß auf Beethovens Ouvertüren; eine kritische Übersicht von Sandberger über die neueste Beethovenliteratur und eine Statistik des Beethovenschrifttums 1924 von Th. Losch schliessen den reiche Anregung u. Belehrung bietenden Band ab.

Im vierten Jahrgang ist nun das von Rolf Cunz betreute *Deutsche Musikjahrbuch* erschienen (Th. Reismann-Grone, Essen). Der heurige Band ist seinen Vorgängern an Geschlossenheit und Gesiebtheit des Inhaltes erheblich überlegen. Es fehlt nicht an polemischen Beiträgen, doch wiegen die kunstpolitischen und beschreibenden vor-

Die Kritik ist diesmal ohne gleich Vollständigkeit anzustreben, nach Landstrichen weise auf das Wesentliche beschränkt. Man mag zu dem Musikbekenntnis des Herausgebers und der hervorragendsten Mitarbeiter stehen, wie man will. Der Inhalt des neuen Bandes ist ausschließlich auf vielseitige kulturelle Wirkung gerichtet. Aus der ziemlichen Anzahl der Mitarbeiter seien mit W. Courvoisier, S. v. Hausseger, W. v. Waltershausen, G. v. Keußler, J. Haas, Mary Wigman und S. Ochs nur die namhaftesten herausgegriffen. Ein Anhang bietet eine von W. Altmann .zusammengestellte Übersicht über die wichtigeren deutschen Musikalien u. Musikbücher seit 1923.

Ein ganz interessentes Jahrbuch endlich, das von W. Dahms im Panorama-Verlag in Berlin als Almanach herausgegeben wird und *„Der Musikus“* heißt enthält eine bunte Folge von Aufsätzen, Novellen usw., an deren unterhaltsamer u. belehrender Art der Musiker u. der Musikfreund Vergnügen haben werden; die ersten Beiträge, dem Gedächtnis Beethovens gewidmet, werden den Leser sogar in andächtige Stimmung versetzen. Auch Dahms hat sich eine Reihe Künstler u. Schriftsteller von Rang zur Mitarbeit gesichert; Namen wie Edwin Fischer, W. Furtwängler, S. Onegin u. S. Ochs ragen besonders hervor. Viele werden gern nach dem auch hübsch bebilderten Buche greifen.

II.

Bis vor wenigen Jahren war die Herausgabe von Verlagsjahrbüchern eine Gepflogenheit einer Anzahl von Buchverlegern. Als erster Musikverlag trat damit vor mehreren Jahren Breitkopf & Härtel in Leipzig auf den Plan. Sein nach dem Signet des Hauses „Der Bär“ betiteltes Jahrbuch diente bisher der Unterbringung des Stoffes ihres Archives, das seit dem erst planmäßig erschlossen wird. Von diesem Grundsatze wird wegen des Schubertjahres im neuesten Bande für 1928, der erst vor kurzem erschienen ist, abgegangen. Hauptsächlich nur der Einleitungsaufsatz des Archivars W. Hitzig, der die bekannte Erlkönig-Angelegenheit zwischen dem Verlagshause, dem Wiener u. dem Dresdener Franz Schubert behandelt, und ein Beitrag über „Die Briefe Franz Xaver Niemetscheks und der Marianne Mozart an Breitkopf & Härtel“ von dem gleichen Verfasser entnehmen das Material dem Archive. Im übrigen seien nur noch zwei besonders bemerkenswerte Aufsätze des Bandes vermerkt: „Schuberts Verleger“ von Otto Erich Deutsch und „Goethes Mondlied in Schuberts Kompositionen“ von Friedrich Blume.

Wertvoll auch die meisten Beiträge für das wieder von Erich H. Müller herausgegebene zweite *Simrock-Jahrbuch* (1929). Eine neue musikästhetische Studie mit fesselnden Ergebnissen, etwas schwerfällig „Der Kritische Rat der Freunde und die Veröffentlichung der Werke bei Brahms“ betitelt, lieferte Paul Mies. Der Herausgeber die weitausholende Arbeit „Beethoven und Simrock“; es standen ihm dazu auch neue handschriftliche Quellen zur Verfügung. In ähnlicher Weise schildert Wilhelm Altmann „Anton Dvořák im Verkehr mit Fritz Simrock“. Aus eigenen Erinnerungen schöpft Fritz Busch in seinem Beitrag über „Max Reger und seine Mozart-Variationen“. Neueren Verlagsautoren, Graener, Gál u. a. — sind weitere Studien gewidmet; Clara Simrock, der letzten Trägerin des Namens, zum Gedächtnis C. Th. Plessings einleitender Aufsatz.

Obgleich auch erst kürzlich erschienen, tragen die von Breitkopf & Härtel veröffentlichten letzten Jahrbücher der Neuen Bachgesellschaft und der Händelgesellschaft noch nicht die Zahl des neuen Jahres. Das erste hinkt mit seinem 24. Jahrgang 1927 sogar beträchtlich nach. Aus seinem Inhalte seien als wichtigste Aufsätze genannt: Gerhard von Keußlers idealistischer Beitrag „Zu Bachs Choraltechnik“, Fritz Rollbergs treffliche biographische Studie „Johann Ambrosius Bach, Stadtpfeifer zu Eisenach von 1671—1695“ (Johann Sebastians Vater) und vor allem die gründliche, gehaltvolle Arbeit „Das Thema in der Fuge Bachs“ von Marc-André Souchaij. Als Herausgeber des Bachjahrbuches zeichnet bekanntlich *Arnold Schering* seit dem ersten Jahrgang (1904).

Dagegen ist das Jahrbuch der vor ein paar Jahren gegründeten Händelgesellschaft, das der verdiente Händelforscher Rudolf Steglich herausgibt, ein ganz neues Unternehmen. Der noch aus der Feder des abgeschiedenen Hermann Abert stam-

Stradivarius-Fälschungen und kein Ende!

Die Sucht nach Sensationen und das tief eingewurzelte Vorurteil für alte italienische Instrumente leistet vielen Falschmeldungen, immer wieder Vorschub. Der Ehrgeiz fast aller Künstler geht dahin ein altitalienisches Instrument zu besitzen und sie zahlen lieber viele Tausende für eine geschickte Fälschung (Kenner behaupten, dass mehr als 60% alter Instrumente Fälschungen oder teilweise Fälschungen sind) als einige hundert Mark für eine gesunde neue Meistergeige. Wie oft muss ein altitalienisches Instrument selbst prominenten Künstlern in ihren Konzertanzeigen, möglichst noch unter Angabe des Fantasie-Preises, den das betreffende Instrument angeblich wert ist, zu besonderer Reklame dienen, oder es heisst in der Konzertanzeige: „Herr . . . spielt eine Stradivarius aus dem früheren Besitze von Joachim." Wie wenige Künstler empfinden leider, dass eine solche Art der Reklame eine gewisse Herabwürdigung ihrer Kunst ist, denn wie lächerlich würde man es finden, wenn ein bildender Künstler für seine Werke dadurch Reklame machen wollte, dass er angibt, Pinsel und Palette eines grossen italienischen oder niederländischen Meisters bei seinen Arbeiten zu verwenden.

Zudem hat sich bei vielen wirklich objektiv durchgeführten Vergleichsspielen zwischen echten altitalienischen und neuen Geigen (insbesondere Geigen aus der bekannten **WERKSTATT VON PROFESSOR KOCH, DRESDEN**) gezeigt, dass die neuen Instrumente den alten tonlich nicht nur ebenbürtig, sondern in vielen Fällen sogar wesentlich überlegen sind. So schreibt unter vielen anderen das Kölner Tageblatt über die Instrumentes des Dresdner Streichquartetts, das schon seit Jahren ausschliesslich **INSTRUMENTE DER KOCH'SCHEN WERKSTATT** spielt:

„Hiermit löst sich auch das Rätsel dieses idealen klanglichen Zusammenstimmens, und die traditionelle Behauptung von dem unerreichbaren Werte und Vorzuge altitalienischer Meistergeigen dürfte nun bald einmal der Legende angehören."

UNVERB. ANSICHTSSSENDUNGEN DURCH GEIGENBAU KOCH, DRESDEN,
Pragerstr. 6.

30.487

mende Einführungsbeitrag, dessen Titel „Die Aufgaben der heutigen Händelforschung" lautet, hat für die Forschung und die Händelgesellschaft programmatische Bedeutung. Weitere wesentliche Aufsätze aus diesem ersten Bande: Arnold Schering berichtet über Vorkommen und Anwendungsweise des protestantischen Chorals in Händels Werken; Alfred Heuß erörtert das Textproblem des Judas Maccabäus (eine wichtige Studie, die auch zur Klärung musikalischer Fragen beiträgt); der englische Händelforscher Newman Flower giebt Aufschluß über „Jupiter in Argos", ein nur teilweise erhaltenes Händelsches Werk; Hans Dütschke (†) stellt eine Verschiebung des Textes u. der Musik einer Stelle im dritten Akte der Märchenoper Justinus fest; der Herausgeber selbst bietet ein umfassendes Bild der neuen Händelopernbewegung. Es ist kaum zu bezweifeln, daß dem Händeljahrbuch im Laufe der Jahre eine ähnliche Stellung im musikwissenschaftlichen Schrifttum zukommen wird wie dem Bachjahrbuche. *Dr. M. U.*

DER QUERSCHNITT

KEUSSLERS VOLKSORATORIUM *„In jungen Tagen"* wird nach den erfolgreichen Aufführungen in *Stuttgart, Berlin* etc. in *Hamburg, Münster* und *Breslau* gegeben.

AUFFÜHRUNGSREFERATE, *„Tagebuch"*, *„Bücher und Noten"* etc. im Juniheft des *„Auftakt"*.

HANS W. STEINBERG, Operndirektor des Prager Deutschen Theaters, ist als *Oberleiter des Opernhauses* nach *Frankfurt a. M.* berufen worden.

GEORG SZELL dirigierte als G. a. F. am *Prager Deutschen Theater.*

BERLINER FESTSPIELE 19. Mai—23. Juni.

GEHEIMRAT HINRICHSEN, Eigentümer des Musikverlages *C. F. Peters,* wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität *Leipzig* die Würde eines *Dr.* h. c. verliehen.

DER OPERNPREIS VON 30.000 Kč, der vom ehemaligen *böhmischen Landes-*

auschuß ausgeschrieben worden ist kam im Ganzen nicht zur Vergebung. Er wurde à 5.000 Kč an J. B. *Förster*, V. *Novák*, *Ostrčil*, *Zich* und als Gedächtnisspende für *Janáček* ausgeteilt.

DIE SOMMERKURSE DER SCHULE HELLERAU-LAXENBURG, im Schloß Laxenburg bei *Wien* werden in diesem Jahr in der Zeit vom 4.—31. Juli und 5.—31. August abgehalten. Im Mittelpunkt steht die praktische Arbeit in *Gymnastik*, *Rhythmik*, *Musik* und *Tanz*. Außerdem halten hervorragende Fachleute aus dem Gebiete der *Atemkultur*, *Heilmassage* und *Pädagogik* Vortragsreihen. Die Kurse werden dem beruflichen Interesse der Teilnehmer entsprechend in verschiedenen Gruppen abgehalten und verbinden ernsthafte Arbeit mit Erholung und Landaufenthalt in herrlicher Umgebung, die auch vielfache Sportgelegenheit bietet. Für *Kinder* werden besondere Kurse veranstaltet. *Prospekte* und Auskünfte sind durch das Sekretariat der Schule Hellerau-Laxenburg, *Schloß Laxenburg bei Wien* erhältlich.

EINE NEUE KANTATE für Doppelchor, Orchester und Orgel von Kurt *Thomas* wird in *Kiel* unter Leitung von Fritz Stein zum ersten Male aufgeführt.

„DEUTSCHE KAMMERMUSIK BADEN-BADEN 1929" 25. BIS 28. JULI erstrebt Förderung der *Gebrauchs-* und *angewandten Musik*. Die Darbietungen umfassen: *Haus-* und *Schulmusik*. An Stelle von Werken, die für den Berufsmusiker und den Konzertsaal geschrieben sind, werden nur Kompositionen zur Aufführung gelangen, die zum privaten und gemeinschaftlichen Musizieren in Haus und Schule geeignet sind. Neben dieser Laienmusik wird im Aufgabenkreis stehen das *Laientheater*, eine Form des musikalischen Bühnenstückes, die auch von Nichtberufskünstlern darstellerisch, gesanglich und im instrumentalen Teil ausgeführt werden kann. Das Programm beabsichtigt ferner eine Experimentalvorführung „*Film und Musik*", die speziell das Problem des *Tonfilms* zur Erörterung stellt. — Darbietungen von *Originalmusik für den Rundfunk* zeigen Beispiele einer arteigenen Rundfunkmusik, die stilistisch und technisch für die Übertragung besonders geeignet ist, und bei der die beim Mikrophon gemachten akustischen Erfahrungen verwertet sind. Die Darbietungen von Rundfunkmusik umfassen das *Hörspiel*, *Instrumental- und Vokalwerke*.

DER BERLINER RUNDFUNK brachte am 5. April eine „*Rundfunkmusik*" von *Max Butting* zur Uraufführung.

RAVEL UND HONEGGER arbeiten an kom. Opern, deren Titel noch nicht bekannt sind. Sie sollen im Theatre des Champs-Elysées herauskommen, an dem im Mai u. Juni das „*teatro di Torino*" eine Stagione mit alten und modernen italienischen Opern geben wird.

EINE OPER VON JOHANN CHRISTIAN BACH, „*Lucio Silla*", gelangte am *Kieler Stadttheater* in einer neuen Bearbeitung von *Fritz Tutenberg* zur Aufführung.

KARL FLESCH veranstaltet vom 8. Juli bis 11. August in Baden-Baden einen Lehrgang in praktischer Geigenpädagogik.

DAS GESAMTPROGRAMM DES DIESJÄHRIGEN TONKÜNSTLERFESTES IN DUISBURG verteilt sich wie folgt auf die Tage vom 2. bis 7. Juli: 2. Juli: Opern aufführung *Emil Peeters*, „Die Troerinnen". 3. Juli: Kammermusik-Matinée: *Wilhelm Kempff*, Sonate für Orgel; *Otto Crusius*, „Der Baum des Lebens", Zyklus von Gesängen für 6 Solostimmen mit Streichquartett; *Hans Gebhard*, Improvisationen über ein eigenes Thema für Orgel; *Ernst Pepping*, III. Choralsuite für großen und kleinen Chor a cappella; *Philippine Schick*, „Der Einsame an Gott", Kantate für Sopran, Bariton, Frauenchor, Streichquartett und Klavier; Opernaufführung *Paul Strüver*, „Dianas Hochzeit"; *Hans Chemin-Petit*, „Der gefangene Vogel"; *Heinz Tiessen*, „Salambo". 4. Juli: Opernaufführung *Julius Weismann*, „Traumspiel". 5. Juli: Opernaufführung *Arnold Schönberg*, „Die glückliche Hand"; *Hellmuth Gropp*, „George Dandin". 6. Juli: II. Kammermusik-Matinée: *Julius Schloß*, Streichquartett; *Kurt Thomas*, Sonate für Flöte und Klavier; *Werner Jullig*, „Die Jahreszeiten", Gesänge für hohe Stimme und Streichquartett; *Hans Lang*, Trio für Flöte, Klarinette und Fagott; *Karl Schaefer*, *Musik* über einen Choral für Orgel, 2 Trompeten, Solosopran und Männerstimmen. Opernaufführung *Paul Kick-Schmidt*, „Tulia". 7. Juli: Opernaufführung *Max Brand*, „Maschinist Hopkins".

DAS ZENTRALINSTITUT FÜR ERZIEHUNG UND UNTERRICHT Berlin 24. Juni bis 7. Juli ein *Musikpädagogischer Informationskurs für Ausländer.* Musikpädagogische Referate werden u. a. von Herrn *Prof. Kestenberg, Prof. Schünemann, Prof. Jöde* und *Dr. Müller-Freienfels* gehalten. Außerdem finden Besuche des Musikunterrichts an verschiedenen Lehranstalten und Führungen durch staatliche und private Musikunterrichts-Institute statt.

DIE STADT BERLIN hat zum Andenken an den 100. Todestag Beethovens ein Stipendium von jährlich 10.000 RM. für bedürftige und begabte Musikstudierende gestiftet. Da eine Verleihung im vorigen Jahre nicht stattgefunden hat, konnte der für die Vergebung des Stipendiums eingesetzte Ausschuß in diesem Jahre 20 Schülern der *Staatl. Hochschule* für Musik in *Charlottenburg* und der Orchesterschule ein Jahresstipendium von je 1000 RM. zuwenden.

MITTE APRIL VERANSTALTETE DER OSTMARKEN-RUNDFUNK IN KÖNIGSBERG einen *Heinz Tiessen-Abend,* mit Totentanz-Suite, Elegie aus der Hamlet-Suite, Vorspiel zu einem Revolutionsdrama, 6 Klavierstücke op. 37 und Duo für Violine und Klavier op. 35. Als Einleitung hielt der Komponist einen *Vortrag* über die Neue Musik in ihren letzten Entwicklungsstadien.

DIE „TRIPELFUGE" für Orchester von Kurt von *Wolfurt* ist, obgleich erst im Laufe dieses Winters erschienen, bereits in etwa einem Dutzend deutscher Städte aufgeführt worden und hat bei Publikum und Presse überall einstimmigen Erfolg zu verzeichnen.

MOZARTBILDNIS. Durch Testament der vor einiger Zeit in Salzburg verstorbenen kunstsinnigen Frau Elise Tomaselli gelangte die Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg in den Besitz einer Brosche mit einem auf Elfenbein gemalten Bildnisse Mozarts und dessen Schwester Nannerl. Als Entstehungszeit kommt nach Arthur Schurig das Jahr 1763 in Betracht. Hermann Abert weist in seiner Mozartbiographie auf die Möglichkeit hin, daß Eus. Joh. Alphen der Maler dieser Miniatur sei.

*

TONFILM.

Kammersänger Michael *Bohnen* wurde für 3 Jahre nach Hollywood für Tonfilmaufnahmen verpflichtet.

*

ALOIS HÁBA hat seine erste Vierteltonoper *„Die Mutter"* vollendet.

EIN UNBEKANNTES WERK VON DIETRICH BUXTEHUDE brachte der Thomanerchor unter Leitung von Professor Karl Straube in der Motette heuer nach 25 Jahren zur Erstaufführung: Eine *„Missa brevis"* für fünfstimmigen gemischten Chor. Professor Dr. Wilibald Gurlitt hat das prachtvolle, Sachverständigen wie Laien gleich stark ansprechende Werk soeben in einer praktischen Ausgabe nach den in der Universitätsbibliothek Upsala aufgefundenen Stimmen im Bärenreiter-Verlag zu Kassel herausgegeben. Unter seiner Leitung erscheint auch im Ugrino-Verlag, Hamburg, die wissenschaftliche Gesamtausgabe der Werke Buxtehudes.

REDAKTIONSSCHLUSS 20. MAI.

Bemerkung:

Wir verweisen ganz besonders auf die Beilage dieses Heftes von *Kistner und Siegel,* auf die Inserate von C. F. *Peters, Geigenbau Koch, Rahter.*

AUS URTEILEN
über den
„AUFTAKT"

... Als Kundgebung neuen Geistes in der Tonkunst, als zielbewußtes Organ, wirkt der „Auftakt"...

„Frankfurter Zeitung" (Dr. Karl Holl).

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
*Prof. **K. Wallerstein**
Prag XII., Manesova 16,
Telephon 54397.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
PRAG-WEINBERGE,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola,** sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel.**
PRAG I., Jáchymova 4.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.,
Klavier, Gitarre, Violine
Mandoline.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition.
PRAG I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičkova 15/III.
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler.
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korrepetition
PRAG, Pařížská 19. Tel. 38815

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Melanie Bauer
Konzert-Violinistin, Unterricht, Violine, Klavier.
PRAG VII., Na výšinách 18.

Erich Wachtel
Theorie, Kompos., Korrep., Kammermusik,
PRAG XII., Francouzská 54.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
PRAG VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 39.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition und Klavierspiel
Prag, Pařížská 19. Tel. 38815.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Malá Šternberkova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
PRAG VII., Malířská 386.
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
SMICHOV, Dvořákova 1274.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch. Klavier.
PRAG VII., Letohradská 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht.
PRAG VII., Letohradská 1212.
Telefon 364-7-1.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
PRAG I., Kaprová 6/III.

***Kurt Utz**
Orgelvirtuose
PRAG XII., Jugoslávská 10/II.
Orgel, Theorie, Komposition.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
PRAG VII., Skuherského 23/I.

VIKTOR ULLMANN.
Kompositionslehre für Anfänger u. Fortgeschrittene; Harmonie-, Formen-, Instrumentationslehre, Kontrapunkt. Analyse klass. u. mod. Meisterwerke. PRAG VII., Plynární 487

KARL MARIA PISAROWITZ
Kapellmeister (Zemlinskyschüler) Instrumentation: Jazz u. Blasmusik! Theorie, Komposition u. Korrepetition (Operette-Oper) PRAG III., (Kleinseite) 592 u Mánesova mostu 8

MARIANNE BIEDERMANN.
Abs. d. Pr. Akademie staatl. gepr. Musiklehrerin. Vorbereitung zur Staatsprüfung. - Klavier - Konzertbegl. - Musikgesch. - Korrepetition
Reichenberg, Leipzigerplatz 12.

EUGEN KALIX,
Konzertpianist, Unterricht,
PRAG-SMÍCHOV, Barandova 7/I.

Tölg Leopold,
Klavierpädagoge
PRAG III., Nerudova 15.

Friederike Schwarz
Konzertpianistin
Klavier, Korrepetition, Theorie
Prag II., Lützowova 6.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Mit * Bezeichnete gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG

IX. JAHRGANG 1929 HEFT 7—8

Zum Musikfest in Baden-Baden

Rundfunk und öffentliche Musikpflege

VON Dr. ERNST LATZKO, LEIPZIG

Musik wurde dem Publikum bisher in zwei Erscheinungsformen geboten, in Form des Konzertes und in Form der Oper, und wenn man ausnahmsweise im Konzert Opernbruchstücke, in der Oper symphonische Werke (etwa an Stelle einer Ouverture oder eines Zwischenspiels) aufführte, die Regel war doch, daß jede Art der Musikübung ihre besondere Literatur hatte. So sehr, daß man jede Abweichung als Stillosigkeit empfand, als Diskrepanz zwischen Inhalt und Form. Dieses Gleichgewicht wurde nun durch den Rundfunk zunächst empfindlich gestört. Man sah in ihm anfangs nur ein Mittel, Musik weiter und billiger zu verbreiten, erkannte also nur seine technische und soziale Seite. Daher trug man auch kein Bedenken, hier jene Literatur zu bringen, die man sonst in Oper und Konzert hörte.

Allmählich mußte angesichts der mannigfachen Fehlschläge die Erkenntnis aufdämmern, daß der Rundfunk doch mehr sei als eine bloße Möglichkeit, Klang zu senden, daß speziell Musik durch den Rundfunk so sehr in ihren Wesenheiten verändert werde, daß mit dem musikalischen Rundfunk eigentlich neben Oper und Konzert eine neue Art der Musikübung entstanden sei. Nun ergab sich also der merkwürdige Fall, daß man wohl eine besondere Musiziermöglichkeit besaß, aber keine dafür prädestinierte Literatur. Wenn man von dem Grundsatz ausging, bei dieser neuen Art der Musikübung jede unnötige Konkurrenz mit der öffentlichen Musikpflege zu vermeiden, so wurde man wie von selbst auf die von Oper und Konzert vernachlässigten Gebiete gedrängt. Es ist nur zu bekannt, daß von diesen beiden Faktoren — von verschwindenden Ausnahmen abgesehen — ein zentrales Gebiet gepflegt wird, das das Schaffen von knapp zwei Jahrhunderten — Anfang des 18. bis Anfang des 20. — umfaßt, daß dagegen die äußeren Schaffensgebiete, die Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts und die zeitgenössische Produktion vernachlässigt werden. Hier war also ein deutlicher Wegweiser für den um Literatur verlegenen Rundfunk, und der nahm auch — in dem einen Fall bereitwillig, in dem andern zögernd — die Richtung auf. Auf diesem Wege gelangt er zu seiner erfreulichsten kulturellen Äußerung: zur Pflege der alten Musik. Was der Rundfunk auf diesem Gebiet geleistet hat, das allein sichert ihm Bedeutung in der Musikgeschichte, denn er hat Schätze heben helfen, die ohne ihn noch lange, vielleicht für immer verschüttet geblieben wären. Eine Reihe von Momenten hat zusammengewirkt, dieses glückliche Resultat zu zeitigen. Dahin gehören die an allen Sendern eingeführten sonntäglichen Morgenfeiern und Orgelvorträge, dann die ebenso allgemein üblichen „Alten

Hausmusiken", alles Veranstaltungen, die die vorklassische Literatur benötigen, dahin gehört die Vorliebe des Rundfunks für historische Zyklen, von denen später noch einiges zu sagen sein wird, und dahin gehört schließlich die hervorragende klangliche Eignung des vorklassischen Cembalos für die Rundfunkübertragung. Das Zusammenwirken aller dieser Umstände hat es vermocht, daß die Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts ein nicht mehr wegzudenkender Bestandteil des Rundfunkprogrammes geworden ist. Man begnügt sich aber nicht mit den Werken, sondern will sie auch möglichst stilrein wiedergeben, man spürt alter Aufführungspraxis nach, man verwendet außer dem Cembalo auch andere Instrumente jener vorgangenen Epochen, Altviola, Knickhalslaute, Blockflöte, Clavichord, Pochette, kurz, die Renaissancebestrebungen, die heute ja sowieso in der Luft liegen, werden vom Rundfunk als Zeichen der Zeit gedeutet, aufgegriffen und verwirklicht.

Weniger erfreulich ist das Thema „Rundfunk und neue Musik". Hier ist lange Zeit mit der Begründung, daß Dissonanzenreichtum und Polyphonie der neuen Musik dem Rundfunkklangbild gefährlich werde, passive Resistenz getrieben worden, und erst im letzten Jahr bemerkt man das allgemeine Bestreben, auch diese Literatur für den Rundfunk zu gewinnen, ein Ziel, das erreicht werden muß, weil es das natürliche Ende einer logischen Entwicklung ist. Die starken formalen Tendenzen, die Objektivierung der Musik, der Verzicht auf Klangfarbe und Ornament, die Abkehr von den Riesenorchestern und die Vorliebe für ein solistisches, kammermusikalisches Musizieren, die wiedergewonnene Spielfreudigkeit und die Eindämmung des Expressivo, das alles sind doch Momente, die laut und deutlich auf den Rundfunk hinweisen, der infolge seiner technischen Bedingtheiten eine Musik braucht, die die Linie über die Farbe, die Form über den Ausdruck stellt. Auf diesem Gebiet bleibt also noch viel zu tun übrig, bis der Rundfunk durch bewußte und systematische Pflege der von allen außermusikalischen Einflüssen befreiten neuen Musik, die in Inhalt und Form nur ihren eigenen Gesetzen, nicht denen der Literatur oder der bildenden Kunst gehorcht, sein Teil dazu beiträgt, das Volk zu einem naiven, gedankenunbeschwerten Musikhören zurückzuführen.

Die Überlegung, auf welchem Weg er dieses Ziel am raschesten erreicht, führt uns zum Problem, das Musizieren im Rundfunk von der öffentlichen Musikpflege möglichst scharf zu trennen. Der Rundfunk sollte sich stets seiner volkserzieherischen Möglichkeiten bewußt bleiben und dieses Element dort, wo das Thema es verlangt, deutlich in den Vordergrund stellen. Das kann auf zweierlei Art geschehen, entweder durch Zuhilfenahme des erklärenden Wortes in einführenden Vorträgen oder durch Verdeutlichung von Zusammenhängen und Entwicklungen in historischen Zyklen. Gerade der neuen Musik gegenüber wird der Rundfunk mit diesen beiden Mitteln viel eher zum Ziel gelangen. Durch eine mit Belehrung verbundene Musikübung kann hier dem naiven Hörer klar gemacht werden, wie dichte Fäden sich von der Musik des 18. Jahrhunderts zu der heutigen spinnen, mit welchem Recht man darum von dieser als von einer „Neuen Klassik" spricht, daß unsere neu erwachte Liebe für die alte Klassik aus den gleichen Quellen entspringt wie unsere Begeisterung für die „Neue Sachlichkeit" aus der Erkenntnis, daß unsere

Zeit eine von Überschwang und Sentimentalität ebenso wie von allem nur auf Wohlklang berechneten Ornament befreite Musik braucht, warum deshalb die Romantik des 19. Jahrhunderts in unserer Wertung so lange zurückstehen muß, bis eine in den Zeitverhältnissen begründete Renaissance wieder sie in den Vordergrund rückt. Wenn dies alles dem Hörer klar gemacht wird, wenn er darauf hingewiesen wird, wie dieser musikgeschichtliche Prozeß nur im Zusammenhang der ganzen Kulturgeschichte, als Folgeerscheinung des gesamten historischen Entstehens und Vergehens zu begreifen ist, dann wird auch seine Einstellung der neuen Musik gegenüber eine verständnisvollere werden, die weder an Polyphonie noch an ungewohnten Härten der Stimmführung Anstoß nehmen wird.

Vorklassische und zeitgenössische Literatur sind aber nicht die einzigen von der öffentlichen Musikpflege vernachlässigten Gebiete. Es gibt auch in der klassischen und romantischen Zeit so manche Epoche und Einzelerscheinung, der der Rundfunk intensive Pflege angedeihen lassen könnte, ohne mit der öffentlichen Musikübung in Konflikt zu kommen. Als einzelnes Beispiel sei hier auf alle jene Opern verwiesen, denen gerade das Geschehen auf der Bühne ein Hindernis zum Erfolg war, für die also eine Aufführung, die auf das visuelle Moment verzichten muß, geradezu eine Steigerung des Eindruckes bedeutet. Sie müßten alle im Senderaum ihre Auferstehung feiern.

Man sieht also, es läßt sich eine Reihe von Gesichtspunkten finden, nach denen der Rundfunk seine Musikausübung durchaus verschieden von der des Konzertes und der Oper gestalten könnte. Zum Teil haben sie sich auch schon als richtunggebend erwiesen, zum Teil glaubt der Rundfunk in den ausgefahrenen Gleisen rascher zu seinem Ziel zu kommen. Doch das alles sind ja nur unbewußte Behelfe, nichts als ein allerdings sehr wertvoller Versuch, schon Bestehendes für neue Zwecke auszuwerten. Seit einiger Zeit macht sich aber eine Bewegung bemerkbar, die bewußt, radikal und prinzipiell die angestrebte Scheidung herbeiführen kann, weil sie für die Musikübung des Rundfunks das schafft, was ihm bisher gefehlt hat: e i n e e i g e n e L i t e r a t u r.

Tiefenwirkung des Rundfunks

VON ALFRED BARESEL, LEIPZIG

Die Flächenwirkung des Rundfunks ist bekanntermaßen ungeheuer groß. Er umfaßt die Erde. Wie aber könnte seine Tiefenwirkung untersucht werden? Berechtigt uns seine großartige Bedeutung als Verbreitungsmittel der Musik, ihm auch die Mission der Musik-Erziehung und Musik-E n t w i c k l u n g widerstandslos anzuvertrauen? Wer garantiert uns, daß ein wichtiges oder ein neues oder ein problematisches Werk wirklich gehört wird? Wir mögen der Wahrscheinlichkeitsrechnung bei so hoher Zahl von eingetragenen Abonnenten vertrauen — aber der sichere Nachweis seiner Tiefenwirkung ist nicht zu erbringen. Es fehlt — zum ersten Mal in der Geschichte der Musikausübung — der wichtige Helfer der Musikerziehung in Gestalt des Publikums-„Anstandes“;

der den Hörer aus Achtung vor dem musizierenden Künstler auch bei zunächst weniger angenehm-eingänglichen Darbietungen im Konzertsaal ausharren läßt. Es fehlt das sichere Merkmal der Auswahl, welche das Publikum unter verschiedenen Veranstaltungen trifft — aus der sich schließlich doch die Bedeutsamkeit dieser oder jener Richtung der Musikentwicklung ergibt. Eine Alleinherrschaft des Rundfunk — die natürlich Utopie wäre — müßte die Musikentwicklung auf eine völlig unsichere, lebensferne, isolierte Bahn bringen.

Der Rundfunk ist das wichtigste Verbreitungsmittel der Musik; sicherlich das idealste Verbreitungsmittel der Kunst überhaupt. Er überträgt das Kunstwerk in seiner vollgültigen sinnlichen Erscheinungsform, in Lebensgröße, in allen Dimensionen überallhin, ohne jede Voraussetzung bezüglich der Örtlichkeit. Er gibt mehr als der Buchdruck in seiner bloßen Fixierung des Gedankens. Aber er ist dennoch nur Abbild, Übertragung eines künstlerischen Urbildes. Wir können den Rundfunk nur solange als Kunstinstrument betrachten, als ihm der Künstler die Modelle liefert. Eine Weiterentwicklung der „lebendigen Kunst", unabhängig von ihrem bedeutendsten Verbreitungsmittel, ist also unbedingt notwendig.

Und die besondere Betonung dieser Binsenweisheit ist notwendig, weil bereits Verwirrung über Zweck und Aufgaben des Rundfunks herrscht. Zunächst beim Konsumenten. Kann der Rundfunk eine Anteilnahme an der lebendigen Musikentwicklung ersetzen; soll man Radio hören oder Konzerte besuchen? Beides, lieber Rundfunkabonnent! Der Obolus, den du deinem Hauslieferanten für Musik monatlich entrichtest, kann dich als Nutznießer der Kunst nicht von deiner persönlichen Mitwirkung an der Weiterentwicklung der Musik entbinden, und du hast nach wie vor das Recht und die Pflicht zu wenigstens passiver Mitarbeit. Du mußt dich weiterhin als Glied einer Publikumsgemeinschaft betätigen, die durch spontane Ablehnung oder Zustimmung dem schaffenden oder ausübenden Künstler zeigt, ob er mit seinem Tun auf dem richtigen Wege zu wandeln scheint. Der göttliche Funke muß von Mensch zu Mensch überspringen, im Gemeinschaftserlebnis; nicht nur von Antenne zu Antenne. Die großen Einsamen unter den schaffenden Künstlern bilden die Ausnahme — gerade in unserer Zeit konnte man beobachten, wie sich mannigfache Kunsttalente unter der Publikumswirkung wandelten, korrigierten, entwickelten. Der Künstler muß auf alle Fälle gehört werden. (Sein Sieg im Rundfunk kann trügen.) Es muß auf alle Fälle dabei bleiben, daß das Publikum einen Anreiz empfindet, als Gemeinschaft, im Konzertsaal, an der Kunstentwicklung Anteil zu nehmen. Der Rundfunk ermöglichte erst eine „Kunst für alle", unter Aufhebung gesellschaftlicher Vorbehalte. Damit sind nicht nur die Rechte, sondern auch die Pflichten der Kunstförderung in bezeichneten Sinne der Allgemeinheit überantwortet.

Wenn es vielfach schon anders ist, wenn ein großer Teil der Rundfunkhörer die öffentlichen Konzerte und Theater völlig meidet, so ist das aufs Konto eines Bequemlichkeitsfanatismus zu setzen. (Der wirtschaftliche Grund erscheint weniger ausschlaggebend, denn auch billige populäre Konzerte sind zumeist schlecht besucht.) Es wird (aus den bekannten Zuschriften) auch immer deutlicher sichtbar, daß der

Rundfunk als ein Instrument des Amüsements, der Bildung, der Erbauung gewünscht wird. Vielleicht sind dadurch die Grenzen des Rundfunks schon genau bezeichnet. Er hat von vornherein das Abonnementssystem zur Gewinnung seines Hörerkreises gewählt, und wird seine Abonnenten ebenso wie die Theater vor Experimenten „schützen" müssen. Die Theater veranstalten ihre Ur- und Erstaufführungen stets bei „aufgehobenem Abonnement" und appellieren damit an einen Hörerkreis, der als „Premierenpublikum" von vornherein mindestens das festliche Gemeinschaftserlebnis sucht, der sich auf Anteilnahme an der Weiterentwicklung der Kunst bewußt einstellt. Anders kann es nicht sein, als daß die neue Kunst auf das höchste Podest gesetzt wird. Man kann einer Publikumsflucht vor neuer Musik nicht durch eine Flucht der Ausübenden in den Rundfunk, der eine Kontrolle der Wirkung nicht ermöglicht, begegnen wollen! Ich erwähne nur einen bedenklichen Fall von vielen: in Leipzig brachte eine auswärtige Künstlervereinigung an zwei aufeinanderfolgenden Abenden die „harmlosen" Werke im öffentlichen Konzert, die „gefährlichen" aber im Rundfunk. Hier beginnt das, was man Verwirrung der Produzenten nennen könnte.

Man mag also bereits bezweifeln, ob der Rundfunk überhaupt innerhalb seines Abonnentensystems der Entwicklung der Kunst dienen kann und soll. Auf jeden Fall tut er das nicht, wenn er durch seine jetzt üblichen Kompositionsaufträge die Musikentwicklung in eine bestimmte Richtung drängt. Denn diese Aufträge sind vielfach schon an die Bedingung der Eignung der Kompositionen geknüpft. Wir lassen die Unterordnung der Musik unter die Idee des arteigenen Hörspiels außer Betracht; denn es könnte ja sein — obwohl es unwahrscheinlich erscheint —, daß sich aus diesem Hörspiel wirklich eine neue Kunstform mit dienender Stellung der Musik entwickelt. Im übrigen aber verlangt solche Musik, daß sich die Komponisten auf die besonderen Klanggesetze des Rundfunk — die zudem morgen durch Vervollkommnung der Übertragungstechnik überholt sein können — einzustellen haben. Das mag im Einzelfall für die allgemeine Musikentwicklung ohne Belang sein. Das Glück hilft auch, indem die heutige Klangauffassung den Sondergesetzen des Rundfunk sehr entgegenkommt. (Der junge Richard Strauß, zu Zeiten des großen Orchesterrausches, hätte solchen Auftrag sicherlich abgelehnt.) Trotzdem birgt das Prinzip dieses Auftraggebertums Gefahr in sich. Nämlich die Gefahr, daß bei der Machtstellung des Rundfunk die Musikentwicklung in eine Gebrauchsmusik besonderer Beengtheit einmündet. Gebrauchsmusik ist eine ideell und wirtschaftlich gewiß notwendige Forderung der Gegenwart; wobei der wirtschaftliche Vorteil durchaus auf Seiten der Komponisten liegt; denn die Verleger und Notenstecher bangen heute schon vor einer erstarkenden Gebrauchsmusik mechanischer Übertragbarkeit, deren Vervielfältigung unnötig wird. Dieser problematische Zustand braucht nun nicht noch durch Vorbehalts-Bedingungen, die die Verwertbarkeit der Gebrauchsmusik außerhalb der großartigen Rundfunkorganisation einengen, verschärft zu werden. Sonst sind Aufführungsgesellschaften, die sich's leisten können, mit „Gegenmaßnahmen" schnell bei der Hand; die Leipziger Neue Bachgesellschaft willigte in eine Rundfunkübertragung ihrer Aufführungen

beim letzten Bachfest nicht ein. Verständigung auf beiden Seiten wäre besser.

Und dazu gehört zunächst die Überlegung, ob die Vorbehaltsbedingungen des Rundfunks, nämlich die bisherigen Forderungen der Arteignung, wirklich stichhaltig sind? Es will mir scheinen, als ob die ganze Arteignung als Angelegenheit besonders zu schulender Instrumentatoren oder Regisseure erledigt werden könnte. Als Kompositionsforderung dürfte sie wohl nur vorübergehend gebilligt werden: um wirkliche Könner für die Probleme des Rundfunks zu interessieren, um für die Belange der oft noch verkannten Institution zu werben. Im Grunde aber dürfte diese Arteignung nicht wesentlicher sein als die Kulissenarbeit, die bei jeder Grammophon-Aufnahme, bei jeder Film-Einrichtung eines Sprechdramas stillschweigend vollzogen werden muß.

Jede Aufführung eines neuen Werkes ist ein Verdienst. Es war auch ein Verdienst, als einstmals auf dem Leipziger Thonberge die Erstaufführung einer Beethoven-Symphonie durch ein Blasorchester von etwa 20 Mann stattfand! Aber es wäre wohl niemandem eingefallen, von Beethoven Werke solcher Besetzung zu verlangen.

Der Rundfunk hat erfreulicherweise eine wichtige Aufgabe übernommen: er hat das Mäzenatentum vergangener Zeiten abgelöst. Er möge sie so großzügig wie möglich erfüllen. So anfechtbar und kurzsichtig das Preisausschreiben der amerikanischen Grammophongesellschaft, eine Symphonie „im Geiste Schuberts" zu schaffen, war — es war im Prinzip doch großzügiger als alle Kompositionsaufträge mit Rundfunk-Eignung. Man darf die Notwendigkeiten im eigenen Hause schließlich nicht mit den Aufgaben der Musikförderung, die man dankenswerter Weise übernommen hat, verquicken. Man darf eine Machtstellung nicht durch Merkmale dokumentieren, die den ganzen Kummer des einstigen höfischen Musikertums ausmachten.

Nachdem die Widerstände gegen eine neue technische Errungenschaft — wie sie zunächst immer da waren — zusehends verschwinden, ist es an der Zeit, die gewichtige Erscheinung des Rundfunks in das Gesamt-Musikleben einzuordnen, seine Aufgaben abzugrenzen. Er darf dem Publikum trotz ungeheurer Anhängerschaft doch nur als ein Teilgebiet in Wahrnehmung seiner musikalischen Rechte und Pflichten erscheinen; und der Rundfunk selbst — sicherlich bald der vermögendste Mäzen aller Zeiten — muß jeden Schein eines Kunst-Despotismus, wie er früheres Mäzenatentum oft kennzeichnete, zu vermeiden suchen.

Neue Musik im Rundfunk

VON KARL WIENER, BERLIN

Nach fünf Jahren hat man doch wenigstens schon einen klaren Überblick über die Möglichkeiten der epochalen Erfindung. Die häufig erwähnten Kinderkrankheiten scheinen überwunden zu sein (sie bedeuteten, ja niemals eine Gefahr für den Organismus). Deutlich tritt neben der Musik die Reportage in allen ihren Spielarten hervor: also dürfen

wir nie die Zwiespältigkeit des neuen Kunstinstrumentes bei unseren Untersuchungen aus dem Auge verlieren.

*

Mit den bisherigen Kunstinstitutionen kann der Rundfunk auf keinen Fall verglichen werden. Dafür fehlt das tertium. Die Verschiedenartigkeit der Menschen, an die der Rundfunk sich wendet, ist das einzige Problem. Die Zahl der Musiker und Musikfreunde wächst nicht durch Erfindungen: hier ruht der Schlüssel zum wahren Verständnis dieser Fragen. Der Einzelne wird dieses Instrument seiner eigenen Wesensart nach benützen; und da wir Musiker eben auf jeden Fall in der Minderzahl sind, müssen wir es uns gefallen lassen, daß die Einschätzung unserer Kunst durch Laien dementsprechend ausfällt. Was erwartet der gebildete Laie von der Musik im Rundfunk? Ein großes Potpourri bekannter Melodien, vielleicht auch Opernübertragungen, auch etwa berühmte Sänger etc. Wozu dient der Rundfunk der misera plebs? Als Grammophonersatz bei physiologischen Funktionen, als Anreiz beim Essen und Tanzen . . . Freilich gibt es auch geistige und künstlerische Menschen, die vom hohen Kulturwert des Rundfunks durchdrungen sind. Dies ist die Situation, mit der wir uns abzufinden haben.

*

Aus den oben gemachten Beobachtungen ergibt sich unmittelbar, daß eine bekannte Musik im Rundfunk im allgemeien lieber gehört werden wird als eine unbekannte. Die technische Vervollkommnung, die ja in den letzten Jahren entscheidende Fortschritte gemacht hat, läßt vermuten, daß zwischen Mikrophoneindruck und Original bald jeder Unterschied verschwinden wird. Also fällt dann auch dieses einst so beliebte Argument weg. Wenn trotzdem der Widerstand, um nicht zu sagen: Widerwille gegen die neue Musik in weiten Kreisen der Rundfunkhörer noch weiter fortbesteht, so ist dies aus dem Vorhergesagten leicht erklärlich. Nun hat sich aber seit den Anfängen des Rundfunks ein kleines, doch noch gar nicht „mächtiges Häuflein" junger Musiker dafür eingesetzt, dieses wichtige Instrument den künstlerischen Zwecken dienstbar zu machen. Zum großen Teil waren es aber bisher leider nur Versuche mit untauglichen Mitteln. Die ohnehin schon viel stärkere Gegenpartei erhielt durch das augen- und ohrenfällige Beispiel neue Argumente. Da entschloß sich im Herbst vergangenen Jahres die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft zu einem bedeutsamen Schritt: sie vergab Kompositionsaufträge an bekanntere Tonsetzer mit Hinblick auf die Eigenart des Rundfunks. Man kann schon jetzt, nach etwa 3 bis 4 erfolgten Übertragungen derartiger Kompositionen behaupten, daß das gewünschte Ziel nicht völlig erreicht worden ist. Ja, ich möchte noch weiter gehen: auf diese Weise nicht erreicht werden kann. Es wird sich in kurzer Zeit herausstellen, daß nicht jeder berühmte Komponist die Gesetze und Erfordernisse des Mikrophons zu beachten geneigt ist. Um seine musikalischen Einfälle restlos der drahtlosen Übertragung anzupassen, genügen nicht ein paar Wochen auch der intensivsten Beschäftigung. Eine andere Frage wäre, ob nicht durch Prämierung bereits vorhandener Partituren das gewünschte Ziel, eine geeignete Rundfunk-Literatur zu schaffen, viel schneller erreicht werden könnte.

*

Was sind denn eigentlich die Richtlinien einer gut klingenden Rundfunk-Musik? Diese Frage ist deshalb so schwer zu beantworten, weil sie in innigem Zusammenhange steht mit der individuellen Eigenart des Komponisten. Allgemeine Rezepte gibt es nicht. Natürlich weiß heute Jeder, daß schwerflüssige Satzweise zu vermeiden ist, daß Akkorde in enger Lage nicht gut klingen etc. Aber auch das ist cum grano salis zu nehmen. Jedes Studio hat andere akustische Bedingungen. Die Aufnahmeräume der ganzen Welt sind noch zu sehr von einander unterschieden, als das eine allgemein gültige Formel aufgestellt werden könnte.

Wir müssen uns aber schon jetzt auf den Standpunkt stellen, daß das Postulat nach einwandfreien Übertragungen ob früher, ob später doch erfüllt werden wird. Die Frage nach der Mikrophon-Eignung einer Komposition ist letzten Endes, aber auch eine Frage nach der stilistischen Haltung. In unserer Zeit, die in der Komposition mehr die einfachen Linien betont, wird ein mikrophonfähiges Klangbild dann entstehen, wenn eine innere Gesetzmäßigkeit den Ablauf vorschreibt und der Hörer nicht durch eine zu große Stimmenzahl verwirrt wird. In einer späteren Zeit, die vielleicht wieder mehr auf akkordlichen Zusammenklang ihr Augenmerk richten wird, werden wahrscheinlich andere Gesetze für „richtigen Mikrophonklang" in Erscheinung treten. Das Entscheidende ist hier wie überall der Einfall und die Ursprünglichkeit, die einem Kunstwerk Sinn und erhöhte Bedeutung verleihen. Der Geist baut sich die erforderliche Technik, und nicht umgekehrt.

Erziehung durch Rundfunk

VON Dr. EBERHARD PREUSSNER, BERLIN

In der gewiß kurzen Geschichte der Rundfunkmusik kann man drei Perioden unterscheiden: in der ersten wirkte lediglich die Erfindung als solche; man staunte sie an als das Wunder der Neuen Zeit; das technische Zeitalter hatte einen seiner stolzesten Triumphe erlebt. In der zweiten Periode begann man sich dieses neuen technischen Instrumentes als eines alles Dagewesene überbietenden Verbreitungsmittels zu bedienen; man unterhielt sich und andere ausgezeichnet mit einem möglichst vielseitigen, populären Abendprogramm; das menschliche Leben, wie es ist und wurde, wie es sein sollte und sein müßte, sandte man als Unterhaltungslektüre und „Nachschlagebuch" für die Ewig Aufnahmefähigen: von der Schach- und Tanzstunde bis zur Opern- oder Derbyübertragung. Langsam schon mischte sich hier zuweilen ein Tropfen Belehrung in die Tendenzen schlichter Unterhaltung. Vollends charakterisiert aber wurde erst die dritte Periode durch das Bestreben, von einem reinen Amüsements- und Musikverbreitungs-Instrument fort und hin zu höheren kulturellen Zielen zu gelangen. Bildung des Volkes und Erziehung des Volkes mit Hilfe des Rundfunks hieß nun das neue Programm.

Wenn man sich über die erste naive Freude, daß man mit Hilfe des Funks sozusagen A l l e unterrichten könne, hinübergerettet hat in ruhigere Überlegung, dann stellt sich heraus, daß grade diese schrankenlose

Hörerzahl der Erziehung die größten Schwierigkeiten bereitet. Alle erfolgreich in Schule und Haus angewandten Hilfsmittel und Methoden der Pädagogik, die Struktur, Bildungsniveau, Alter des Schülers usw. berücksichtigen, versagen hier im Funk fast stets. Vor dem unbekannten Hörer verläßt uns Typenlehre, Psychologie der verschiedenen Altersstufen und soziologische Überlegung vollkommen. Wir wissen nicht, welche Altersklassen, welche Volksschichten wir unterrichten werden, wenn wir durch das Radio zu ihnen sprechen. Wir können nicht eingehen auf einen bestimmten Schüler, den wir vor uns sehen, wir können nicht aufbauen auf dem, was wir als vorhanden und bereits erworben beim Schüler erkannt und geprüft haben. Wir können nichts voraussetzen, sondern müssen jedesmal von vorn und von Grund auf beginnen. Diese Ungewißheit über das eigentliche Schülermaterial erschwert die Erziehungsbestrebungen im Rundfunk ungemein. Andererseits aber verlangt grade diese Bedingung des Funks vom Erzieher die schwerste und beglückendste Aufgabe: eine Arbeit neu aufzubauen, neu zu schaffen, als sei nichts vorgebildet, zu lehren so, daß der Stoff Leben für jeden erhält, daß der Inhalt gültig für d e n Hörer, nicht nur für bestimmte Schüler wird.

Betrachten wir von diesem Blickpunkt aus die Musik im Rundfunk, so erhalten wir einen Querschnitt durch das Musikleben der Zeit, der von dem gewohnten vor allem in dem wichtigen Punkt abweicht, daß der Hörerkreis verschoben, vergrößert, aber auch unsichtbar geworden ist. Das Konzert im Rundfunk weiß an und für sich nichts von der Krise des Konzertlebens. Es erfreut sich im allgemeinen größter Beliebtheit; denn gefiele es nicht, so hätte längst Diktator Publikum gegen die häufigen Konzertdarbietungen protestiert. Aber da das Publikum im Funk sich einerseits aus den alten Konzertbesuchern, andererseits aus den zahlreichen neuen Musikliebhabern, deren soziale Lage einen Konzertbesuch früher nicht gestattete, zu gleicher Zeit zusammensetzt, ist es schwer, ein Programm aufzustellen, das künstlerisches Niveau wahrt und nicht in jene Potpourri-Sphäre gleitet, wo für jeden wenigstens etwas serviert wird. Die leidige Programmfrage im Rundfunk ist in der Tat nicht leicht lösbar. Soll das Rundfunkkonzert ein Spiegelbild des üblichen Konzertbetriebes sein, soll es sich an den gebildeten Musikliebhaber wenden oder neue Schichten für die Musik werben? Das sind einige der vielen Fragen. Der Arbeiter hört ebenso sein Radiokonzert wie der „Gebildete". Soll man also Eingang in die musikalische Welt dem Einen schaffen oder den Andern Fortgang seines Musikbesitzes ermöglichen? Das Fehlen von leicht überschaubaren Gemeinschaftskreisen (von dem auch unlängst Ernst Křenek schrieb), die soziale, kulturelle und politische Zersplitterung stört das Aufstellen eines einheitlichen musikalischen Bildungsprogramms im Rundfunk.

Man wird kaum eine aussichtsreiche Kulturarbeit im Rundfunk leisten, folgt man den sonst im Leben noch so berechtigten und nützlichen Einteilungen nach Beruf, Begabung oder Ausbildung ausgeprägter einzelner Schichten oder einer gedachten Idealschicht der Hörer. Der einzig gangbare Weg ist gegenwärtig der, mit dieser Vielheit der Hörermasse zu rechnen, sich frei zu machen von einer bestimmten Einstellung auf einen Hörerkreis und die Musik als Wert für sich von Grund

auf entstehen und erleben zu lassen. Man wird also eine Erziehung von der Basis aus vermitteln müssen, die von den Anfängen der Musik aus beginnt. Diese Musiklehre wird nicht schulmäßig im alten Sinne sein dürfen, sondern muß als Ziel sich setzen: anregend für die eigene Weiterarbeit des Hörers zu wirken. Von dieser Musiklehre aus, die überall den Zusammenhang mit dem Leben vor allem wahren sollte, mag dann das Erziehungswerk aufgebaut werden. Denn daß dem Rundfunk in der Musikerziehung nicht nur eine ergänzende, Schul- und Privatunterricht ausschmückende Rolle in der Erziehung zufällt, sondern auch eine eigenbestimmte, aktive Aufgabe obliegt, möchte ich annehmen. Die Möglichkeit einer solchen Aufgabe aber sehe ich gerade darin, daß die Beschränkung auf eine Erziehungsform (Schule, Familie) und ein Erziehungsforum (bestimmter Hörerkreis) fortfällt, daß Musik und die Lehre von der Musik gleichsam allein für sich, ohne Anpassung an einen Hörerkreis in den Raum gesandt wird. Musik ist im Funk frei von allen Bindungen, die in Konzertsaal, Kirche, oder Haus bestehen. Rundfunkmusik wendet sich mit ihren Klängen an den unbekannten Hörer.

Tonkunst und Tonfilm

VON CARL ROBERT BLUM

Es ist selbstverständlich, daß die fortschreitende Technik sich nicht „Halt" gebieten läßt — auch nicht von der Kunst! Wir müssen deshalb gerade vom künstlerischen Standpunkt aus eine klare Einstellung zu gewinnen versuchen zu dem Problem Technik in der Kunst.

K u n s t o h n e T e c h n i k i s t e i n N o n s e n s.

Wie für alle anderen Künste, gilt dies auch für die Tonkunst.

Zunächst ist unter Technik im musikalischen Sinne das virtuose Können zu verstehen, sowohl das vokale als das instrumentale. Hinzu kommt die Satztechnik des Komponisten. Im weiteren Sinne ist die Instrumentenbautechnik für die von der Hand zu spielenden Instrumente hier einzubeziehen.

Demgegenüber haben wir aber eine Technik im Sinne der mechanischen Reproduktion zu unterscheiden. Diese teilt sich in folgende Hauptgruppen:

1. selbstspielende Musikinstrumente,
2. Apparate für Aufnahme und Wiedergabe von Phonogrammen.

Letztere Gruppe zerfällt wieder in zwei große Untergruppen, je nach der Beschaffenheit des Phonogramm-Trägers, in:

a) Grammophonische Apparate,
b) Tonfilm-Apparate.

Die zweite Hauptgruppe sei Gegenstand unserer näheren Betrachtung.

I. D e r t e c h n i s c h e T o n f i l m

ist derjenige, bei dem die Lautfixierung auf photoelektrischem Wege vor sich geht. Man hat zu unterscheiden zwischen Tonfilm an sich und

dem sog. Hörfilm oder sprechenden Film, bei dem außer dem Ton auch das zugehörige Bild reproduziert wird.

Der Tonfilm eignet sich zweifellos, ebenso wie die Schallplatte, als Unterrichtsmittel, indem auch durch ihn der einmal fixierte Tonvorgang beliebig oft reproduziert werden kann. Der fortschrittliche Pädagoge arbeitet schon längst mit der Platte und dürfte (besonders da die Spielzeit der Platte — bei gleicher Größe — heute schon auf 20 Minuten gesteigert ist) auch in Zukunft der Einfachheit und Billigkeit halber dabei bleiben. Denn der Platte gegenüber hat der Phonofilm keinerlei Vorteile, es sei denn die längere Spieldauer. Diese aber ist auch begrenzt, denn die Filmspulen lassen sich nicht über ein bestimmtes Maß vergrößern, folglich auch nicht die Spieldauer. Um diese, mehr theoretisch als praktisch, „unendlich" zu gestalten, bedürfte man zweier Tonfilm-Apparate; aber durch eine Doppelplatten-Sprechmaschine erreicht man absolut dasselbe, zumal man durch radiotechnische Mittel gleichfalls die Tonwiedergabe derart über Lautsprecher führen kann, daß der Endeffekt einer akustischen Reproduktion bei Tonfilm und Tonplatte völlig identisch ist.

Wozu also das Feldgeschrei: Hie Tonfilm, hie Tonplatte!? Weil man vielerseits glaubt, der Tonfilm sei der Platte überlegen zumindest dort, wo es sich um gleichzeitige Bildwiedergabe handelt.

Zweifellos ist der gleichzeitige optische Eindruck zum Ton pädagogisch wertvoller, weil wirkungsvoller und durch den doppelsinnlichen Eindruck verständlicher als der rein akustische Eindruck von Tonfilm oder Platte. Man ist deshalb bemüht, sowohl Tonfilm als Schallplatte synchron mit dem zugehörigen optischen Eindruck abspielen zu lassen. Andererseits ist man ebenso unermüdlich, Bild und Ton auf einem Filmstreifen zu vereinen, teils bei normaler, teils bei größerer Filmbreite! Demgegenüber ist aber zu sagen, daß die getrennte Aufnahme von Bild und Ton und die synchronisierte Wiedergabe beider vielerlei Vorteile haben.

Die indirekte Tonaufnahme gestattet, das Phonogramm nachträglich zum fertig geschnittenen Film herzustellen! Dies wird gleichfalls ermöglicht durch das schon häufig erprobte Musik-Chronometer des Verfassers, welches bereits anläßlich eines Musikfestes in Baden-Baden und auf der Frankfurter Ausstellung diese für den Film bisher nicht genügend erkannte bedeutungsvolle Möglichkeit praktisch auszuführen gestattete bei einem dieser Art indirekt hergestellten Tonfilm.

II. Der Naturtonfilm

wird ebenfalls durch das Musik-Chronometer ermöglicht. Dieser Apparat hat bei den verschiedensten Gelegenheiten, wie vorstehend beschrieben, gewirkt. In diesem Zusammenhang sei auch erinnert an den ersten synchronisierten Naturtonfilm im Leipziger Stadttheater, womit Operndirektor Brügmann die Berggeist-Szene in „Jonny" so eindrucksvoll gestaltete. Damit war der erste künstlerisch ernstzunehmende Versuch geglückt, Bühnenszene und Filmszene zu kombinieren.

Seine letzte Auswirkung wird der Naturtonfilm (Filmbild mit natürlicher Tonbegleitung!) im Radio-Tonfilm finden, der es gestattet, wiederum mit Hilfe des Musik-Chronometers, zu beliebig vielen und ent-

fernt ablaufenden Kopien desselben Filmwerks (Oper, Operette, Revue, stummer Film usw.) die Tonbegleitung (Musik, Gesang, Sprache usw.) von einem Rundfunksender aus natürlich zu übertragen.

Der Naturtonfilm der verschiedensten angedeuteten Arten wird zweifellos eine ebensolche Rolle spielen wie der technische Tonfilm. Vom filmischen Standpunkt aus sind beide gleichartig, vom tonlichen verschiedenartig, indem einmal auch der Ton mechanisch dargeboten wird, und zum anderen der natürliche Ton in technisch sichergestellter Gleichzeitigkeit zur zugehörigen Bildfolge.

Für das Lichtspieltheater wie für Unterrichtszwecke und Heimkinos (nicht zu vergessen!!) ist die weitere tonfilmische Entwicklung gleichermaßen von größter Bedeutung. Es ist zu wünschen, daß die interessierten Kreise sich baldmöglichst eine klare Vorstellung verschaffen von dem ganzen hier in Frage kommenden Komplex; es ist zu hoffen, daß man die bisher bestehende Verwirrung bald beseitigt, es ist gewiß, daß dann der Tonfilm im praktischen Theaterbetrieb die Rolle spielen wird, die ihm zukommt. Und ich füge hinzu: Nur diese! Denn die stumme Kunst, die eigentliche Domäne der Filmkunst, kann und wird der Tonfilm niemals wieder beseitigen.

Tonfilm in Amerika

VON FRANK WARSCHAUER

Der Tonfilm, der sprechende Film, ist schon seit einiger Zeit geboren; das Kind ist schon über die erste Periode der Schwäche hinaus — aber davon merkt man doch hier verhältnismäßig erst wenig. Freilich dürfte schon die nächste Zeit darin eine neue Situation bringen. Technisch ist man so weit, daß man Tonfilme in sehr guter Qualität herstellen kann, aber der größte Teil der Filmproduktion in Europa schafft nach wie vor noch die stummen Filme, bei denen man zwar sehen kann, wenn eine Person die Lippen bewegt, aber keinen Ton dabei vernimmt.

In Amerika indessen ist man schon einen Schritt weitergegangen. Dort wird der stumme Film mehr und mehr zurückgedrängt, und der Tonfilm beherrscht schon heute das Feld. Es ist müßig, eine Voraussage zu wagen, ob sich die gleiche Entwicklung auch hier durchsetzen wird; dabei sprechen nicht nur Fragen des Geschmacks, sondern vor allem auch solche wirtschaftlicher Entscheidungen mit, und es besteht jedenfalls ein hohes Maß von Wahrscheinlichkeiten dafür, daß in Deutschland eines Tages der Tonfilm ebenso siegreich sein wird wie dort.

Tatsächlich kann man geradezu von einem Tonfilmfieber sprechen, das in Amerika ausgebrochen ist, aber für alle Beteiligten, im Gegensatz zu sonstigen fieberhaften Erscheinungen, keine Gefahren, sondern nur Nutzen mit sich bringt. Es sei denn, man vertrete den Standpunkt, den man allerdings manchmal hört: nun sei eine schlimme Zeit für den Film überhaupt angebrochen. Denn seine Gesetze verlangten nun einmal Stummheit, und seine eigentlich schönsten Werte wären bedroht, wenn das Ding nun plötzlich auch mit Sprechen, Singen und sonstigen Klangäußerungen beginne . . . Aber solche

Ansichten stehen im Grunde auf dem gleichen Niveau wie alle die Bedenken, die man im Anfang gegen den Film überhaupt geäußert hat und die heute schon kein Mensch mehr wiederholt, weil er fürchtet, sich lächerlich zu machen . . . Was hat man nicht alles vor fünfzehn und zwanzig Jahren geschrieben über die Gefahren, die der künstlerischen Kultur durch den Film bevorstehen sollten . . .

Die Technik hat nun wiederum ein neues Gebiet der Betätigung eröffnet; da kommt es nicht darauf an, ästhetische Maßstäbe anzulegen, die auf das bisher Bestehende zugeschnitten sind — sondern auf die Kraft und Originalität, mit der die neuen Aufgaben bewältigt werden. Der Geist kann immer stärker sein als die Technik, und nichts vermag ihn daran zu hindern — am wenigsten ein technischer Fortschritt. „Ängstige dich nicht vor geistigem und technischem Fortschritt", las ich kürzlich einmal als Parole in einer modernen Bauausstellung. Ein sehr notwendiges und beherzigenswertes Gebot.

Also die Amerikaner ängstigen sich nicht. Vielmehr greifen sie die Sache mit der ihnen eigenen Unmittelbarkeit und Frische, plus geschäftlicher Klugheit, an. Und in Deutschland gibt es ebenfalls gleich zwei Industriegruppen, die ihnen sicher darin nicht nachstehen werden. Dort drüben begann die Sache so, daß erstens eine Reihe von Firmen den dringenden Wunsch hatte, etwas prinzipiell Neues zu bringen — etwas noch nie Dagewesenes; was schon deshalb wünschenswert schien, weil das sonstige Geschäft, zum mindesten bei einzelnen Firmen zweiter und dritter Größe, deutliche Tendenz zum Flausein zeigte. Und zweitens wollten sich die Besitzer der Filmtheater ihre sonstigen Unkosten, außerhalb der Filmvorführung, gerne verbilligen. Diese wären nämlich immer mehr angewachsen; da das Kino dort nicht nur Kino ist, sondern zum Teil auch Theater-, Konzert-, Varietéersatz — so hatte das Vorprogramm, die „Schau", einen beträchtlichen Platz in dem ganzen Programm und damit in den Kalkulationen der Theaterbesitzer eingenommen. War es nicht einfacher, alle diese Sänger und Sängerinnen, Klavierspieler und Clowns, Artisten und Tänzer lieber gleich auch im Film, aber mit dem dazugehörigen Klang, also im Tonfilm, zu zeigen? Dann mußten sie nur einmal bezahlt werden — statt an jedem Abend.

Und deshalb wurden zuerst kleine Tonfilme für das Vorprogramm hergestellt. Bis zum Sommer 1928. Da, im August, hatte zum erstenmal ein großer, abendfüllender Tonfilm, „Die Lichter von New York", einen Riesenerfolg. Das Warner-Theater in Hollywood, wo er lief, war viermal am Tage ausverkauft, jedesmal für 3500 Personen. Daraufhin stellte sich die ganze amerikanische Filmindustrie vollständig auf die Tonfilmproduktion um. In der Saison 1928—1929 sind bei einzelnen Firmen 75 Prozent der Gesamtproduktion Tonfilme. 225 Tongroßfilme und 1012 Tonkurzfilme sind angekündigt.

In diesem soll nicht Sprache und jede Art des musikalischen Klanges wiedergegeben werden, sondern auch möglichst Geräusche und die sonstigen Klangerscheinungen des Lebens, vom Bellen eines Hundes bis zum Kreischen der anfahrenden elektrischen Bahn, von Brüllen des Löwen bis zum sanften Miau der Katze, Donner, Meeresrauschen, Maschinenstampfen, Motorknattern, Türenquietschen und ähnliches

nicht zu vergessen. Mancher wird an diese Aussichten mit gemischten Gefühlen denken und sich vielleicht an die schöne Geschichte von dem Mann erinnern, der hauptsächlich deshalb einen Hund als Freund und Begleiter wählte, weil dieser sich mit ihm weder über gelehrte noch sonstige Gegenstände unterhalten konnte . . . Aber die Geräuschwiedergabe, wird drüben bereits sorgfältig studiert; ja es gibt jetzt in den Ateliers Spezialisten dafür, sie unterstehen dem „Chef der Geräuscheffekte"!

Eine solche Umstellung der Produktion erfordert natürlich zahlreiche Veränderungen. So sind die Ateliers, die bis dahin zu Aufnahmen für den stummen Film benutzt wurden, für den neuen Zweck unbrauchbar. Weshalb in wenigen Wochen Tausende von Quadratmetern Bodens in Hollywood mit den neuen Hallen bedeckt werden mußten, die schalldicht sind und deren Mauern bis dreißig Meter tief in die Erde versenkt werden müssen, um die Erschütterungen durch vorbeifahrende Autos und Lastwagen fernzuhalten, die sich sonst bei der sehr empfindlichen Aufnahmeapparatur störend bemerkbar machen. Die Filmkamera selbst muß in einer gepolsterten Kabine untergebracht werden, sonst hört man das Kurbelgeräusch, und das darf nicht sein. Und dann braucht man doch zum großen Teil andere Künstler als bisher.

Und das ist nun die größte Revolution. Denn viele Filmstars sind deshalb zu ihrer bisherigen Höhe emporgeklommen, weil sie nur mehr oder minder schön oder eindrucksvoll auszusehen, aber nicht zu sprechen brauchten. Stummheit war bisher stets ihr künstlerisches Gesetz für den Film. Und so hat sich ja auch ein eigener Stand der Filmschauspieler entwickelt, getrennt von dem der Theaterschauspieler. Und nun soll Miß Pearl Y . . ., die so reizend aussieht, und so gar nicht sprechen kann, plötzlich im Tonfilm auftreten! Eine Katastrophe; und plötzlich stürzt sie aus den Wolken des Filmruhms hinab — muß andern Platz machen, die auch sprechend Stars bleiben. Und nicht nur dies wird verlangt, sondern auf einmal sind Sprachkenntnisse für den Schauspieler von größtem Vorteil. Denn um die durch die Aufnahmen in einer Sprache bedrohte Internationalität des Films wiederherzustellen, nimmt man die Sprachszenen vielfach in verschiedenen Sprachen auf; so mußte Konrad Veidt kürzlich drüben eine Rolle in drei Versionen spielen — auf englisch, französisch und deutsch.

Neue Künstler drängen sich heran; von den alten werden andere Fähigkeiten verlangt; viele sind in ihrer Existenz bedroht; die Technik erfindet an jedem Tag etwas Neues; die Kinobesitzer müssen sich andere Apparate für die Wiedergabe der Tonfilme anschaffen; Ateliers veröden und neue werden gebaut — Tonfilmfieber . . .!

Probleme der Filmmusik

VON PAUL BERNHARD, NÜRNBERG

Der einzige Weg, eine Einheit von Filmdrama und Musik sicherzustellen ist natürlich der: Musiker zu den Aufnahmen beizuziehen und ihnen die Komposition zum jeweiligen Filmstück zu übertragen. Nur

so kann eine Musik entstehen, die den Intentionen des Regisseurs hinsichtlich des Gesamtstils und des Stimmungsgehaltes entspricht, und die in ihren einzelnen Motiven und Sätzen eine symphonische Beziehung zum gespielten Drama hat. Es ist dann Sache des Komponisten, sich mit seiner Musik der Handlung eng anzuschmiegen. Sie darf ganz frei walten in Vor- und Zwischenspielen, sie hat also auch Gelegenheit, sich in der Deutung lyrischer oder burlesker Szenen, idyllischer oder heroischer Landschaften selbständig zu entfalten, begrenzt freilich auf Sekundenlänge durch den Zeitrahmen des Bildaktes. Ob solche Musik gut oder schlecht ist, bestimmt allein das Können des Komponisten. Sache des Regisseurs ist es dagegen, der dienenden Musik ein verständnisvoller Herr zu sein, der ihre Tugenden und ihre Schwächen genau kennt und schon bei den Aufnahmen mit in seine Rechnung stellt.

Ist eine Komposition zu einem Filmdrama geschaffen worden, so bleibt den Kinotheatern die Erwägung, ob es ihre Mittel erlauben, sie mit dem Film zu beziehen und aufzuführen. Solche Musik ist meist anspruchsvoll gesetzt, bedarf eines größeren und geschulten Orchesters und eines zuverlässigen Dirigenten. Praktisch schaltet heute dieser Modus fast ganz aus. Die Kinotheater behelfen sich mit Ersatzmusik, die der Kapellmeister-Pianist als Eigentümer von mehr oder weniger Notenmaterial zusammenstellt und widergibt. Sie umkleidet zumeist den Film wie ein aus alten Lumpen zusammengeflickter Mantel eine schöne Frau. Besser ist die Musik oft in den kleinsten Kinos, wo nur ein Klavierspieler allein fungiert. Denn hier ist er imstande frei zu schalten, sein Spiel dem Film exakt anzupassen, alle notwendigen Akzente zu geben und ohne Rücksicht auf ein Ensemble, das naturgemäß nur mit Hilfe von Noten spielen kann, zu improvisieren.

Die Begleitung des Filmdramas durch einen improvisierenden Musiker bildet an sich eine ideale Lösung des Problems. Der Improvisator vermeidet, mit ständigem Blick auf die Leinwand, alle zeitlichen Divergenzen, er beherrscht den Augenblick. Freilich muß er, will er gute Musik machen, einen sicheren Geschmack in der Verbindung und der Zusammenstellung von Stücken und freier eigener Phantasie haben. Und er bedarf eines geeigneten Instrumentes. Das Klavier ist schon für mittlere Theater zu schwach und überhaupt viel zu eintönig. Dagegen bilden die großen Orgeln, die jetzt in größeren Kinos verwendet werden, ein schlechthin ideales Instrument für den Improvisator.

Wird der Film aber, wie in den großen Theatern allgemein, mit Orchester begleitet, so stellt die Direktion an den Kapellmeister erhebliche Anforderungen. Er hat nämlich nicht nur der Partitur mit ihren oft einschneidenden Filmadaptionen genauestens zu folgen, sondern er muß gleichzeitig mit dem Augenmerk an der Leinwand hängen. Denn der Filmablauf kümmert sich nicht um den Kapellmeister. Er ist souverän. Läuft die Kurbel aus irgendwelchen Gründen schneller oder langsamer, so hat der Taktstock des Kapellmeisters mitzulaufen. Die von der Maschine oder dem elektrischen Strom auferlegten, jeder Logik oder Voraussicht entbehrenden Schwankungen, die der Bedeutung der musikalischen Phrase oft geradezu ins Gesicht schlagen, irritieren naturgemäß auch die Spielergruppen und einzelnen Musiker. Denn auch sie werden während der ganzen Dauer des Filmstückes gezwungen, ne-

ben den sinnvollen unentwegt auch den amusikalischen Befehlen des Taktstockes zu gehorchen. Die Aufgabe unter den Schwankungen der Kurbelmaschine erstlich bei den Aufnahmen im Atelier eine zeitlich genau passende Musik zusammenzustellen oder zu komponieren und sie hernach an der Hand einer Partitur bei den Vorstellungen wiederzugeben, dabei das Orchester in der Hand zu behalten und im ganzen der Musik gemäß ihren Formen und Gesetzen gerecht zu werden, diese Aufgabe schien bis vor kurzem nur unter ganz besonders günstigen Bedingungen überhaupt lösbar. Erst das von Carl Robert Blum konstruierte Musikchronometer ermöglicht die genaue zeitliche Abstimmung von Film und Musikablauf, die Synchronisierung. Dieses Musikchronometer ist weit entfernt das für den jeweiligen Film geschaffene musikalische Gebilde zu „mechanisieren". Es verkoppelt lediglich Film und Musik zu der unentbehrlichen Einheit, aber es bietet dabei nicht nur die Möglichkeit, die Kompensation ein für allemal nach den Absichten des Autors wiederzugeben, es läßt daneben dem Dirigenten die nötige Freiheit, sie nach seinem Ermessen zu interpretieren. Ja, der Apparat fördert geradezu ein freieres Musizieren, denn er entbindet den Musiker von den aufreibenden Bemühungen um den unerläßlichen Kontakt mit dem Film.

Für die kleineren Filmtheater kommt das Orchester aus ökonomischen Rücksichten nicht in Frage. Es wäre aber leicht, an die Stelle des üblichen Klavierspiels weit interessantere und differenziertere Musik zu setzen, um jeden Film zu begleiten: nämlich das Grammophon. Vielleicht lehnt unsere Generation noch unbewußt gerade vor den maschinenmäßig ablaufenden Filmbildern mechanisch reproduzierte Musik ab. Vielleicht bildet gerade die schwebende, schlecht zusammengefügte, halb improvisierte Musik des Klavierspielers einen beruhigenden Gegensatz zu der Unerbittlichkeit und Unfehlbarkeit des Bilderspieles; bringt sie doch mit ihren Schwächen erst recht ein menschliches Element in die Atmosphäre maschineller Vollkommenheit. Künftige Generationen werden sich solchem Atavismus wohl entschlagen. Freilich werden die Filmgesellschaften dann dazu übergegangen sein, ihren Filmen die dafür geschaffene Originalmusik oder bestimmte Musikzusammenstellungen beizufügen. Oder sie werden in Zusammenarbeit mit den Plattenherstellern für ihre Filme eine bestimmte Serie von genau zu den Filmakten passenden Platten an die Filmtheater empfehlen oder verleihen. Auf diese Weise werden selbst kleine und kleinste Theater ihre Musikfrage ebenso billig wie künstlerisch lösen. Die neuen großen Apparate haben eine akustische Weite und Tragfähigkeit, die für die Zwecke selbst mittelgroßer Theater ausreichen. Die Verbesserung der Reproduktionstechnik vermittels Schallplatten hat erstaunliche Fortschritte gemacht, und es ist nicht zu bezweifeln, daß auch die noch heute an dieser Technik haftenden Mängel in wenigen Jahren getilgt sein werden. Man wird dann in einiger Entfernung vom Apparat die Wiedergabe nicht mehr von der Originaldarbietung unterscheiden können und nur durch Überlegung feststellen, daß der Sixtinische Chor, die Kapelle der Berliner Staatsoper nicht vor der Leinwand des Kinos in Immendingen versammelt ist.

Vielleicht aber werden alle diese Probleme schon in Bälde dadurch

hinfällig, daß die Filme mitsamt ihrer dazu komponierten Musik gar nicht mehr an einzelne Theater verliehen zu werden brauchen. Man kann ohne allzuviel Phantasie voraussehen, daß mit der Vervollkommnung der Wellenübertragung für Ton und Bild die Filmtheater sowohl die Filme wie die für sie komponierte Musik in vollkommener Synchronisation von einer Sendestation übernehmen werden. Erst dieser Modus wird allen Filmbühnen einheitliche optisch-akustische Vorführungen von vollendeter Beschaffenheit ermöglichen. Erst dann werden die Filmgesellschaften die Verpflichtung fühlen, ihren bildnerischen Leistungen gleichwertige musikalische zuzugesellen. Denn dann werden ihre Bemühungen sich ökonomisch und künstlerisch lohnen. Filme von absoluter Einheit in Bild und Ton werden dann überall auf der Erde gleichzeitig vor Millionen gespielt werden. Die besten Komponisten werden sich zur Verfügung stellen, und eine geniale Filmmusik wird eine Wirkung in die Breite haben, wie sie bislang in der Geschichte der Musik unbekannt war.

Der Tanz in Berlin

VON HANS KUZNITZKY

I.

Die Opernhäuser

Man strengt sich auch weiterhin nicht übermäßig an: Die Städtische Oper in Berlin tischt das Märchen-Tanzspiel „Der arme Reinhold" auf, eine Unzulänglichkeit, in der sich hübsche Ideen der Musik von Wilhelm Grosz von vornherein festeisen. — Das Ballett ist unter Lizzie Maudriks Leitung nunmehr bis zu einem Niveau von Wohlanständigkeit gediehen, das als solches beängstigt, weil wir auch hier wieder nur zu deutlich den Willen zum faulen Kompromiß mit der alten Ballettherrlichkeit spüren. Der für die Gruppe der Staatsoper verantwortliche Max Terpis — einst (ist das wirklich schon so lange her?) begrüßten wir ihn als Hoffnung — ist von der Fiktion einer „Synthese zwischen Gesellschafts- und Bühnentanz" besessen, wobei lediglich gefragt werden soll, ob der Gesellschaftstanz bühnenfähig gemacht werden soll (das braucht er nicht), oder der Bühnentanz gesellschaftsfähig (das hat er hoffentlich nicht nötig). Wir haben keinen Anlaß auf „Die fünf Wünsche" von Terpis und Benatzky einzugehen, die dieser unmöglichen Spintisiererei dienen sollten; wie sich dieser gewollte Ausgleich von jeher ganz organisch vollzogen hat, lehrt die Geschichte des Tanzes. Uns aber bleiben leider mehr als „fünf Wünsche" offen!

Verschiedenes

Rudolf von Laban ist der geistige Vater des neuen Tanzes, das wollen wir nicht vergessen. Er hat auch in seiner an dieser Stelle schon erörterten Choreographie für den Tanz eine Tat gewirkt, die als solche bestehen bleiben wird, wenn er ihre Praxis auch auf falsche Gleise zu schieben versucht („Schrifttanz"). — Er hielt kürzlich einen Vortrag mit Lichtbildern und Demonstrationen „Der Kampf um den Tanz", in welchem geisteswissenschaftliche Halbwahrheiten in der bekannten bestechenden Art den so rührend bildungsfähigen Kindern (die gerade

echte Tanzmenschen im besten Sinne zeitlebens bleiben) aufsuggeriert wurden. Wir werden die menschlich verständliche Schwäche eines Mannes, der mit dem ihm zukommenden Instrument, seinem Körper, nicht mehr spricht und nun sein besonderes Werk überall und immer als allgemeinverbindlich hinzustellen strebt, zu übersehen, zu vergessen streben. Rudolf von Laban leiht aber auch seine Autorität in maßgeblicher Weise den oben erwähnten Kompromißbestrebungen, eine Tatsache, die hinter den Kulissen des Ministeriums (Tanzhochschule, Tanztheater) eine einseitige Propaganda seit Monaten mittelbar stützt. Das w o l l e n und k ö n n e n wir nicht übersehen und m ü s s e n es auf das Schärfste bekämpfen!

Von der hier erfolgten Tagung des „Deutschen Gymnastikbundes" ist kurz zu sprechen. Man hat die Gefahren, die in der fachlichen Abkapselung liegen, erkannt und bemüht sich nun, wie mehrere Referate zum erfreulich zielbewußten Ausdruck brachten, die Arbeit als organischen Bestandteil dem allgemeinen Bildungskontinuum einzubeziehen. Wir hüten uns vor verfrühter Kritik: der Bedenken, vor allem soziologischer Art sind viele und schwerwiegende und wir werden uns freuen, wenn wir mit ihnen Unrecht behalten.

Überflüssiges

Man kam uns zweimal spanisch: ist gegen das Auftreten der Tänzerin Argentinita (nicht mit der Argentina zu verwechseln!), vollends im Variétérahmen nicht das Geringste einzuwenden (denn sie kann etwas), es möge uns Herr Andalou Bonifacio von der Großen Oper in Paris (!?) nebst einem weiblichen und einem männlichen Partner in Zukunft mit ihren lächerlichen Dilettantismen verschonen: davon haben wir schon im eigenen Lande genug. — Schade um die talentvolle und technisch vorgeschrittene Irma Fink, deren Gestaltungskraft an trotziger Originalitätssucht zerbricht: sie gehe noch einmal in die Lehre; der strengste Lehrer ist für sie eben recht. — Die Wiener Primaballerina Hedy Pfundmayr bewies eindringlich ihre Überflüssigkeit, vermittelte aber dankenswertesweise die Bekanntschaft einer hochbegabten jungen Tänzerin: Mila Cirul. Wie diese trotz der umgebenden Atmosphäre einen tänzerisch bewegten Menschen gelegentlich durchzusetzen vermochte, das nimmt für sie ein. Wird sie die Kraft haben, zu dem ihr gemäßen Betätigungsraum vorzustoßen? — Schlimm steht es immer wieder um den Nachwuchs, soweit er aus der problembelasteten Übergangszeit der letzen 5—8 Jahre hervorgegangen ist. Daß Aurel von Milloß und Richard Schöffmann an der Staatsoper bei den jetzt dort herrschenden Zuständen künstlerisch verkümmern, ist für alle Beteiligten traurig, aber nicht erstaunlich; daß aber auch die Feistschülerin Serafine Kinne vollkommen erstarrt ist — sie tanzt gefrorene Ornamentik — stimmt trübe. Wohin soll das führen?

A n n e h m b a r e s

Die Palucca-Schule zeigt sich in ruhigem stetigem Ausbau begriffen. Die Typologie des schöpferischen Ausdruckes, das unbeschwerte Schweben, Gleiten und Hüpfen teilt sich zwanglos den Schülerinnen mit, durchdringt ihre körperseelische Beschaffenheit und bestimmt auch ihr eigen-

schöpferisches Arbeiten in Einzel- und Gruppentanz. Eine Freude, zu sehen, wie gesund und ungekrampft diese Körper gebildet sind. (Und das muß man ausdrücklich hervorheben!? Sturmzeichen!!)

Ein Tanzabend von Helga Normann läßt der jungen Dame (sie ist vielleicht etwas zu sehr „Dame", distanziert sich zu weit von sich selbst) Können, Geschmack, Phantasie bestätigen. Ohne geradezu hinzureißen, setzt sie sich durch; das ist bei dem trostlosen Bestand der heute etwa Fünfundzwanzigjährigen schon alles Mögliche.

Das Experiment

Vera Skoronel leistet sich den Luxus, innerhalb des Aufbaues ihrer Gruppe ständig auf Neuland vorzustoßen. Die Erfüllung des Raumproblems (letzten Endes Problem, bis das Tanztheater steht) wird in einem Gruppenmarsch in formalem Stil zur Schau, die durch äußerste Intensivierung schon als augenfälliges Bild einen ästhetischen Genuß hervorruft; das gleiche gilt für den „komischen Spaziergang", der Raumgesetzlichkeiten e contrario belegt, allerdings der etwas dick aufgetragenen Mimik und Gestik mit sketchhaften Musikzitaten noch nicht zu entraten vermag. Führerin und Gruppe gehören zu unseren — wenigen! — Hoffnungen für die Zukunft.

Die Essener „Neue Tanzbühne" stellte sich den Berlinern in der Volksbühne vor. Im Einzelnen läßt sich manches einwenden, vor allem gegen die Darbietung einer sinnlos aus dem Zusammenhang gerissenen Szene aus Glucks „Don Juan". Eine vereinigte Ballett- und Jazzparodie „Der entfesselte Jazz" von Frida Holst und Karl Bergeest mit Musik von Alexander Goldbergh erlebte ihre Uraufführung. Hier wie in einer Reihe pantomimisch-tänzerisch dargestellter bekannter Sprichwörter zeigte es sich, daß verantwortungsbewußt gearbeitet wird, und daß die Leiterin Frida Holst Ideen hat, deren Verarbeitung sich allerdings noch nicht immer zum Ganzen fügt. In unser stumpfes Hinbrüten schlug diese Matinée jedenfalls recht erfrischend herein.

Das mit Spannung erwartete Auftreten der Bauhausbühne bedeutete die vorausgeahnte „Sensation" der Intellektuellen, kontrapunktiert vom pflichtschuldigsten „Ärgernißnehmen" der Gesinnungstüchtigen. — Wir werden scharf zu unterscheiden haben: den Beteiligten selbst muß die formale Trinität von Tanz, Material, Musik — von Form, Farbe, Raum notwendigerweise Selbstzweck sein, da die strenge Einhaltung dieser Eigengesetzlichkeit einzig dem Dargebotenen Sinn zu verleihen vermag. Je ausschließlicher diesem formbesessenen Selbstzweck gedient wird, desto plastischer wird sich dasjenige für uns sichtbar herausbilden, was für neue Möglichkeiten der Bühne nutzbar zu machen ist: und das ist es, was uns, unbeschadet ihrer sonstigen Sinngebung, an der Arbeit der Bauhausbühne wesentlich sein muß. Vollkommen erscheint mir in diesem Sinne das „Baukastenspiel": drei Menschen schichten Holzwürfel zu einem Turme auf, dessen Krönung gegen die Gesetze der Schwerkraft nicht durchsetzbar schließlich in Einklang mit ihnen vorgenommen wird. Ohne Inhalt, ohne Bedeutung offenbart sich das Formspiel als Selbstzweck und erweist doch zugleich waltende Gesetze von Raum und Zeit. — In dem abschließenden Sketch wird der Zuschauer — und Hörer verschiedenster Gesinnung ganz gewaltig vor

seinen politischen Kopf gestoßen (vielleicht, um festzustellen, was darin ist oder nicht ist?), aber wir begrüßen zum Anschauungsbraten die pikante Sauce. Nur bitte nicht den Hohenfriedberger Marsch als Parodie der Polizeigewalt; dazu ist er wirklich zu schade. Es gibt doch geschmacklose Militärmärsche genug!

II.

Wir haben in Berlin zum ersten Male Festspiele gehabt, eine „season" gewissermaßen. Ein offenes Wort! Wir wenden uns nicht gegen die Darbietungen ausländischer Gruppen; es ist aber ein trauriges Zeichen, daß man auf unseren Festspielen keine der für den Tanz unserer Zeit wesentlichen deutschen Gruppen herausstellt: wo waren die Bauhausleute, wo Wigman, wo die Essener Neue Tanzbühne, wenn schon die führerlosen Berliner Operngruppen versagten? Es ist für die Ausländer keine Attraktion, daß man ihnen eine von Paris und London her längst vertraute Truppe vorsetzt. Es ist seltsam, daß diese Truppe, das Diaghileff-Ballett, es wagt, ihre aus uraltem Kitsch und moderner Variété-Akrobatik sinnlos zusammengeflickten Ballette als „Kunst", selbst nur als „alte russische Tradition" zu produzieren. Wir haben dergestalt Strawinskys „Apollon musagète" und „Le sacre du printemps" zum ersten Male über uns ergehen lassen müssen: die klassizistisch-durchsichtige Klarheit des ersten Werkes wurde zur auf die Bühne verlegten Übungsstunde des Ballettsaales, die kultisch-sakrale rauschhafte Dämonie des zweiten zur selbstgefälligen Bespiegelung des eigenen (Nicht)könnens in akrobatischer, athletischer, kallisthenischer Attitüde. Zu bedauern bleibt der vortreffliche Ernest Ansermet, der zum Hausdirigenten dieses Balletts wirklich schade ist. Damit man nicht mißverstehe: alte russische Tanzkunst in Ehren; sie hat ihre Zeit und ihre Sendung gehabt und seltsam gespensterhaft tauchten abgerissene Fetzen dieser Größe in den Polovetzer Tänzen aus Borodines „Prinz Igor" gelegentlich auf, die noch mit der alten Choreographie von Fokine geboten wurden. Die Diaghileff-Leute sind dem nährenden Urquell ihres Seins entfremdet; was an tänzerischer Formgebung heute aus russischem Geiste schöpferisch werden kann, müssen wir schon im Guten wie im Bösen von den Bolschewisten erfahren. Auf Einzelleistungen einzugehen scheint demnach nicht geboten, weder die Intelligenz der Sokolova, noch die Grazie der Markova können das völlige Versagen der Gruppe, auch in der Pünktlichkeit des rein technischen Ablaufes vergessen machen. Von den Männern, sowie von dem szenischen Drum und Dran schweigen wir lieber überhaupt.

Von sonstigen Ereignissen ist nicht viel zu berichten: eine neue Gestalt „Tod" der Valeska Gert, unerhört verdichtete tragische Spannung, körperräumlich gefrorene Architektur, letzte Transparenz in der Darstellung eines überpersönlich waltenden Geschicks. — Der auch so sanft säuselnde „Sturm" hat sich mit mehreren Laban-Leuten für ein „aktuelles akustisch-optisches Spiel" SOS, the Jazz of Europe zusammengetan. Unvorstellbar, daß noch vor zehn Jahren um den Sturm literarische Großkämpfe ausgefochten wurden! Sehr bezeichnend, daß man jetzt, einen Posttag zu spät, von der Laban-Eike her ein (straffreies?) Tor mit diesem „Stürmer" schießen will. Inhalt? „Kupplerin, Arzt,

Mammon, Er, Sie, der Dritte, Produktive, Gehetzte: SOS, es gibt keinen Gott, sonst hätte es keine Schützengräben gegeben, SOS!" — Oda von Holtens gazellenschlanke Zartheit bewährt sich am besten in Aufgaben anmutig drehender und schwebender Reigenformen und von der Begleitung her aufbauender Variationen (wobei auch sie, trotz ihrer offenbaren Musikalität nicht immer rhytmischer Willkür entgeht).

Kultischen Tänzen ist wohl ihr kluges Köpfchen gewachsen, nicht aber der zarte, an Schwerpunkten und stofflicher Symbolik sich mühende Körper. — Das „kgl. spanische Hoftänzerpaar" Andaluza und Hidalgo kann uns nach dem Erlebnis Argentina nur schwachen Abklatsch bedeuten: die Spanier bemühen sich neuerdings um europäisch verwässernde Allgemeingültigkeit ihrer ganz eindeutig an gewachsene Tradition gebundenen Volkstänze; das ist das Allerschlimmste, dann mögen sie uns lieber nicht spanisch kommen. — Aber auch bei unserem Nachwuchs ist dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Die jungen Tänzer der Berliner Staatsoper von Milloss und Schöffmann gleiten unaufhaltsam in die gleichmacherische Tretmühle des Betriebes hinein; weder bei ihnen noch bei Edit Kubbe ist es zu spät, wenn sie in die richtigen Hände kommen.

Mary Wigman hat ihren „Visionen" zwei neue Schöpfungen hinzugefügt. Die „Erscheinung" wächst durch den — Symbol der Unendlichkeit des Raumes! — immerwährend rotierenden Unterkörper, zu dem die Arme einen bewegungsmäßigen Kontrapunkt herstellen, der seinerseits durch unmäßig verlängerte und in der Achse mitschwingende Ärmel überbetont wird in das Unbegrenzt-Dämonische; die „Raumgestalt" wiederum ist Sinnbild heroischen menschlichen Kampfes mit dem Raum, den der gereckte rechte Arm mit fahnenartig verlängertem Gewandzipfel extatisch bis zum Äußersten zu erfüllen trachtet. Durch wirbelnde Körperrotation saust das Tuch wie eine zentrifugale Kraft durch den Raum bis der Mensch sich der Übermacht unterwirft und durch Zusammenbrechen den Tanz folgerecht endet. Der Zyklus der „Visionen" wächst immer mehr zu einem Mahnmal des neuen Tanzes. Werden die Jungen es achten? Mit dieser Frage entläßt uns diese Spielzeit.

Paul Hindemith: „Neues vom Tage"

Uraufführung in der Berliner Staatsoper

VON Dr. ERICH STEINHARD

Eine reizvolle Spielart Hindemithschen Humors charakterisiert den Musik-Sketch „Hin und Zurück"; „Nusch-Nuschi" und die Filmmusik zum „Kater Felix" für mechanische Instrumente geben weitere Komponenten zu dem, was in der neuen lustigen Oper amüsiert — wobei die überaus kunstreiche Faktur, die als Novum im Bereich dieser Komik auffällt, wie ein Netz die literarischen Situationshumore dicht umschleiert oder unterstreicht und persifliert.

Ist es eine Oper? Eine Posse? Eine Groteske? Jazz-Revue? Singspiel? Parodie? Nichts von all dem. Das Werk schwebt zwischen den Stilen, und es ist auch gleichgültig, wie man es tauft.*)

*) Kl. A. Schott Söhne, Mainz.

Gleich die Orchestereinleitung. Ein typisches Handwerkstück des Meisters: mit mageren, zweibeinigen Oktavenparallelen, frech und witzig vorüberflitzend, im Hindemith-Dur, mit kontrapunktischen Ingredienzen und ganz flüchtig zu sehenden possenhaften Durchblicken, sogar ein graziöses Intermezzo etudenhaft umrankend und mitreißend (ein Kapitel aus der „Schule der Geläufigkeit") — und doch Theatermusik, die in medias res führt, zwingend, turbulent, Vorhang auf: *„Ekel!" „Scheusal!" „Kanaille!" „Bestie!" „Tyrann!" „Hexe!" „Weibstück!"* echte Brio-Musik, wir sind mitten in der größten Schimpfszene der Musikliteratur.

In einem kontrapunktischen Vokalsatz *(„Wir lassen uns scheiden")* gipfeln die kanonisch verschränkten, von Jazzrhythmen untermalten ehelichen Meinungsverschiedenheiten — gerade in dem Moment, da sich ein Hochzeitsreisepaar *(„Wir stören doch nicht!")* zum Antrittsbesuch anmeldet. Nach wenigen Takten ist es so weit, daß in Hindemithscher Mechanik auch das junge Ehepaar Worttext und Musik des peinlichen Eingangsauftrittes wiederholt. Die gemeinsam und feierlich gesungene Scheidungshymne krönt dieses Bild, das den Charakter der ganzen Oper definiert.

Was reizt und belustigt an dieser Travestie? Die Schauplätze, zu denen wir die beiden trennungsbedürftigen Paare begleiten. Aber auch die durchaus neuartige Wortlyrik, die für Musik — ich übertreibe doch nicht — geradezu geschaffen ist. Man wird aus Gründen der reinen Sachlichkeit pedantisch die Situationen betrachten und einige Notizen machen.

Der Textdichter Marcellus Schiffer hat da für Abwechslung gesorgt. *Am Standesamt,* um die Scheidung zu erreichen. Da werden von linearkomponierten Männer-Doppelchören starr, steif und mechanisch, Formulare gesungen: Geburts- und Sterbeanzeigen Ehebefähigungsnachweise, Firmentafeln und Gesetzesparagraphen, unisono die Scheidungsfreudenhymne im dreistimmigen Satz, sogar mit Koloratur.

Geschieden wird nur das zweite Paar, Herr und Frau M. Das erste (Laura und Eduard) wandert zur Beschaffung eines Scheidungsgrundes in ein *Büro für Familienangelegenheiten G. m. b. H.:*

Zwölf Tippfräulein sitzen vor 12 musizierenden Schreibmaschinen (Klavier und Triangel) und singen: mehrstimmigen Chor, reizend, mit Fiorituren und einer Staccato-Sechzehntelbegleitung der Schreibmaschinen z. B.:

„In Beantwortung Ihres Gestrigen, betreffend Lieferung eines eleganten Taufpaten, offerieren wir Ihnen . . ."

Es erscheint „der schöne Hermann", der als Scheidungsgrund die Ehepaare bedient.

Wir ziehen in ein *Museum:*

Frau Laura wartet vor der berühmten Venus auf den „Scheidungsgrund" und produziert sich, nach einer spritzigen Orchestereinleitung, mit ihrer riesigen Koloraturarie über einen Text aus dem Baedekerreisehandbuch. „Der schöne Hermann", der prompt vom Familienbureau geliefert wurde, taucht auf und intoniert den von Hindemith nicht zu Unrecht „Duett-Kitsch" benannten Zwiegesang, in einem wunderbar bewußt gemixten Meyer Hellmund-Puccini-Wagner-Richard Strauß-Stil; da

kommt der Gatte Eduard mit einer fulminanten Eifersuchtsarie im Stil der Großen Oper, mit aufwärtsdonnernden Sechzehntelpassagen und gehaltenen Schlußtönen. Aufregung. Eduard zertrümmert aus Verzweiflung die berühmte Venus. Gepolter und Fluchtmusik. Der Chor schließt mit einer tiefsinnig betrachtenden Strophe. Vorhang.

Badezimmer im Savoyhotel. Wassermusik als Ouverture. Laura sitzt nackt in der Badewanne und gibt ihre Koloraturarie zum besten, die mit den ekstatisch-lyrischen Worten beginnt:

„Nicht genug zu loben sind die Vorzüge der Warmwasserversorgung."

Es treffen im Verlauf einer Viertelstunde vor der Badewanne ein: der schöne Hermann, um endgültig Grund zur Scheidung zu geben, die neidische Frau M., das Zimmermädchen, der Oberkellner, der Hoteldirektor, und das ganze Hotelpersonal. Hübsch, ein Rundgesang mit Refrain, das Orchesterchen beim Einzug der Badezimmergäste buffonesk, frozzelnd, kapriziös, schäkernd, kichernd in den Figurationen und ihren Varianten. Der Szenenschluß effektvoll errichtet über den Worten: „Wie peinlich", erst solistisch, dann Ensemble und Chor, polyphon in madrigaleskem Stil, mit Imitation und Koloratur reich geschmückt und gesteigert, schließlich achtstimmig, mit vergrößertem Thema — man hört nur noch in tiefster seelischer Erschütterung — wie peinlich, wie peinlich, aus allen Stimmlagen, aus dem Orchester — es ist die peinlichste Stelle des Stückes und wäre die anstrengendste für das Zwerchfell (wenn deutlich deklamiert werden würde).

Hotelzimmer und Gefängniszelle nebeneinander. Koloraturgespickte Vorlesung von Lokalnotizen zweier Tageszeitungen (warum nicht? Eisler hat Inserate komponiert, Milhaud vertonte ein Verzeichnis von landwirtschaftlichen Maschinen). Laura liest natürlich vom eingesperrten Museumschänder, Eduard vom Skandal im Savoyhotel. In einem Siebenmännerfinale bieten sechs schreiend gestikulierende Manager (Operette!) dem eben entlassenen Eduard riesige Gagen, wenn er als ungeheuerlichste Sensation den Scheidungsprozeß in Kino, Zirkus, Theater, Varieté oder Kabarett aufführen wollte. Marsch der Manager. Männerchor und Orchester beschließen den Akt im reinsten C-Dur.

Alkazartheater: Die Hauptattraktion des Schlußaktes, in dem auch gejazzt werden muß, ist das Auftreten Eduards und Lauras in dem weltberühmten Alkazartheater (Theater im Theater), wo „Trautes Familienleben" von ihnen gespielt wird, somit die ganzen Fluchszenen, die Zerschmettterung der Venus usw. noch einmal Revue passieren.

Sie wollen ins Privatleben zurückkehren, der Chor leugnet aber ihr reales Sein.

„Ihr seid keine Menschen mehr, Ihr seid das Neueste vom Tage."

In einer mehrstimmig fugierten Coda erfahren wir noch Aktuelles über Shaw, Dauerlauf, Drillinge, Autobereifung, Mussolini und Börsenkurse und endlich die letzten Berichte aus der Gesellschaft.

Dieser Hindemith-Stil, von dem wir einiges zitiert haben, bindet die schlagkräftige, humorige, aber unpsychologische Art des Librettisten, der zur Schluß das Buch etwas irreal und zu breit ausklingen läßt, in untheatralischer Weise.

Hindemith ist sich selbst treu geblieben. Die Vokalensembles

sind nur Fortbildungen seines Madrigalschaffens so wie das Opernorchester in den Hindemithschen Instrumentalmusiken seine Grundlage hat. „Neues vom Tage", dieses polyphone und konzertante Orchester-, Chor- und Koloraturwerk, ist vielleicht letzten Endes doch erst durch Verpflanzung auf die Bühne zur Theateroper geworden. Der Gesangstil wahrt die instrumentale Linie. Auch den musikalischen Witz verlegt er oft ins Orchester. Man höre die Bläserkontrapunkte im Badewannen-Ensemble oder die solistische Baßtuba, die (vor dem Managerauftritt) gegen eine Baritonstimme kämpft, oder die Schreibmaschinen-Klaviermusik. In den Instrumentalritornellen, welche die einzelnen Szenen verbinden, sticht eine sechshändige Klavierkomposition und ein konzertantes Bläserstück nach Art der Brandenburgischen Konzerte stark hervor. Motorisch ist Hindemiths Musik, lebendig, vielleicht auch drastisch und vor Allem voller temperamentgesegneter Übertreibungen.

Die Darstellung des Werkes ist nicht einfach. Generalmusikdirektor Klemperer mit seiner objektiven und doch wuchtigen Erfassung der heutigen Musik ist der Mann, solch feinsten Organismus bloßzulegen und zu deuten. Szenisch sind die Probleme von Ernst Legal und Traugott Müller mit mutigem Zeitgefühl, im Sinn des Bauhausstils restlos gelöst worden. Für Sänger und Sängerinnen gibt es trotz großer Bravour (Herr Wirl als „Der schöne Hermann") Schwierigkeiten des Jazzrhythmus, der Polyphonie und des Stimmumfanges, die nicht unterschätzt werden dürfen. Der Erfolg war außerordentlich stark; nach dem Schlußakt Kundgebungen für Paul Hindemith.

Heinrich Kaminski: Jürg Jenatsch

Uraufführung in der Dresdener Staatsoper.

Heinrich Kaminski, seit dem Nürnberger Tonkünstlerfeste des Jahres 1921 in der ersten Reihe der jüngeren deutschen Chorkomponisten stehend, hat mit diesem Jürg Jenatsch nach der Erzählung Conrad Ferdinand Meyers zum ersten Male Musik für die Bühne geschrieben. Schwer zu bestimmen, zu welcher Schaffensgattung das Stück eigentlich gehört. Der Tonsetzer, der sich den Text dazu selbst verfaßt hat, nennt es ein Drama. In der Tat ist es in erster Linie ein Sprechstück, wenn er diese Benennung auch nicht dort haben will. Gleich Wagner strebt auch Kaminski, wie er durch einen Mittelsmann sagen läßt, einer „Vereinigung der Künste" zu, „aber nicht nach Art des Gesamtkunstwerkes, sondern nach dem ursprünglichen Zustand des Dramas, nach seiner Urform hin, wobei die Musik nur das allgemeine Agens ergibt, das die Synthese herbeiführen soll." Leider ist ihm die Absicht, wie die Uraufführung lehrte, nicht völlig geglückt: denn die Musik tritt, bis auf wenige Partien, schon äußerlich stark zurück. Mitunter setzt sie mehr als halbe Akte ganz aus und fällt auch durch den Wechsel zwischen melodramatischer Arbeit und reinem Gesangssatze auseinander. Auch ist diese Musik (Klavierauszug in der Universal-Edition) nur selten wirklich dramatisch, hat aber, indem sie auf mittelalterliche Melodik zurückgreift, Stil und Haltung und erreicht zumal in den Chören eine Höhe der Kunst und der Wirkung, die an die Großartigkeit von Kaminskis bedeutendstem Werke, dem 69. Psalm, erinnert.

Es ist nur zu bedauern, daß sich der Tondichter das Textbuch selbst zurechtgemacht hat. Einmal bedeuten nämlich diese fünf Akte kein Drama im eigentlichen Sinne, sondern eine epische Aufreihung der Begebenheiten, und dann ist die Technik der meist gereimten Dichtung von ganz sonderbarer präziser Diktion. Durch innere Gründe zu stützen ist die Forderung, daß ein Teil der Rollen, darunter die Titelgestalt selbst, Nichtsängern (Schauspielern) überantwortet ist und ihre Gesangstimme hinter der Szene erklingen soll.

Für die Wiedergabe hatten die sächsischen Staatstheater unter Leitung der Oberspielleiter Dr. Ehrhardt und Gielen und des Generalmusikdirektors Fritz Busch in

den größeren Rollen eine Reihe ihrer besten Kräfte eingesetzt. Bruno Decarli spielte, von Adolf Schoepflin gesanglich ausgezeichnet unterstützt, den Jenatsch; Elise Stünzner sang und gestaltete die Partie der liebenden Feindin Lukrezia unübertrefflich. Für die Sicherheit und Klangfülle des von K. Pembauer vorstudierten Chores ist kein Lob zu hoch gegriffen. Der Erfolg war nach den ersten Akten ungleich, nach dem letzten groß. M. U.

NEUE GEBRAUCHSMUSIK!

Militärkapellen haben anläßlich der Festwoche „Berlin im Licht" Festmusiken von Butting, Hindemith, Křenek, Tiessen, Toch und Weill an verschiedenen Stellen der Stadt vorgetragen. *(M. i. L.)*

Theodor Veidl: Kranwit

URAUFFÜHRUNG AM PRAGER DEUTSCHEN THEATER

Man machte der deutschen Musik dieses Landes den Vorwurf, sie hätte bisher keine dramatischen Talente hervorgebracht. Eine Oper von Format fehlte tatsächlich bis heute. Anständige, ja ausgezeichnete Werke hat die junge Generation auf lyrischer und reininstrumentaler Basis hören lassen. Sie hat sich durchgesetzt. Die Gegenwart hat es bewiesen. Aber wahre Musikdramatik, die Kraft am Theater dramatisch, erlebnishaft zu gestalten, dramatisch zu unterhalten oder zu erschüttern ist bis 1929 nicht sichtbar geworden. Auch das Volk dieses Gebietes ist ja eher behäbig zu nennen, ist schwer aus seinem Gefühl zu heben und reagiert im Leben oft unsicher, unklar, passiv, auch abwegig, oft romantisch und weltfremd. Aus solchen Schichten pflegen die Dramatiker nicht zu kommen.

Und gerade von der verträumtesten Figur, von der man es beinahe nicht erwartet hätte, von Theodor Veidl, stammt die erste abendfüllende Oper dieses Kreises. Ich beeile mich nach der unfreundlichen Einleitung zu sagen, daß die Oper ihre Reize hat, sie ist echt empfunden und mit Geschmack gearbeitet. Gut bürgerlich, aber unzweifelhaft mit Talent geschrieben.

Daß die oben zitierte Weltfremdheit sich irgendwie äußern mußte wird jeder einsehen: Die Textwahl verblüfft durch Bekenntnis zur Romantik, eine leicht verblaßte, liebenswürdige, ein bischen verblasene Romantik, die da an der Grenze des Volkstümlichen verläuft und von Hans Watzlik in drei Akte geformt wurde. Ein buckliger König, sein schöner Narr und das zur Königin erwählte Köhlermädchen, das zwischen sinnlicher Schönheit und edler Größe sich zu entscheiden hat, stehen als Hauptfiguren im Märchen, das tragisch mit dem Freitod des Königs und der Rückkehr der Königin in die Armut endet. — Das Ganze ist mit betontem Gefühl für Lyrik und Tragik abgefaßt, die dramatischen Möglichkeiten sind weniger berührt, auch über die Sprache ließe sich manches sagen.

Veidl hat das Zeug zum Volkstümlichen und deswegen begreift man, daß er zu diesem, übrigens publikumswirksamen Buch gegriffen hat. Seine Auffassung des zarten Märchentextes schließt modernste Harmonik aus, wenn auch die Figur des Buckligen, die literarisch ver-

wandt ist mit ähnlichen Gestalten bei Schreker und Zemlinsky, Anlaß zu herber harmonischer Zeichnung gegeben hätte. Veidl ist ein ehrlicher Künstler, versteht polyphon zu denken, hat Formgefühl und baut einen modulationsreichen Stil auf. Er ist vor Allem Stimmungsmusiker, das läßt die Art der einheitlichen orchestralen Erfassung der Gesamtszene erkennen. Ihre lyrische Verinnerlichung durch harmonische Mittel nachromantischer Art, Chöre, eingestreute volkstümliche Liedformen geben das eigentliche Profil. Die stärkste Intensität erzielt der Komponist in dem breitgeschwungenen Vorspiel zum zweiten Akt und in diesem Akt selbst, der seiner größeren Fläche nach als eine gesteigerte Reihung und Zusammenfassung von Orchestergesängen angesehen werden kann. Aber auch für die Tragik des Schlußaktes, in dem eine leise Mahlerverwandschaft durchklingt, findet Veidl den Orchesterausdruck und die Stilsicherheit, die dieser noblen Gesangsoper ihren Wert geben. Von Dr. Kolisko plastisch geleitet, brachte die Aufführung, die in Darstellung, Bühne und Regie konventionell war, dem Komponisten reiche Ovationen. Erich Steinhard.

DIE KOMPOSITIONEN FÜR RUNDFUNK!

Es schrieben Hindemith ein Orgelkonzert, Brecht-Weill ihr „Berliner Requiem", Toch die „Heitere Suite", Pillney das „Funk-Divertimento", Ambrosius eine „Passionsmusik" für Rundfunk, Gräner die „Theodor Storm-Musik". (M. i. L.)

Lilli Lehmann

VON SUSANNE JICHA-STEINBERG, PRAG

Über die großartige menschliche und künstlerische Persönlichkeit Lilli Lehmanns ist im Verlauf der letzten Wochen soviel schönes und zum großen Teil Richtiges gesagt worden, daß es heute vielleicht von Interesse sein dürfte, über die Lehrerin und Meisterin im engeren Sinne etwas zu erfahren. Meine vieljährigen, regelmäßigen Studien bei dieser seltenen Frau geben mir die Berechtigung denjenigen meiner Erfahrungen Ausdruck zu verleihen, die meinem Gedächtnis vermutlich nie entschwinden werden.

Das eigentliche Domizil ihrer Lehrtätigkeit war das Salzburger Mozarteum, in welchem sie alljährlich für den Verlauf mehrerer Monate einen großen Kreis Lernbegieriger und Bewunderer um sich versammelte. Von einem Unterricht im landläufigen Sinne konnte bei diesen „Kursen" kaum die Rede sein. Eine hingebungsvolle und aufnahmsfreudige Gemeinde versammelte sich schon in früher Morgenstunde um die Meisterin. Wie Lilli Lehmann es verstand, die Individualität eines jeden Lernenden sofort aufzuspüren, jedwede Persönlichkeit durch besondere Anweisungen anzufeuern, und diese Weisungen in einer präzisen, oft geradezu verblüffend geistreichen Art erteilte, war vorbildlich, wenn nicht gar einzigartig. Die beiden ganz besonderen Merkmale ihrer Lernpersönlichkeit waren Energie und Geduld: Es gibt viele Menschen, die gewiß über ein großes Maß innerer Spannung verfügen, die diese Spannung aber

nur als Triebkraft für ihre eigene Persönlichkeit dienstbar machen können. Lilli Lehmann hingegen zog den jeweiligen Schüler dergestalt in ihren Energienkreis, daß der Strom ihrer Kräfte förmlich dem anderen injiziert wurde, ein Strom, dem sich wohl niemand entziehen konnte.

Wenn ich vorhin von Geduld sprach, so meine ich damit nicht die Geduld, deren Ursprung die Nachsicht ist. Die Geduld Lilli Lehmanns resultierte aus dem unendlichen Wissen um das menschliche Unvermögen, sie wußte, daß ihre kategorischen Postulate nicht augenblickliche Erfüllung bedeuteten, sondern, daß die endlose Wiederholung des Gebens und Nehmens, allein zu dem führte, was sie als persönliches Ideal auch in ihren Schülern sehen wollte. Völlige Hingabe an das Werk und asketische Strenge gegen sich selbst, waren die großen Forderungen ihrer eigenen Künstlerpersönlichkeit.

Oft war es ihr unbegreiflich, daß die Voraussetzung des guten Willens (um es landläufig auszudrücken) nicht in jedem ihr Begegnenden in der Art vorhanden war, wie es sich elementar in ihr selbst ausdrückte.

Fand sie aber im Schüler einmal diese Voraussetzung, so kannte ihre Freude am Geben keine Grenzen. Mich selbst z. B. beschenkte sie in solch unvergeßlicher Weise während ihres jährlichen Berliner Aufenthaltes, in welchen ich ihr für mehrere Wochen regelmäßig folgen durfte. Sieben Stunden und mehr beschäftigte sie sich dann täglich mit mir, wobei sie mir vor allem an Mozartschen Gesangswerken, in erster Linie aber an Beethovens „Fidelio" ihre hohe Kunst demonstrierte. Wie es überhaupt ein Hauptfaktor ihrer Lehrtätigkeit war, jede Note mit gleicher Liebe und Sorgfalt in idealster Form vorzusingen, was, durch das große Beispiel angeregt, das schwierige Studium wesentlich erleichterte.

So wirkte sich die große, reproduktive Künstlerin produktiv im höchsten Sinne aus. Selbst wenn die Generation, die Lilli Lehmann noch auf der Bühne gesehen hat, ebenfalls dahingeschieden sein wird, lebt die Frucht ihrer Lehrmeisterschaft in allen denen, die sie wirklich verstanden haben, als W e r k, und somit als unauslöschliches Vermächtnis fort.

Steinbergs Berufung ans Frankfurter Opernhaus

Daß Steinberg nach so kurzer Zeit seiner Wirksamkeit am Prager Deutschen Landestheater an ein bedeutendes Opernhaus Deutschlands verpflichtet wird, hat hier gar nicht überrascht. Die Energie, Umsicht, die ungewöhnliche Intelligenz und seine Konzessionslosigkeit schufen ihm gleich in den ersten Wochen seiner selbständigen Tätigkeit eine Gemeinde. Man darf nicht vergessen, was das bedeutet. Zemlinsky — durch fünfzehn Jahre als Halbgott verehrt — überläßt einem fast Unbekannten den Platz.

Der junge Steinberg übernimmt die undankbare und verantwortungsvolle Arbeit, ein in der letzten Zeit etwas desorganisiertes Theater wieder ins Geleise zu bringen, ein Repertoir aufzubauen, schon schematisch gewordene Konzertprogramme von Grund aus neu zu gestalten.

Im Verlauf einer unwahrscheinlich kurzen Zeitspanne geschieht Un-

gewöhnliches. Verdi, Strauß, Janáček, Beethoven, Schubert und Bruckner ziehen die Massen des Publikums an. Im Spielplan gewinnt die Oper gegenüber Schauspiel und Operette Raum und Übergewicht.

Steinberg, der aus der Schule Klemperers kommt, erinnert als Persönlichkeit in mehr als einer Hinsicht an den Meister. Ehrgeiz, unbedingter Eigenwille, fanatische Arbeitswut, die an Raserei grenzt, lauter Eigenschaften, die ihn vorwärtsdrängen, und dazu diese Musikbesessenheit.

Nur ist die Art seiner Musikalität und seiner musikalischen Interessensphäre eine andere. Steinberg würde niemals eine Musik in der Richtung nach dem Nur-Geistigen, Abstrakten hin interpretieren. Er ist viel zu viel sensitiver Vollblutmusiker, Musikant im besten Sinn des Wortes — dem jeder Akademismus, auch jener der Sachlichkeit fernsteht, er ist daher auch ein Feind jeder Objektivierung des Kunstwerks. Als Ausdruck der eigenen Persönlichkeit wird ein Beethoven und Bruckner erstehen, mit durchwegs neuen Tempoeinfällen und dynamischen Ideen, ja sogar mit neuen Instrumentalretouchen, mit denen man nicht immer einverstanden sein muß. Das rein Musikantische führt daher auch zu seiner Vorliebe für alles Romanische und Slavische. Um Steinberg zu definieren muß man seinen Verdi gehört haben. Den „Falstaff", den er auswendig dirigiert (wie übrigens fast die ganze symphonische Literatur). Er dramatisiert ihn bis zum letzten Ton und doch bleibt er italienisch, klanglich blendend und berauschend. Er ist also vor Allem ein Künstler des Klanges. Skrjabin und Janáček fesseln ihn und in Salome und Elektra fasziniert er mit dem Furor, der seines Gleichen sucht, mit dem er den Ring und den Tristan dirigiert. Niemals fehlt da der Geist, der Alles durchglüht. Aus dem Gesagten würde hervorgehen, daß Steinberg dem Problematischen aus dem Wege geht. Es ist nicht ganz so. Er ist in Prag gezwungen gewesen sich zurückzuhalten. Ein Freund der Aller-Extremsten ist er ja nicht, das zeigt der ganze Umriß der Persönlichkeit. Aber er hatte die Möglichkeit Karl Hábas Scherzo, Schulhoffs Flötenkonzert und Viktor Ullmanns Orchesterkonzert, lauter Linienkunstwerke, mit leidenschaftlicher Strenge stilgerecht zu musizieren.

Wir scheiden ungern von Steinberg. Wenn er auch heute nicht mehr mit seiner ganzen Tatkraft bei uns ist. Es ist ein Wunder durch ihn geschehen. Seine Glanzaufführungen füllten die Häuser, er war in seiner ersten Zeit der Regenerator des Opernspielplanes und damals der Retter der Prager Oper. *Erich Steinhard.*

RUNDFUNK- UND TONFILM-REDEKURSE.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Charlottenburg hat in ihrer Abteilung „Rundfunkversuchsstelle" einen Rundfunk-Redekursus veranstaltet, dessen Erfahrungen man späterhin Tonfilmkursen nutzbar machen will. Wie der „Film-Kurier" berichtet, finden (unter Leitung von Carl Gräf und Dr. Karl Würzburger) die Kurse in besonderen Räumen statt, die verschiedenartige echosperrende Bespannungen besitzen, damit die Brauchbarkeit für das Senden geprüft werden kann. So ist z. B. ein Raum mit Zellotex bekleidet, einer Stampfmasse aus Zuckerrohrfasern, ein anderer mit Kork, wieder ein anderer mit Stoff. Die Schüler sprechen oder lesen vor

dem Mikrophon im Aufnahmeraum; in einem Saal wird dann das aufgenommene Wort durch einen Stille-Schreiber registriert und in einem Lautsprecher zurückgesandt. Der Sprecher hört später seine Worte und kann ihre Wirkung kontrollieren, bzw. die Mängel seiner Sprachtechnik durch die Kursleiter erklärt bekommen. Das Hauptprinzip bei diesen Unterweisungen lautet: „Technik ist — wenn man es nicht merkt!" Die Übungen beginnen mit dem rein Phonetischen, bringen dann Lese- und Sprechübungen, Vorlesungen aus Büchern, präpariert und auch unvorbereitet, Teile aus frei gehaltenen Vorträgen usw. Alle Schönheitsfehler des Sprechens werden deutlich, ihre Abstellung wird gezeigt. Merkwürdigerweise eignen sich „Neulinge" besser als berufsmäßige Rezitatoren, die gern in Übertreibungen verfallen und oft nicht zu belehren sind. Überhaupt müssen manche Berufssprecher für den Tonfilm umlernen, da er eigene Ausdrucksgesetze hat. Der Schauspieler muß anders sprechen als auf der Bühne, und der Film-Schauspieler muß den Ausdruck dämpfen, ihn der Sprechstimme anpassen, um nicht ins Grimassieren zu verfallen. Wenn die Rundfunk-Redekurse beendet sind, was in Kürze zu erwarten ist, sollen die Tonfilm-Sprechkurse aufgenommen werden. *(F. Z.)*

Musikerziehung

VOM WESEN DER MODERNEN KONSERVATORIEN

Von Prof. E. Jos. Müller, Köln.

Es war schon lange Zeit allen Einsichtigen bewußt, daß der Musikunterricht an den höheren Schulen mit dem übrigen Unterricht nicht gleichen Schritt gehalten hatte. Das lag zum Teil an der geringen Berücksichtigung dieses wichtigen Faches im Stundenplan der Schulen und zum anderen am Gesanglehrer, der meist den Anforderungen, die an ihn zu stellen waren, nicht entsprechen und darum mit seinem Fache nicht zur Geltung kommen konnte. Mittlerweile waren die großen kulturellen Schädigungen, die mit der Vernachlässigung des Gesanges an den Schulen allgemein eintraten, offenbar geworden, und was schon vor längerer Zeit ein Kretzschmar und andere gefordert hatten, wurde seiner Verwirklichung näher gebracht, als nach dem Kriege eine starke Welle der Kunstbegeisterung, des Körperbefreiungswillens und der seelischen Erhebung eine Abwendung von der rein verstandesmäßigen Erziehung und eine stärkere Beachtung des Irrationalen im Menschen herbeiführte. Kunst- und Musikerziehung, Arbeitsprinzip im Unterricht, Weckung der schöpferischen Kräfte im Kinde, Selbsttätigkeit und Selbständigkeit des Schülers, seelischer Ausdruck durch Körper und Kunst — solche und andere Worte — bezeichnen ganz kurz die pädagogischen Forderungen der Gegenwart. Die Musik will neben den anderen Fächern in alle ihre Rechte eintreten; das aber machte vor allem eine besonders tüchtige Schulung des Gesanglehrers nötig. Dieser mußte nicht nur in Bezug auf Vorbildung, sondern auch auf Stellung und Einfluß den anderen Lehrern an den höheren Schulen vollständig gleich werden. Es gilt, den Musiklehrer der höheren Schule wieder zu dem Range zu erheben, den der Kantor im Mittelalter an den höheren Schulen einnahm. Wenn einmal wieder erkannt wird, daß Kunsterziehung wichtiger und notwendiger ist als die Verstandesbildung, dann ist es leicht, der Musik Geltung zu verschaffen. Heute sind wir noch nicht so weit und leider beobachten wir allenthalben die Neigung zur Reaktion und zum Rückfall in alte Erziehungsfehler. Es gilt darum, die Apostel zu erziehen, die für die neuen Ideen werben und kämpfen, bis die so frisch begonnene, dann aber verlangsamte Bewegung endlich doch zum Ziele kommt. Die neuen Musiklehrer, die in der Schulmusikabteilung herangebildet werden sollen, haben also nicht etwa nur die Aufgabe, für sich einen Beruf und eine Stelle zu gewinnen, sondern sie haben Wegebahner zu sein für die Musikerziehung in dem Sinne, wie sie heute ver-

standen werden muß. Von den jungen Musiklehrern der nächsten Jahre hängt es ab, ob die Musik wieder eine zentrale Stellung in der Schule und im Leben erlangt oder nicht; sie sind die ersten Vorbereiter der neuen Musikkultur; sie müssen den Boden bereiten, auf dem Kunst und Künstler gedeihen. Hiermit ist die große Kulturbedeutung der neuen Schulmusiker angedeutet, die ihnen die Sympathie aller derjenigen einbringen sollte, denen es ehrlich um die Musikkultur zu tun ist, vorab den Künstlern.

Fragen wir, was denn das Wesen der neuen Musiklehrer ausmacht. Es handelt sich um ein Dreifaches, was hier nur kurz genannt sei. Er muß ein Musiker, ein wissenschaftlich gebildeter Mensch und endlich ein Pädagoge sein.

1. Ein Musiker muß er sein, ein Künstler. Von der Forderung ist nicht abzugehen! Darum wird er unterrichtet im Gesang und Instrumentalspiel, im Partiturlesen, im Dirigieren u. a. Freilich stoßen sich in dieser Angelegenheit die Auffassungen. Es kann bei der gewaltigen Arbeitsüberlastung der Studierenden der Schulmusikabteilung und bei der Vielgestaltigkeit ihres Studiums nicht erwartet werden, daß sie ohne weiteres konzertreife Leistungen zuwege bringen; genug, wenn sie eine saubere Technik, Ausdrucksfähigkeit, Formempfinden, Geschmack haben. Die Vielseitigkeit und Gründlichkeit ihres musikalischen Studiums hebt sie über den Vorwurf, Dilettanten zu sein, hinaus. Was aber geleistet werden kann in technischer Beziehung, das muß erreicht werden; darum werden die Anforderungen schon bei der Aufnahmeprüfung von Semester zu Semester gesteigert. Das hat die Wirkung, daß die Kandidaten sich nicht sogleich nach dem Abitur zur Prüfung anmelden können, sondern sich erst eine längere Zeit darauf vorbereiten müssen.

2. Ein wissenschaftlich gebildeter Mensch soll der Musiklehrer sein; das wird zunächst schon durch das Abitur bewiesen. Aber dieses genügt nicht; nicht nur Musikgeschichte, Musikästhetik gilt es zu studieren, sondern auch auf anderen Gebieten soll der Musiklehrer zu Hause sein. Das soll als eine ideale Forderung gelten, sie muß aber auch recht real aufgefaßt werden. Daß die Schulgesangreform mitten auf der Strecke stehen geblieben ist, beweist nichts schlagender als die Tatsache, daß für das wichtige Fach nicht einmal eine genügende Stundenzahl eingesetzt worden ist. Das zwingt die Studierenden zum Studium eines Wissensfaches, dem sie sich auf der Universität zu unterziehen haben. Das bedeutet eine außerordentliche Mehrbelastung, die oft die ganze Kraft in Anspruch nimmt. Wer aber die Doppelaufgabe der musikalischen und wissenschaftlichen Bildung durchführen kann, der wird für sich und seinen Beruf schönste Erfolge und reichen Gewinn haben.

3. Ein Pädagoge soll der Schulmusiker sein; darum wird der Studierende bald eingeführt in die pädagogische Psychologie, in die Methoden des Faches, ins praktische Unterrichten, in die Geschichte der Erziehung und in die Literatur dieser Gebiete. Das ist ein ganzes Studium für sich und doch in diesem Falle wieder nur ein Teilgebiet. So umfangreich und neu ist das alles, daß der Studierende, sei er auch noch so begabt, mit seiner ganzen Kraft sich seiner Arbeit hingeben muß. Man muß sehr große Bedenken haben, ob das alles möglich ist, und doch muß es so gefordert werden; mögen auch die einen oder anderen das Ziel nicht erreichen, dieses selbst darf aus den oben erwähnten Gründen nicht niedriger gesetzt werden.

Eins ist noch zu erwähnen: nämlich: Musik ist eine Kunst; gerade als Kunstfach (im Gegensatz zu den anderen Schulfächern) muß der Musikunterricht aufgefaßt werden; aufs Können kommt es an, nicht so sehr aufs Wissen. Bedenken wir das, dann ist es einleuchtend, daß wir die Musik in der Schule vor einer großen Gefahr bewahren müssen, nämlich der der Verwissenschaftlichung. Diese Gefahr ist so groß, daß selbst Wissenschaftler davor warnen. Die Verbindung der Schulmusikabteilung mit einer Musikhochschule, wie es in Köln geschieht, soll nun die Gewähr geben, daß die angehenden Musiklehrer zur Musik als Kunst hingezogen werden, daß die ganze musikalische Stimmung und Atmosphäre, die an diesem Institut herrscht, ihn vor einer nüchternen und einseitig wissenschaftlichen Anschauung der Musik bewahren möge. Man kann diesem Gedanken, der vor allem dem Ministerialrat Professor Kestenberg seine Entstehung verdankt, nur zustimmen und muß hoffen, daß es gelingt, ihn durchzusetzen. Freilich muß alles getan werden, um andere Gefahren, die etwa in dem Worte „Konservatoriumsbetrieb“ umschlossen sind, zu vermeiden.

Letzteres hat zur Voraussetzung, daß die Schulmusikabteilung ganz ihrer Eigenart und Bestimmung entsprechend ein besonderes Gepräge hat und demnach eine gesonderte Behandlung erfahren muß. Das ist selbstverständlich, und es wird noch reiflichen Nachdenkens, eifriger Arbeit und besten Willens von allen Seiten bedürfen,

bis man sagen darf, die bestmögliche Lösung des Problems der Musiklehrerbildung sei erreicht. Vorerst gibt es nur zwei Stellen dieser Ausbildung, das sind die Akademie in Charlottenburg und die Schulmusikabteilung in Köln. Bedenkt man, daß letztere im Rang mit allen Berechtigungen jener selbständigen voll ausgebauten Anstalt gleich gestellt ist, daß sie also die gleichen Ziele (Vorbereitung für das künstlerische Lehramt) zu erreichen hat, so ergibt sich hieraus die Sonderstellung der Schulmusikabteilung innerhalb des Rahmens der Musikhochschule, so ergibt sich daraus die Notwendigkeit einer gesteigerten Fürsorge von Staat und Stadt für diese Abteilung und deren materielle und ideelle Hebung zur Höhe eines vollkommenen Erziehungsinstituts für unsere neuen Schulmusiker.

(Nachrichten der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln.)

BÜCHER

RIEMANN, MUSIKLEXIKON

11. Auflage bearbeitet von A. EINSTEIN, 1929, 2 Bände. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Im Laufe eines halben Jahrhunderts hat Riemanns Musiklexikon nunmehr die elfte Auflage erreicht: in Abständen von 4—5 Jahren hat sich immer wieder eine neue, verbesserte, vermehrte Ausgabe als notwendig erwiesen. Das spricht für die gleichmäßige und unverminderte Wertschätzung des Werkes, eine Wertschätzung, die zu gleichen Teilen auf der Persönlichkeit seines Verfassers und auf der Objektivität und Zuverlässigkeit seines Inhalts beruht. Hugo Riemann hat in das Lexikon, das ihm unter seinen vielen Veröffentlichungen am meisten ans Herz gewachsen war, die ganze Summe seiner theoretischen und geschichtlichen Erkenntnis hineingearbeitet; es ist ein Spiegel seiner universellen Persönlichkeit und des außerordentlichen Aufschwungs der Musikwissenschaft, der sich zu seinen Lebzeiten vollzogen hat. Das Problem der Bearbeitung für den Herausgeber, *Alfred Einstein* lag in dem Ausgleich zwischen dem Riemannschen Erbe und den Forderungen nach durchgreifender Erneuerung des Werkes. Es ist von Einstein in geradezu genialer Weise gelöst worden. Riemanns Formulierungen auf den Gebieten der Harmonik, Rhythmik und Metrik wurden beibehalten, aber womöglich objektiver gefaßt und ihnen gegebenenfalls neuere Anschauungen entgegengestellt; die Wandlungen, die sich in unseren Begriffen durch das Auftreten der „Neuen Musik" vollzogen haben, wurden vermerkt und begründet. In allen geschichtlichen Artikeln ist dem heutigen Stand der Forschung Rechnung getragen worden; vor allem mußten fast sämtliche das musikalische Mittelalter angehenden Artikel eine wesentliche Änderung erfahren. Aber auch sonst ist kaum ein Artikel ungeprüft und ungeändert wieder in den Druck gegangen; an fast jedem hängt eine Summe von Kleinarbeit, die sich bis auf die originalgetreue Wiedergabe der alten Titel erstreckt. Auf eingehende Quellen- und Literaturnachweise wurde besonderer Wert gelegt. Die neueste Musik ist bis auf die jüngste Gegenwart (bis Ende 1928) berücksichtigt; der Überblick ist durchaus international, die Angaben fließen bis auf wenige Ausnahmen aus unmittelbaren Quellen. Auch die letzten technischen Entwicklungsstadien der Musik finden ihre Darstellung, bis auf Rundfunk, Schallplatte und Sphaerophon. Die vorliegende 11. Auflage hat über die vorhergehende einen stärkeren Schritt hinausgetan als irgend eine andere.

Heute mehr als je darf sich das Werk als die reichste Encyklopädie des gesamten musikalischen Wissens der Gegenwart bezeichnen.

WALTER HINZ: KRITIK DER MUSIK, *Verlag G. Kallmeyer, Berlin.*

Der Versuch, die Schopenhauersche Musiktheorie in einem neuen Sinne zu Ende zu denken, ist überaus fruchtbar, besonders, wie von ihr aus das Phänomen Beethovens erfaßt wird. Ausführungen, wie die über die Pause bei Beethoven und über die Heiligkeit als Ziel einer gedachten Weltmusik erschließen ganz neue Zusammenhänge von Ethik und Ästhetik. R. B.

DR. BORIS BRUCK: WANDLUNGEN DES BEGRIFFES TEMPO RUBATO. *Verlag P. Funk, Berlin.*

Das Tempo rubato spielt bei der Interpretation musikalischer Werke eine erhebliche Rolle; trotzdem ist das Wesen dieser Vortragsart nicht nur Dilettanten, sondern auch sonst unterrichteten Fachleuten so gut wie unbekannt; darunter leidet die Wiedergabe einer großen Zahl von Werken und zumal von Musikstücken aus früheren Epochen, die ihr charakteristisches Gepräge verlieren, wenn sie nicht

im Sinne der Zeit zum Vortrag gelangen. Die vorliegende Schrift schafft durch Untersuchungen der Entstehung der verschiedenen Tempo-rubato-Begriffe ein festes Fundament für die richtige Anwendung und Behandlung dieser eigentümlichen Vortrags-Freiheiten.

FRITZ STEGE: DAS OKKULTE IN DER MUSIK. *Verlag E. Bisping,* Münster i. W.

Ein auf breiter Grundlage aufgebautes Buch, auf das wir in anderem Zusammenhang noch zurückkommen müssen. Der Verfasser, der zwar den Okkultismus als die „Nachtseite" der Wissenschaft ansieht, arbeitet mit einem gewaltigen wissenschaftlichen Apparat, der naturgemäß vom Diesseits bis ins Jenseits reicht, und in fünf geistreich aufgebauten Kapiteln von der tellurischen, kosmischen, transzendentalen, magischen und spiritistischen Musik handelt.

AUGUST HALM: EINFÜHRUNG IN DIE MUSIK. *Deutsche Buchgemeinschaft,* Berlin.

Keine Ästhetik und keine Historie der Musik, sondern eine aus lebendigstem Erleben strömende Darstellung des Gebietes, eine durchaus persönliche Gestaltung des Stoffes, der durch interessante Beispiele erläutert wird. Musikfreunde werden durch die Lektüre starke Anregungen empfangen.

BRUNO STÄBLEIN: VON BACH-HÄNDEL BIS PFITZNER-STRAUSS, *Verlag M. Schauenburg, Lahr.*

369 Motive und Themen aus der Zeit der deutschen Klassik von Bach-Händel bis zu Pfitzner und Strauß ausgewählt sind in diesem Motivbüchlein nach Tonarten geordnet und innerhalb der Tonart wiederum nach den Grundsätzen eines harmonisch-tonalen Systems aufgeführt. Wertvolles Material für Harmonielehre, Ästhetik und Musikgeschichte.

NEUE HANS PFITZNER-LITERATUR.

Im Verlag von Dr. Benno Filser in Augsburg ist dieser Tage ein neuer (dritter) Band von *Hans Pfitzners Gesammelten Schriften* erschienen, der unter dem Titel *„Werk und Wiedergabe"* acht größere Abhandlungen aus der Feder des Tonsetzers zusammenschließt. Die Aufsätze gehen besonders auf die künstlerischen Anforderungen an Bühnensänger, Dirigenten, Kammermusik- und Einzelspieler, Theatermaler und Spielleiter ein.

Ein weiteres Pfitzner-Buch ist soeben von *Adolph Fürstner,* dem Verleger aller neueren Werke des Künstlers, als Ehrung zu dessen kürzlichem 60. Geburtstag veröffentlicht worden: *„Kompositionen der jetzigen und früheren Schüler der Meisterschule Hans Pfitzners an der Preuß. Akademie der Künste zu Berlin — Festgabe zum 60. Geburtstage".* Vertreten sind darin die Namen: Otto Straub, Hermann Ambrosius, Hans Maria Dombrowski, Robert Rehan, Margrit Hugel, Eduard Hebra, Karl Maria Zwißler, Maria Dombrowsky, Paul Winter, Carl Gerhardt, Gerhard Frommel, Friedrich Mahler und Lothar Witzke (z. T. mit zwei Stücken).

ERWIN RIEGER: EWIGES ÖSTERREICH. Ein Spiegel seiner Kultur. *Verlag Manz.* Wien und Leipzig.

Ein Querschnitt durch das Geistesleben Österreichs. Die Namen des Herausgebers und der Mitarbeiter bürgen für das Niveau der Haltung. Felix Braun beschreibt mit Einfühlsamkeit die Landschaft. Richard Specht, Joseph Gregor, Paul Stefan und Franz Ottmann behandeln in anziehendster schriftstellerischer Form die Literatur, das Theater, die Musik und die bildenden Künste. Einen aufschlußreichen Beitrag liefert Hans Prager mit einer psychologischen Durchdringung des österreichischen Menschentypus. Gisela Berger und der Herausgeber geben eine Schilderung des Gesellschaftslebens auf historischer Grundlage. Illustrationen nach Kunstwerken von Waldmüller und Rudolf Alt bis zu Klimt, Schiele, Kokoschka, Faistauer und Hanak erhöhen den Wert des Buches.

LUDWIG KARPATH: LACHENDE MUSIKER, *Verlag Knorr und Hirth,* München.

Eine Art Eckermann, notierte sich Karpath nicht nur philosophische, kunsthistorische oder die eigene Kunst des Betreffenden selbst berührende Gespräche, sondern auch lustige, witzige, amüsante Redewendungen und humoristisch gefaßte Sentenzen der mit ihm verkehrenden Meister, Aussprüche, die er jahrelang gesammelt hat. So gelang es Karpath eine durchaus authentische Anekdotensammlung zustande zu bringen.

HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT, herausgegeben von UNIV. PROF. DR. ERNST BÜCKEN, Köln, unter Mitwirkung von Prof. Dr. Besseler, Privatdozent Dr. F. Blume, Prof. Dr. Fischer, Prof. Dr. R. Haas, Prof. Dr. Th. Kroyer, Prof. Dr. H. Mersmann, Prof. Dr. W. Sachs, Dr. W. Heinitz, Dr. R. Lachmann und anderen Musikgelehrten. *Akademische Verlagsgesellschaft* Athenaion m. b. H., Wildpark-Potsdam.

Die neuen Lieferungen des „Handbuchs der Musikwissenschaft" bringen die wertvolle Behandlung der *„Musik der Antike"* von Univ.-Prof. Dr. Ernst *Sachs*, Berlin. Die Musik der asiatischen Kulturvölker, der Ägypter und Ebräer, die tiefgreifende kulturelle Bedeutung alles Musikalischen bei den Griechen wird in fesselndem Zusammenhang mit den antiken Tonsystemen und Notenbildern geschildert. Geradezu bestechend wirkt wieder das einzigartige Anschauungsmaterial. Zugleich setzt im zweiten Teil der Lieferung Univ.-Prof. Dr. Robert *Haas*, Wien, seine *„Musik des Barocks"* fort und gelangt in diesem Heft nach einer eingehenden Würdigung der großen Meister Schütz, Schein und Scheidt und ihrer Zeitgenossen zur Darstellung des musikalischen Barockstils in Frankreich, England und den Niederlanden. Gerade die Zeit der Suite, der höfischen Oper und des Beginns der Solokantate, die eine Fülle bedeutender Meister hervorgebracht hat, erfreut sich in der Gegenwart einer immer steigenden Beachtung.

Das „Handbuch der Musikwissenschaft" bringt mit Heft 21 und 22 die Anfänge zweier neuer Einzelbände: *„Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Romantik"* von Prof. Dr. Ernst *Bücken*, Köln, und *„Instrumentenkunde"* von Dr. Wilhelm *Heinitz*, Hamburg. Prof. Bücken, der das „Handbuch" mit seiner „Musik des Rokokos und der Klassik" so vielversprechend einleitete, gibt in diesem Werk eine neue glänzende Probe seiner Sachkenntnis und seiner klaren Schreibart. Wenn in der „Instrumentenkunde" zum ersten Male eine Universalübersicht über die Musikinstrumente der Völker gegeben wird, und zwar auf breitester Grundlage und unter Zuhilfenahme der neuesten technischen Errungenschaften wie der Schallplatten, so muß dieser Versuch als die Erfüllung eines alten Wunsches bezeichnet werden.

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

Wertvoll war die Aufführung des Kammermusikvereines, die alte Musik auf historischen Instrumenten zu lebendigem Erklingen brachte. Ein Cembalo, die Viola d'amore und Viola di gamba dienten dieser Kammermusik als Mittler; die ausgezeichnete Cembalospielerin Li Stadelmann und die berühmten Kammermusiker Paul Hindemith und Maurits Frank waren ihre gediegenen Interpreten. Das Programm wies Werke von Bach, Händel, Ariosti, Stamitz und Erlebach auf. — Wohlverdienten Beifall fand die außerordentliche Veranstaltung des Singvereins, die diesen Chor auf seinem ureigensten Gebiete, dem a capella-Gesang, vollständig gewachsen und schlagfertig fand. Hermann von Schmeidel sorgt mit anerkennenswerter Konsequenz dafür, daß die Sänger dieser ihrer Aufgabe nicht entfremdet werden, und die Resultate, die er bisher erzielt, verdienen alles Lob. Chöre von Heinrich Schütz, Reger, Brahms und des jüngstverstorbenen Karl Prohaska standen auf dem Programm, das mit Volksliedweisen einen wirkungsvollen Abschluß erhielt. Als Solistin des Abends debutierte die intelligente Baseler Konzertsängerin Gretel Bloch mit Liedern des Schweizer Komponisten Othmar Schoeck; am Klavier: Fritzi Pollak. — Von der anderen Hemisphäre hatte sich der Westminsterchor hier eingefunden, um gleichfalls darzutun, welche Bedeutung man der Pflege des a capella-Gesanges auch in Amerika beimißt. Nach längerer Unterbrechung ist nun auch die Reger-Gesellschaft mit einem Regerkonzerte hervorgetreten. Else Brömse-Schünemann meisterte die mitunter eigenwillige Lyrik Regers; die heimische Pianistin Friederike Schwarz brachte Klavierstücke sehr fein heraus. Franz Langer und Eugen Kalix brillierten mit den Variationen über ein Beethoventhema. In würdiger Weise schloß die geistliche Abendmusik die Reihe ihrer diesjährigen anregenden Aufführungen ab. Kurt Utz, der Inspirator dieser Abendmusiken, ist unermüdlich darauf bedacht, das Interesse der Prager Musikkreise für diese Veranstaltungen unausgesetzt anzufachen und sein eruptives musikalisches Temperament reißt die Mitwirkenden unwiderstehlich mit. Prof. Else Brömse-Schünemann lieh zwei ernsten Gesängen von Brahms und geistlichen Liedern von Reger ihre innerlich beseelte Vortragskunst, Kurt Utz als Organist brachte drei Bachsche Choralspiele und die Doppelfuge von Reger über den Namen BACH mit technischer Vollkommenheit und außerordentlicher Plastik. — Spärlich sind die solistischen

Darbietungen im letzten Zeitabschnitte der ersterbenden Saison. Die begabte jugendliche Cellistin Fritzi Linke gab ein selbständiges Konzert, und der Lieder- und Arienabend, den der von unserer Bühne scheidende Heldenbariton Josef Schwarz abhielt und in dessen Mittelpunkte Mahlers Kindertotenlieder standen, bereitete die Abschiedsstimmung vor. — Sehr erfreulich gestaltete sich der Lieder- und Arienabend, an dem die Altistin Thea Silten-Stuckenschmidt zum erstenmal auf dem Prager Konzertpodium erschien, eine Sängerin, die mit ungemein weich ansprechenden Stimmenmitteln begabt, mit tiefschürfender Interpretationskunst und Intelligenz zu Werke geht. Mit diesen Veranstaltungen, die sich tief in die Sommerzeit erstreckten, hat die laufende Spielzeit ihren Abschluß gefunden; ohne besondere Höhepunkte zu bieten, dürften die Konzerte doch im Einzelnen Anspruch auf Beachtung erheben, und hätten wohl eine stärkere Anteilnahme verdient, als sie gefunden haben.

In der Oper bereiten sich bedeutsame Umwälzungen vor, eine Reform an Haupt und Gliedern. Opernchef H. W. Steinberg verläßt mit Ablauf der Saison seine gegenwärtige Stellung (siehe den Sonderartikel), um in gleicher Eigenschaft an das Frankfurter Opernhaus zu gehen. Seinem Beispiel folgt der zweite Dirigent der Oper Dr. Kolisko (Zürich). Kapellmeister Georg Singer kommt nach Hamburg. Es gilt also Ersatz zu schaffen. Damit Hand in Hand stehen starke Veränderungen im Ensemble bevor, das eine Reihe von wertvollen Mitgliedern zu verlieren im Begriffe steht. Für Steinberg ist der kommende Mann bereits gefunden. Georg Szell, der in der Aera Zemlinsky Kapellmeister am Deutschen Theater und zuletzt an der Berliner Staatsoper wirkte, hat mit einer Lohengrinaufführung die anderen Bewerber aus dem Felde geschlagen und sofort alle Stimmen auf sich vereinigt, so daß man aller Sorgen überhoben ist. Um die Stelle des zweiten Dirigenten bewarben sich mehrere junge Anwärter; Herr Rudolf, der Leiter der Darmstädter Oper, wurde engagiert. — Daß der Umstand, daß das Ende der Wirksamkeit des Opernchefs mit dem Ausgang der Spielzeit zusammenfällt, kaum als ein Anlaß für eine Steigerung der Arbeitslust angesehen werden kann, liegt im Wesen der Sache. Nichtsdestoweniger gab es nach Weinbergers Schwanda der Dudelsackpfeifer noch eine weitere Novität: die Uraufführung von Kranwit, einem Musikdrama des heimischen Autors Theodor Veidl, die mit aufrichtigem Beifall aufgenommen wurde und über die noch an anderer Stelle berichtet wird.

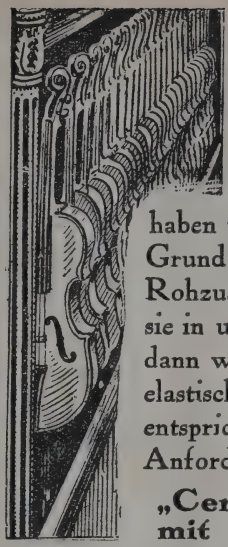
Zur Feier von Hans Pfitzners sechzigstem Geburtsfeste wurde nach langer Pause „Der arme Heinrich“ wieder einstudiert. Über diese Aufführung und die Pergolese-Opern „Die Magd als Herrin“ und „Der getreue Musikmeister“ wird noch zu schreiben sein. V. P.

DVOŘÁK-PREMIÈRE.

Im tschechischen Nationaltheater gab es eine kleine Sensation: die Première einer verschollenen Dvořák-Oper. Man war der Meinung, Dvořák hätte die im Jahre 1871 abgewiesene Partitur und das Stimmenmaterial der ersten Fassung seiner komischen Oper König und Köhler“ verbrannt. Die Gerüchte, die dem Meister wohlbekannt waren, fanden umsomehr Glauben, als Dvořák die Vernichtung der Oper niemals in Abrede gestellt hat und sogar das alte Libretto kurz nach dem Refus völlig neu komponierte. Im Jahre 1916 wurden aber bei einem Orchestermitglied des Prager Deutschen Theaters der erste und der dritte Akt und vor kurzem im Archiv des tschechischen Nationaltheaters das gesamte Orchester- und Stimmenmaterial zum zweiten Akt der Urfassung gefunden. Erfreulich ist wiederum der drastische musikalische Humor, der sich in den Köhlerszenen in scharfen Farben von der Weberschen Romantik des ersten und der Hofluft des letzten Aktes abhebt. Alle Realismen spielen ins Slawische hinüber, so die glänzende Rhythmik der Dudelsacktänze oder der karikierte Parademarsch. Die Ouvertüre und die Ensembles des Waldaktes sind sogar kräftiger als die gleichen Stücke des späteren Werkes. Der Aufbau der Finales ist mit eminenter Kunst gesteigert. Aber im ganzen ist es doch noch kein Dvořák. In technischer und musikalischer Beziehung verdankt diese Jugendarbeit manches der französischen Oper, der deutschen Spieloper und dem Musikdrama; die Pathetik ist nicht immer angenehm, die Kadenzierung oft etwas trivial. Trotz alledem, als neues, verloren geglaubtes Objekt der Kunstgeschichte ist das Stück zu begrüßen. Es hat in einer hervorragenden Wiedergabe im tschechischen Nationaltheater unter O. Ostrčil, in einer geistreichen Inszenierung F. Kyselas und einer hochmodernen Regieführung von F. Pujman kräftige Resonanz gefunden. Dr. E. St.

"DER AUFTAKT"
MODERNE MUSIKBLÄTTER

SONDERHEFTE u. a.:
„Musik der Gegenwart", „Junge Musik", „Schubert", „Komik u. Humor", „Beethoven" (2 Hefte), „Altböhmen", „Reger", „Zeitfragen", „Igor Strawinsky", „Der Tanz", „Der Orient", „Musik und Maschine", „Der Jazz", „Die Klaviermusik" (2 Hefte), „Die Revue" etc.



19 verschiedene Arten

haben wir für Sie ausgewählt auf Grund 78jähriger Erfahrung. Im Rohzustande, ohne Lack, alterten sie in unseren Trockenräumen und dann wurden sie erst mit unserem elastischen Lack behandelt. Ihr Ton entspricht allen Ihren künstlerischen Anforderungen.

„Červený's alte Geigen mit elastischem Lack."

W. F. Červený - Königgrätz
baute a. d. 1929.

DER QUERSCHNITT

MUSIKFEST IN BADEN-BADEN

25.—28. Juli.

PROGRAMM.

Tonfilme mit Musik von Dessau, Herrmann, Hindemith, Gronostay, Milhaud, Wagner-Régeny, Zeller. Hergestellt von der Tonbild-Syndikat A. G., Produktionsleitung: Dr. G. Bagier.

Musik für Liebhaber. Werke von Bentzon, Groß, Leigh, Pachernegg, Wagner-Régeny.

Vortrag von Prof. Dr. Wagner, Präsident der Heinrich Hertz-Gesellschaft, über technische Rundfunkprobleme. Anschließend öffentliche Generalprobe zum „Lindberghflug" von Brecht-Hindemith-Weill.

I. Aufführung von Rundfunkmusik. „Lindberghflug", Hörspiel von Brecht-Hindemith-Weill. Serenade für Rundfunk von Fitelberg. „Funkkabarett" von Feuchtwanger-Goehr.

II. Aufführung von Rundfunkmusik. „Kleine Messe" (a capp.) v. Pepping, Musik für Rundfunk von Humpert, „Kammer-Kantate" von Toller-Gross. Suite für Rundfunk von Herrmann, „Tempo der Zeit" von Weber-Eisler.

„Lehrstück" mit Chor, Einzelstimmen, Sprecher und Instrumenten von Brecht-Hindemith.

Die Rundfunkdarbietungen werden in Baden-Baden durch Lautsprecher übertragen, jedoch nicht von den Sendern übernommen.

* * *

HANS PFITZNER feierte im Juni seinen 60. Geburtstag. Er gibt seine Tätigkeit in Berlin auf und übernimmt eine Meisterklasse an der Musikakademie in München, wo er anläßlich seines Geburtstages lebhaft geehrt worden ist.

EIN GANZ AUSSERORDENTLICHER ERFOLG ist der neuen Oper Paul Hindemith's beschieden worden. Nicht weniger als 21 Bühnen haben sich nach der erfolgreichen Berliner Uraufführung unter Klemperer um das Aufführungsrecht dieses Werkes beworben.

DAS BERLINER STADTTHEATER brachte im April „Jenufa“ (Janáček), „Geschichte vom Soldaten“ (Strawinski), „Prinzessin auf der Erbse“ (Toch) zur Aufführung.

ERNST KŘENEK hat soeben ein neues Bühnenwerk *„Leben des Orest“, große Oper in 5 Akten,* vollendet. Das Werk kommt in der nächsten Spielzeit am Stadttheater in Leipzig zur Uraufführung.

FURTWÄNGLER hatte in seinen beiden Pariser Konzerten mit den Berliner Philharmonikern wiederum einen außerordentlich starken Erfolg.

AUCH IN DER NÄCHSTEN SAISON des Leipziger Gewandhauses wird Bruno Walter einen großen Teil der Konzerte leiten. Neben ihm sind als Dirigenten Hermann Scherchen, Otto Klemperer, Willem Mengelberg und Eugen Jochum verpflichtet. Furtwängler hat sich bereit erklärt, zwei Konzerte zu dirigieren.

OPERNDIREKTOR CLEMENS KRAUSS hat als erste Novität der Wiener Staatsoper Alban Bergs „Wozzeck“ angenommen. Wozzeck kommt im Herbst ferner am Opernhaus Köln, am Opernhaus Essen und an mehreren anderen deutschen Bühnen zur Aufführung.

DIE OPER „MASCHINIST HOPKINS“ von Max Brand wurde auf Grund ihres sensationellen Publikumserfolges in Duisburg von zahlreichen Bühnen angenommen.

ALBAN BERG schreibt eine Sopranarie, Text aus den „Fleurs du mal“ von Baudelaire. Berg hat die ersten Skizzen einer neuen Oper beendet, welche eine Neufassung von Wedekinds Lulu-Tragödie als stoffliche Grundlage hat.

ARNOLD SCHÖNBERG hat eine neue einaktige Oper „Von heute auf morgen“, Text von Max Blonde, beendet.

ALEXANDER TSCHEREPNIN hat Hofmannsthals „Hochzeit der Sobeide“ vertont. Das Werk wird im Herbst in Deutschland uraufgeführt.

GERHARD VON KEUSSLERS *Kantate „Die Burg“* erlebte ihre solenne Uraufführung auf der *Wartburg.* Fanfaren riefen zum Konzert. Beim letzten Vers *„Das Reich muß uns doch bleiben“* erhob sich die Menge und sang mit. Mitwirkende: Das Lohorchester, die Eisenacher „Kurrende“ und Emmy *Neiendorff,* die stimmlich ausgezeichnet, in geistvoller Weise den Text interpretierte. -rd.

SUDETENDEUTSCHER RUNDFUNK IN LEIPZIG. Das Symphonieorchester der *„Mirag“* führte an einem deutschböhmischen Abend u. a. Orchesterlieder von Fidelio *Finke* auf. Einleitende Worte: Dr. Erich *Steinhard.*

DER MUSIKSCHRIFTSTELLER ERNST RYCHNOVSKY wurde 50 Jahre alt. Er ist vor allem durch seine Smetanabiographie, die eine große Auflage erreicht hat, bekannt geworden. In wissenschaftlichen Kreisen schätzt man auch seine Arbeiten über „Spohr und Rochlitz“ und „Johann Friedrich Kittl“. Er gehört zu den bekanntesten Prager Journalisten.

EINE UNBEKANNTE BÖHMISCHE OPER. Dr. J. *Branberger* hat im Archiv des Prager Staatskonservatoriums die in Paris gedruckte Partitur von Josef *Kohouts* komischer Oper *„Der Schlosser“* (1764) gefunden. Hörer des Staatskonservatoriums führten dieses Stück, das viele typische Merkmale der damaligen Opèra comique trägt, mit viel Verständnis und beachtlichem Können auf.

PRAGER RADIO-JOURNAL. Emma *Saxl* spielte im Mai *Altprager Klavierkompositionen: J. F. Kittl* op. 6, *A. W. Ambros* op. 7, „Auf der Wanderschaft“ und *Hans Seeling* op. 10, *Konzertetuden* (Nr. 9 und Nr. 11).

LEO FRANZ, der talentierte junge Aussiger Dirigent, führte vor kurzem mit seinen Arbeitersängern in Aussig und Karlsbad Beethovens IX. Symphonie auf. Er hatte großen Erfolg.

ERWIN SCHULHOFF spielte je einen Abend eigener Klavierwerke in der „Funkstunde“ *Berlin* und „Staatsradiofonie“ *Kopenhagen,* sowie zwei Abende in der „British Broadcasting Corporation“ und „British Music Society“ in *London.*

ERWIN SCHULHOFF ÜBER NEUE MUSIK, (Aus „Der Tag“ 26. V.). Nur mit Musikinstrumenten kann man Musik machen, das heißt, mit solchen Instrumenten, auf denen sich willkürlich Töne in bestimmten Tonhöhen hervorbringen lassen. Schreibmaschinen, Autos, Schnellzüge, Wasserklosetts u. s. w. sind sicherlich Nebeninstrumente, doch allein mit diesen kann man schwerlich musizieren. Wer dies dennoch trifft, sei davor gewarnt, nicht plötzlich überfahren oder gar heruntergespült zu werden. (!!)

EIN FESTZUG ZU GRAMMOPHONMUSIK. Bei dem von Rudolf von Laban inszenierten Festzug der Wiener Festwoche wurde erstmalig der Versuch gemacht, mechanische Musik in den Dienst eines großen, festlichen Aufzuges zu stellen. Laban

hat den gesamten, ca. 4 km langen Zug von mehreren Tausend Tänzern rhythmisch begleiten und umtanzen lassen. Die Musik für diese Festtänze, die aus zum Teil eigens dafür komponierten Stücken von Julius Bittner, Max Brand (Marsch aus der Oper „Maschinist Hopkins"), Ernst Křenek und Egon Wellesz besteht, wurde auf Grammophonplatten aufgenommen. Um diese Musiken während des Festzuges auf der ganzen Festzugsstrecke gleichzeitig ertönen zu lassen, wurde eine große Lautsprecheranlage installiert, die Musik von den Schallplatten im Studio des Rundfunks gespielt und auf die Großlautsprecher im Festzug übertragen.

JOHANNES BAMMER. Im 11. zeitgenössischen Komponistenabend des *Dresdner* „Pädagogiums der Tonkunst" kamen neue Klavierstücke und Lieder dieses jungen begabten deutschböhmischen Komponisten zur erfolgreichen Uraufführung.

GRET EPPINGER veranstaltete mit ihren Schülerinnen einen Tanzabend, der Erfolg hatte.

DOZ. DR. ROBERT HAAS (WIEN) wurde zum a. o. Univ.-Professor (Musikwissenschaft) ernannt.

PROF. CARL FLESCH hält in *Baden-Baden* bis zum 11. Aug. einen päd. Kurs.

BADISCHES LANDESTHEATER. In der Spielzeit 1928/29 brachte das Ballett des Bad. Landestheaters folgende Werke zur *Uraufführung: Malipiero:* Luzifer (Text Fürstenau); *Lorentz:* Tanzsuite; *Poulenc:* Kaschemme.

REDAKTIONSSCHLUSS 30 JUNI. AUSGABE MITTE JULI.
NÄCHSTES HEFT IM SEPTEMBER.

AUS URTEILEN
über den
„AUFTAKT"

... Als Kundgebung neuen Geistes in der Tonkunst, als zielbewußtes Organ, wirkt der „Auftakt"....
„Frankfurter Zeitung" (Dr. Karl Holl).

Moderne Jazz-Klaviermusik
Soeben erschienen:

Louis Gruenberg:
U. E. Nr. 9643 44 Jazz-Maske op. 30a à Kč 24·— *(Boston-Chopin Nocturne op. 9/2, Foxtrott-Chopin Valse op. 64/2.)*
U. E. Nr. 9690 Six Jazz Epigrams op. 30 b Kč 24·—
Erwin Schulhoff:
U. E. Nr. 8643 Hot music Kč 24·—

Früher erschienen:

Louis Gruenberg
U. E. Nr. 8134 Jazzberries op. 25 Kč 16·—
Erwin Schulhoff:
U. E. Nr. 8954/57 Etudes de Jazz à Kč 9·60 U. E. Nr. 9504 Esquisses de Jazz Kč 16·—

UNIVERSAL EDITION A. G.
Wien Leipzig

Spezialist für Musikinstrumentenfabrikation und Musiker
JOSEF MÜLLER,
SCHÖNBACH, Postfach 4
Bez. EGER, Böhmen. — Filiale WERNITZGRÜN Nr. 11, Deutschland.

Empfiehlt seine weltbekannten Spezialitäten
VIOLINEN VIOLEN CELLOS BÄSSE
BÖGEN — SAITEN — ETUIS

Versende auf Wunsch ohne Kaufzwang u. Risiko zur Ansicht u. Probe. Bitte Spezialpreisliste verlangen. – Alle Reparaturen werden fachmännisch und zur besten Zufriedenheit ausgeführt.

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag XII., Manesova 16,
Telephon 54397.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
PRAG-WEINBERGE,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola,** sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel.**
PRAG I., Jáchymova 4.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.,
Klavier, Gitarre, Violine
Mandoline.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition.
PRAG I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičkova 15/III.
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler.
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korrepetition
PRAG, Pařížská 19. Tel. 38815

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Melanie Bauer
Konzert-Violinistin, Unterricht, Violine, Klavier.
PRAG VII., Na výšinách 18.

Erich Wachtel
Theorie, Kompos., Korrep., Kammermusik,
PRAG XII., Francouzská 54.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
PRAG VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 39.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition und Klavierspiel
Prag, Pařížská 19. Tel. 38815.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Malá Šternberkova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
PRAG VII., Malířská 386.
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
SMICHOV, Dvořákova 1274.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch. Klavier.
PRAG VII., Letohradská 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht.
PRAG VII., Letohradská 1212.
Telefon 364-7-1.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
PRAG I., Kaprová 6/III.

***Kurt Utz**
Orgelvirtuose
PRAG XII., Jugoslávská 10/II.
Orgel, Theorie, Komposition.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
PRAG VII., Skuherského 23/I.

VIKTOR ULLMANN.
Kompositionslehre für Anfänger u. Fortgeschrittene; Harmonie-, Formen-, Instrumentationslehre, Kontrapunkt. Analyse klass. u. mod. Meisterwerke. PRAG VII., Plynární 487

KARL MARIA PISAROWITZ
Kapellmeister (Zemlinskyschüler)
Instrumentation: Jazz u. Blasmusik!
Theorie, Komposition u. Korrepetition (Operette-Oper) PRAG III., (Kleinseite) 592 u Mánesova mostu 8

MARIANNE BIEDERMANN.
Abs. d. Pr. Akademie staatl. gepr. Musiklehrerin. Vorbereitung zur Staatsprüfung. - Klavier - Konzertbegl. - Musikgesch. - Korrepetition
Reichenberg, Leipzigerplatz 12.

EUGEN KALIX,
Konzertpianist, Unterricht,
PRAG-SMÍCHOV, Barandova 7/I.

Tölg Leopold,
Klavierpädagoge
PRAG III., Nerudova 15.

Friederike Schwarz
Konzertpianistin
Klavier, Korrepetition, Theorie
Prag II., Lützowova 6.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Mit * Bezeichnete gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an.

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG

IX. JAHRGANG 1929 HEFT 9

Stilkritische Studie der jungen repräsentativen deutschen Musik im Hinblick auf das Typische unserer Charakteranlage

VON FRANK WOHLFAHRT, BERLIN

Dieser psychologisch sehr fein durchfühlte Aufsatz müßte eigentlich wegen seiner besonderen Stellungnahme eine Debatte hervorrufen. D. Red.

Es lag von jeher in der Eigentümlichkeit des deutschen Charakters verankert, den Vorwärtswillen zugleich wieder im ritardierenden Momente jener als „bürgerlich" gebrandmarkten Gründlichkeit aufzufangen, und so ergaben sich daraus Erscheinungen einer geistigen Stilentwicklung, die sich bis zur Leidenschaft des Dogmatischen entfesseln konnten, um sich in ihr ebenso heftig wiederum zu verklammern und zu verkrampfen und dadurch zugleich die grundlegenden schöpferischen Impulse zu lähmen, das heißt: ins Abstrakte abschweifen zu lassen. Diese Hin- und Herwendung eines künstlerischen Fundes, diese abgründige Lust einer scholastischen Veranlagung erschwerte außerordentlich den restlosen Einblick in das, was sich hier vollzog und durchzog das Antlitz der deutschen Kunst erst eigentlich mit den nicht abtastbaren Furchen einer geheimnisvollen Problematik. Und selbst in Fällen einer eindeutigen Bemächtigung fremder Formvorsätze und -versuche, war schließlich der Deutsche es, der vieldeutige Endgültigkeiten zeitigte, wenigstens auf dem Gebiete der Musik. Denn der Weg bis zu solchen Endgültigkeiten hin, er stellte sich ebenso unendlich gewunden dar und von lauter Gefährnissen umlauert, weil hier nicht ein Menschentum als ein bereits in sich Gesichertes sich dem künstlerisch zu durchbildenden Stoffe annäherte und sein geheimes Thema durchaus vorgeprägt in der eigenen menschlichen Haltung fand, sondern weil die deutsche Kunst zugleich mit dem deutschen Menschen unaufhörlich wuchs, weil ihr Wesentlichstes einzig und allein aus diesem Gleichtakt menschlich beständiger Wachstumsäußerung zu verstehen ist. Das aber verlieh der deutschen Kunst von jeher ihren persönlichen Gehalt. Deutsche Kunst schwang im Zeichen der Persönlichkeitsausbildung, sie steht jenseits eines spezifischen Schönheitskanons und ihre stilistischen Schicksale blieben innig verknüpft mit dem restlosen Herausarbeiten persönlicher Schicksalszüge!

Diese Verschiebung der Akzente innerhalb eines Allgemeingültigen auf das Eigenmächtige hin im Sinne eines für diese Allgemeinheit „Vorbildlichen" kennzeichnet den Grundwillen solchen Kunstgeschehens, der mehr „vor-bildete", als daß er „bildete". Er „bildete vor", was er noch nicht besaß, nämlich sich selber. Nicht die Kunst sprang bei ihm als Trieb eines harmonisch beschwichtigten Schönheitsbedürfnisses aus einem

bereits formal Gegebenen hervor wie etwa beim antiken Schöpfer der Mittelmeerrassen, sondern sie durchlief hier alle Metamorphosen einer eigengewichtigen Entwicklung. Sie war keine „distanzierte" Kunst, denn nicht der in sich geschlossene Mensch formte sie, sondern sie formte den Menschen! So nehmen wir hier immer unmittelbar teil an den mehr oder minder mit heiligen Frachten beladenen Fahrten von sich besessener Temperamente, an den inneren Umwandlungen eines schier unversieglichen Seelenlebens, das sich unserem Blick bis in die verborgensten Falten hinein bloßlegt und darin sein ihm eigentümliches Merkmal offenbart, aber zugleich mit solcher Bloßlegung, den die betreffende Persönlichkeit umrätselnden Bann keineswegs brach, sondern, im Gegenteil, vertiefte und umdunkelte. Und selbst formal so zielbewußte Meister wie etwa Bach, auch sie locken immer wieder durch ein Undurchdringliches und auch sie müssen wir weniger als große Zusammenraffer, sondern mehr als große Auseinander-Setzer betrachten, wenn auch der Akt solcher Auseinander-Setzung wie speziell bei Bach seine rhythmische Stoßkraft noch nicht auf eine innere Zergliederung oder Darbietung eigener Seelendynamik hin gelenkt hatte wie späterhin vorzüglich in der deutschen Romantik. Auch Bach setzte sich auseinander, und zwar mit seinem Gotte, zu dessen Lobe er sang und singen mußte. Und indem er ihn an der Fülle seiner vollendeten Weltplane begriff, so gab er uns ein Abbild des tönend gewordenen Kosmos. Wie er auch andererseits den heiligen Drang der völligen Einswerdung mit diesem, seinem Gotte an jener für uns erhabensten und erschütterndsten Legende zu unmittelbarer Bedeutung im Sinne eines ewiggültigen Vermächtnisses erhob, die in Golgatha symbolisch gipfelte. Und gerade hier in den Passionsmusiken des großen Tonschöpfers durchdringen sich die persönlichen Züge des „Ecce homo" mit der nur durch die zeitliche Ferne bedingten Objektivität eines zu geschichtlichem Ereignis gewordenen Mythos. In der Klangerweckung der Passion Christi fand Bach das formzeugende Thema eines Teiles seiner Welt, die er unbeschadet mit den persönlichen Zügen des „Ecce homo" seiner eigenen Natur durchwirken konnte. Subjektiv an der bachschen Tonsprache hier ist die ihm eigentümliche „Ecce homo"-Motivierung in deutscher Färbung, die sich nur deshalb zu objektivieren wußte, weil sie projiziert blieb auf einen Stoff, den Bach der biblischen Historie entlieh und weil diese biblische Historie noch unmittelbare Glaubensmacht ausstrahlte. So ergab diese Versenkung durch den Musiker Bach ein künstlerisch Absolutes! In ihm fand durchaus als dem bisher größten Erfüller deutscher Kultursendung die Synthese zwischen Persönlichem und Überpersönlichem statt und zwar in schlakkenloser Reinheit!

Die Erstarkung des Individualgefühles mußte in Bachs Nachfolge zu einer immer rücksichtloseren Entfesselung der Innenmächte führen, die speziell auf dem Gebiete der Musik, der „ungegenständlichstèn" im Reigen der Künste, zu bald unkontrollierbaren Ausbrüchen und Abwikkelungen persönlicher Gefühlsräusche abirrte. Denn wie schon gesagt, die selbstbetonte deutsche Menschenwürde war ja nicht gegründet auf das normative Maß eines spezifischen und allgemein gültigen Schönheitskanons wie etwa im gesteigerten Ichkulte der italienischen Renaissance, die trotz abwandelbarer Spielarten dieses selbstherrlichen Typus

„Mensch" in diesem ihr unumstößliches Vor-Bild und Gleichnis besaß und beherbergte, sondern sie wuchs und veränderte sich unausgesetzt mit den inneren Bedingnissen der freien, sich selbst formenden und immer wieder fangenden Einzel-Seele. So ergab das Gesamtbild als das eines ebenso strömenden wie unabwägbaren Reichtumes die durch solchen Reichtum zugleich offenbar werdende Zerklüftung. Dieses Phänomen war für jene Zeitspanne hinweg geltend, die wir als „Romantik" zu bezeichnen pflegen.

*

Es soll hier nicht näher der innere Rhythmus der *Romantik* untersucht werden, die Ausbildung ihrer Stilistik, sondern das Verhältnis unserer jungen Generation zu ihr, in wieweit diese sich der Romantik verpflichtete, in wieweit diese ihr gegenüber eine Kampfstellung einnahm und in wieweit diese sie überwand. Wenn der Weltkrieg wenigstens den einen Grundgedanken gebar und förderte, daß er das Einzelschicksal vor einem Gesamten zur Abdankung zwang, so führte andererseits die Besinnung auf das Allgemein Menschliche hin nicht nur zu einer Korrektur des Einzelnen in der Richtung auf ein Gesamtbezügliches zurück, sondern in dieser Besinnung auf ein Allgemein Menschliches hin wurde der Einzelne auch zugleich zu einer abgrundtieferen Einkehr in sich selber verwiesen. Die künstlerische Frucht solcher inneren Umschichtung ergab den Expressionismus. Er war ein durchaus zwiespältiges Produkt insofern, als er zu starren Grundformeln einer erlittenen oder wieder gewollten Primitivität griff, um aus solcher zwangsmäßigen Typisierung ein „Allgemeines" neu erstehen zu lassen, andererseits aber jedes subjektive Innenleben als solches zu rechtfertigen glaubte hinter einem an sich ebenso primitiven wie auch sterilen Grundgefüge. Ein Allgemeines sollte mit dem neuen Aufbruch persönlichen Seelentumes verflochten werden. Im allzusteilen Protest gegen die Romantik als Urformel ging hier zunächst eine neue Art Romantik hervor, die sich zwar des Gefühlsnaturalistischen begab, sich aber durch den unüberbrückbaren Widersatz zu einer ebenso spröden wie gewalttätigen „stilisatorischen" Umhüllung im Sinne einer Objektivierung nur umso kecker und rücksichtsloser enthüllte. Die Überspannung, oder besser gesagt: Überspitzung des nur schwer zu verbergenden romantischen Prinzipes einer emanzipierten eigenwilligen Seelenwelt, zeitigte unter solch formalem Vorzeichen die „Groteske". Und wenn man auch versuchte, durch Übernahme unserer „zeitgemäßen" Tanzformen, nämlich unserem eigentümlichsten rhythmischen Niederschlag (wohlbemerkt im Sinne eines Allgemeingültigen!) die Musik der Romantik zu entführen, so wurde zwar durch die Einverleibung eines so gearteten Zeittempos als Stoßkraft die anfängliche Groteske zur Parodie herabgemindert und gemildert, es entstand zweifelsohne eine künstlerische Verfeinerung, genährt an einem Formvorwurf, der ein Zeitgemäßes repräsentierte, aber das Ausgangsmoment blieb auch hier als solches vorwaltend, nämlich die Bezüglichkeit auf unsere Romantik hin. Während die Groteske vom Kraftgefühl schärfster Kampfansage gegen die Romantik hin genährt wurde und solches im Durcheinanderwirbeln aller Elemente betätigte, also als „Kunstwert" durchaus auf das Interesse der engsten Fachleute beschränkt bleiben mußte, so darf hingegen der Parodie nachgesagt werden, daß ihre arti-

stische Programmatik wieder wesentlich zurücktrat hinter einem Allgemeingültigen. In ihr Revoltieren mischte sich eine gute Dosis Resignation. Denn der Parodist will nicht mehr verneinen, er kann aber das Neue auch noch nicht bejahen. Er ist aus weiser Einschätzung der eigenen Fähigkeiten zum unmittelbarsten Widerspiegler eines lediglich im Tempo erhaschten „Zeitgeistes" berufen. Er pflügt selber nicht das Antlitz dieser Zeit um, aber er bereitet solches vor.

*

Von solchem Blickfelde aus gesichtet, bedeutet die „Dreigroschenoper" des dem deutschen Kulturkreise verpflichteten Kurt *Weill* eine höher zu bewertende Leistung als das gesamte Werk des bisher rastlos experimentierenden Arnold Schönberg, dessen Verdienste für die Neuorientierung unserer Musik damit keineswegs herabgewürdigt werden sollen. Aber es kommt bei der künstlerischen Beurteilung nicht auf das noch so steil emporgeschleuderte Wollen an, sondern auf das Können, selbst wenn solches sich in „niedrigeren Sphären" abspielt. Nun wohl, diese „Dreigroschenoper" Weills ist mehr als ein gewagter Versuch, weil sie uns jeden Einblick in ein „künstlerisches Laboratorium" erspart. Sie ist eine Tat, vom Zugriff eines starken Formtalentes abgerundet. Und deshalb: notwendig! Gewiß, hier handelt es sich um ein durchaus Aktuelles, das keine weiteren Horizonte wölben will, aber darin beruht gerade der einmalige Reiz des gelungenen Werkes. Und ich lege den Nachdruck auf das Einmalige, denn die hier erspürte Aktualität, die den Charakter des Ganzen trägt und stützt und ihm Durchschlagskraft sicherte, kann nicht wiederholt werden. Darin erfährt der „Aktualist" seine Begrenzung! Wenn sich auch der Formenvorrat dieser Opernschöpfung vornehmlich auf den rhythmischen Unterbau der modernen Tänze hin erstreckt und in ihm erschöpft, in reizender Verfeinerung durch das Parodistische (das hier bitter ernst genommen wird!), so entstehen auch hier Übergriffe auf Stilvorlagen, die einer früheren Epoche entstammen wie beispielsweise die glänzend gemachte „Ouvertüre", die, um mit Einstein zu reden, an händelsches Muster anknüpft. Auch die Umdeutung des steif barocken Pathos mit der Heraushebung des „kanonischen" Prinzipes im parodistischen Sinne „falscher Einsätze" rückt den Wert dieses Vorstückchens in den Mittelpunkt eines vollbrachten Meisterstreiches. Alles atmet hier Leben eines genialen Augenblickes. Und das Romantische daran? Es beruht nicht nur in der Auskostung, sondern auch in der Zerlegung dieses Augenblickes in lauter ebenso köstliche wie geistreiche „Einfälle". Der Einfall bleibt hier das Bestimmende und er ist als solcher immer romantischen Ursprunges! Die Romantiker waren durchgängig Miniaturisten. Selbst die Monumentalität beethovenscher Symphonik stieß immer wieder auf den kleinsten motivischen Zellkern vor, ganz zu schweigen von der wagnerschen Leitmotivtechnik. Das Prinzip ist im Grunde genommen überall das Gleiche. So auch, ohne eine Parallele im Geistigen zwischen den ebengenannten Meistern und Kurt Weill ziehen zu wollen, in dessen „Dreigroschenoper". Auch sie bleibt gebunden durch Charakter des Einfallsmäßigen an die romantische Welt. Daß sie zwar das Gefühlige ins Parodistische abbiegt und als solches in seiner Temperatur dämpft, ändert nicht das Mindeste an ihrer Grundgesinnung. Und trotzdem kommt es hier auch zu einer

Art elementarer Entfesselung des Dämonischen, welches nur so frei einherschreitet auf der Spur des „Romantischen"!

Der Zusammenfall eines sauber gepflegten Handwerkes mit einem auf das Zeitläufige hin gerichteten Forminstinkt gewann dieser Oper ihren Erfolg. Aber diese Formen werden hier infolge parodistischer Einstellung nicht für „sakrosankt" erklärt, sondern es wird mit ihnen nach spielerischer Willkür geschaltet, es wird ihnen die ihnen gemäße Bedeutsamkeit zuerkannt. So findet eine zwingende Lösung innerhalb ihres naturgegebenen Rahmens statt. Das leiht auch dem Werke seine Frische, allerdings aus der Helle eines sicheren und regen Intellektes abgeleitet. Denn die modernen Tanzformen als solche sind weder „ursprünglich" im Sinne erwachender Kultur, noch sind sie in den „gesellschaftlichen Gestus entrückt" oder gar von diesem her „geadelte" Bewegungskompositionen, sie sind vielmehr Äußerungen einer Sprengung oder Verwischung „gesellschaftlicher Konvention", sie sind im Sinne eines Vormaligen und Kulturbestimmenden durchaus kulturfeindlich betont. Und ihr phantasieloser, alles nivellierender, ebenso unromantischer wie geistlos steriler Rhythmus ist nicht einem verfeinerten Liebesleben, einem Erotischen, das immer Auslese bedeutet, entsprungen, sondern der schmucklos nackten Sexualität. Der Urtrieb, nicht zu orgiastischen Taumel entfacht, offenbart sich hier unzweideutig als atavistischer Rückfall in der Art eines primitiven Barbarismus, der bewußt auf alle Reizverfeinerungen hoher Kulturen verzichtet und im Charakter der Rückspiegelung eines Uranfänglichen mit all den Schwächen der „Wiederholung" behaftet ist. Und hier macht sich ein Merkwürdiges geltend, nämlich in melodischer Hinsicht die parodistische Unterstreichung romantischer Sentimentalität, die unter einen spröd und sachlich hämmernden Rhythmus gezwungen wurde. Und der Überblick über ein solches Formniveau ergab in Weills „Dreigroschenoper" ein historisches Dokument von fraglosem Wert. Denn indem Weill sich davor hütete, hier Veredelungsversuche anzustreben nach jenem berühmten und oft zitierten Muster einer Einverleibung der Tanzformen in das kunstvolle Gesamt der bachschen Suite, über der man immer vergißt, daß ihre sogenannten Unterlagen selbst schon eine künstlerische Frucht darstellten als Stilniederschlag vom Gestus jener spezifisch kulturtragenden, „oberen Schicht", die es heute nicht mehr gibt, hat er von der Ehrlichkeit eines um den Wert der Dinge wissenden Künstlers überzeugt.

*

Wenden wir uns jetzt der Welt eines anderen Musikers zu, der auch im Mittelpunkt des Zeitinteresses steht, auch ein Kind des Heute ist, aber sich vom Aktuellen als solchem gelöst hat und mehr an der Klärung eines „objektiven" Stiles wirkt und webt, was natürlich für den wesentlich reicheren Umfang seiner Begabung spricht. Es ist Paul *Hindemith*, der das im Kammermusikalischen zu letzter Deutlichkeit gefeilte und disziplinierte Handwerk in seinem „Cardillac" auf die Gattung der Oper verpflanzt hat. Auch hier erscheint vor allem das Gefühlsnaturalistische ausgeschaltet schon durch die Charaktergebung des menschlichen Stimmklanges im Sinne einer instrumental konzertierenden Überwölbung der orchestralen Polyphonie. Das aber bedeutet einen wesentlichen Schritt vorwärts gegenüber Weill, denn Hindemith biegt nicht etwa das Ge-

fühlsmäßige in der Art eines tendenziösen Vorwurfes um, wie solches die parodistische Manier Weills zeigte, sondern sein von jeher auf reinmusikalisches Formbewußtsein abgestelltes Denken und Schaffen hat sich das künstlerische Ergebnis selber als ein Absolutes zurückerobert. Die Phantasie als künstlerische Vorbedingung bleibt hier auf sich selbst verwiesen und hat hier einen so überwältigenden Reichtum an unmittelbaren Formbildern emporgeschleudert, denen man mit keiner Deutung von aussen her nahe kommen darf und soll. Auch der Krampf expressionistischer „Verkürzung", wie Weissmann trefflich formulierte, ist hier einer mächtigen Linienentfaltung gewichen; die zwar in ihrer rudimentär typischen Motivprägung als Folie das Wesen der Moderne erhellt, aber eben nicht im „Einfallsmäßigen" verfangen bleibt, sondern ein melodisch Kontinuirliches daraus in schärfster Plastik zum Zwecke einer tönenden Architektur hervorwachsen läßt. Und hier wird ein dem alten Bach Ähnliches aus unserer tiefsten Zeitsehnsucht heraus zu neuem Gesetz beschworen! Denn die hohe Intelligenz des nunmehr jungen Meisters Hindemith in bezug auf sein Handwerk fand Mittel und Wege, das rudimentär Typische expressionistischer Motivkürze im Sinne einer Berufung auf Bach zu persönlich melodischem Leben hin zu steigern und zu entfalten. Die innere musikalische Durchblutung mit Kontrastwirkungen, vom äußeren formalen Aufriß der Oper abgesehen, fand vornehmlich ihr Zeugendes in jener instrumental konzertierenden Überwölbung der orchestralen Polyphonie durch die menschliche Stimme und zwar insofern, als hier die Wandlung von der Art liedmäßiger Arie fort über die teilweise Ausbuchtung ins rein ornamental Dekorative (wie in der genialen Koloraturpartie des polizeilichen Ansagers im ersten Akt) schließlich das streng Polyphone gebundener Melismen für die chorischen Sätze unmerklich aus dem Orchester her an sich riß und in diesen zu krönender Gipfelung aufbrausen ließ. Und es muß hier nachdrücklich betont werden, daß im „Cardillac" Hindemiths das Orchester durchaus jede „symphonische Untermalung" ausschaltete im Sinne einer seelischen Ausdeutung des Gesangsteiles, sondern daß hier die Singstimme sich als ein ebenso selbständiges wie einfügsames Element behauptete eben in der Art des vorher Geschilderten. Das Wechselverhältnis beider „Instrumente", sowohl des Orchesters wie auch der menschlichen Stimme resp. Stimmen, führte hier zu jenem geheimen Kräftewiderstand der Gleichberechtigung beider Gruppen, der die Spannung des ganzen Werkes bedingte, ihren Akzent auf das Formale hin verschob und den polyphonen Strom bald von der einen zu der anderen Gruppe hinüberleitete. So beispielsweise im Schlußchor des Volkes vor der Leiche Cardillacs, der in seiner herben und still erschütterten wie erschütternden Größe zu den stärksten Momenten des Werkes schlechthin gehört.

Und diese Stetigkeit des Stilniveaus aus Ursache eines dogmatisch verfochtenen Schaffensprinzipes, erhellt jene deutsche Kunstformung der Charakter- und Persönlichkeitsausbildung! Hier in Hindemith wird endlich einmal wieder an die letzten Tiefen deutscher Kulturbestimmung und -sendung gerührt, von denen wir ausgegangen waren.

Die neue Religiosität in der Musik

VON HANNS EISLER

Die Musikproduktion und Musikausübung im Feudalismus beschränkte sich fast ausschließlich auf die Kirche. Die Musik war damals Gebrauchsmusik für den Gottesdienst, alle wichtigen künstlerischen Entwicklungen vollzogen sich in der kirchlichen Musik. Daneben gab es noch die weltliche Musik, die vor Allem dazu da war, um bei festlichen Gelegenheiten den Hof und den Adel zu unterhalten. Es war die Aufgabe der Komponisten, diese beiden Bedürfnisse zu befriedigen.

Der Kapitalismus steht schon in seinem Beginn in einem Gegensatz zur Kirche, der sich immer mehr verschärft und damit beginnt auch im 13. Jahrhundert, zur Zeit der philosophischen materialistischen Schule in Frankreich die Trennung der weltlichen von der geistlichen Musik. Im 19. Jahrhundert wurde diese Kluft so groß, daß alle für die Musik wichtigen Werke nicht kirchliche waren, ja, daß ab 1840, 1850 die kirchliche Musik eine höchst unbeachtete Rolle im Musikleben spielte. Am Ende des 19. Jahrhunderts war die kirchliche Musik so gut wie abgestorben und fristete mühsam ihre Existenz, indem sie Stileigentümlichkeiten der weltlichen Musik übernahm und für ihre Bedürfnisse zurecht machte. Seit dem Tode Anton Bruckners (1898) ist kein bedeutenderes kirchliches Werk entstanden.

In den Jahren 1926 bis 1928 in der Zeit der großen sozialen Krisen, braucht der Imperialismus wieder den Schutz der Kirche. In England ist die Annäherung Baldwins und Chamberlains an den Papst, in Deutschland die Bürgerblockregierung unter Führung des Zentrums (1927), in Frankreich die neue religiöse Welle, die die französische Großbourgeoisie ergriffen hat, bezeichnend dafür. Dieser Zustand hat unter den Musikern eine heillose Verwirrung angerichtet. Komponisten, die noch vor vier Jahren Tanzmusik schrieben und erklärten: „Meine Musik kann man nur in der Straßenbahn aufführen", greifen jetzt eiligst zur Feder und komponieren, etwas voreilig, ein Requiem. Unter diesen ist vor allem Igor Strawinsky, der Führer der modernsten bourgeoisen Musik in Frankreich, zu nennen. Dieser hat einst den Clown in die Musik eingeführt, nachdem er lange Zeit russische Ursprünglichkeit getätigt hatte. Durch seine außerordentliche Begabung hat er auch eine Reihe sehr interessanter Werke geschrieben, die, was die Musikelemente anbelangt, durchaus revolutionär waren. Aber dieser Form-Revolutionär, wird in den Zeiten des Neuklerikalismus wieder furchtbar zahm. Er schreibt wieder ganz einfach und ist so naiv geworden, daß er seine Muttersprache und die Sprache seiner Wahlheimat Frankreich vergessen hat, und nur mehr lateinische Texte komponiert. Man muß sich das einmal lebendig vorstellen, was das heißt: im Salon des Prince und der Princesse Murat in Paris ist eine interne Uraufführung des Meisters Strawinsky angesetzt. Der Meister erscheint mit seinen Mitwirkenden, das Publikum in großer Toilette, und jetzt beginnt ein wunderbares Requiem, und alles ist gerührt. Es ist ein Unterschied zwischen dieser widernatürlichen Schmokerei und zwischen der Kunstausübung des 16. und 17. Jahrhunderts. Strawinsky folgt einer Mode und hat den „Zeit-

geist“ richtig verstanden, während die Meister des 17. Jahrhunderts für den Tagesbedarf der Kirche geschrieben haben.

Es ist klar, daß alle anderen jungen französischen Musiker sofort unter den Einfluß ihres Führers Strawinsky kamen, sich sofort alle ihre komplizierten und raffinierten Klänge abgewöhnten, fromm und einfach wurden wie die Kinder, und ein Blick auf die Programme der Konzerte und Opernhäuser läßt einen glauben, daß man in einem Narrenhaus ist, denn: Honegger: „Die Pfalmen des König David“- oder, wenn es schon nicht kirchlich sein soll: „Antigone“ (nach Sophokles). (Vor Jahren schrieb dieses junge, sehr beachtenswerte Talent: „Pacific 253 und schilderte das Tempo einer rasenden Eisenbahnfahrt. Jetzt wurde er fromm und seufzt kläglich.)

Milhaud, der so nette Sachen schrieb, wie „den Ochs auf dem Dache“, schreibt jetzt mystische, geheimnisvolle Dinge: „Europa“, nach der alten griechischen Sage, denn der Weg zur Messe ist ihm durch seinem Zionismus etwas erschwert und so muß er sich leider mit alten griechischen Texten abmühen.

In Deutschland ist es nicht anders. Zwar hat der sehr geniale Arnold Schönberg wie keiner Mode so auch dieser sich nicht unterworfen. Ein ganz junger Komponist aus dem Thomanerchor in Leipzig, Kurt Thomas, hat für seine Markus-Passion und seine Messe den Beethoven-Preis bekommen. Dann gibt es noch eine Reihe älterer Komponisten, die seit einigen Jahren fast ausschließlich geistliche Musik schreiben: Heinrich Kaminski, Walter Braunfels u. a. Auch Paul Hindemith hat mit dem „Marienleben“ seine Pflicht getan. Und so wie die bekannten Komponisten taten es auch die weniger bekannten. In den Konzertprogrammen wimmelt es von geistlicher Musik, ja, unser „Piscator“ der Opernbühne, Otto Klemperer, hat auch eine lateinische Messe komponiert, und zwar im strengsten liturgischen Stil, der auf das 15. Jahrhundert zurückzugehen scheint.

Die musikalische Jugendbewegung, die Singgemeinden, pflegen mit Vorliebe die alte kirchliche Musik des 14. und 15. Jahrhunderts, und ihre Hauskomponisten sind neben Hindemith Verfasser religiöser Werke, wie: Ludwig Weber, der mit der „Christgeburt“, einem alten Krippenspiel, begeisterte Anerkennung fand und im Begriffe ist, eine ganz große Rolle im deutschen Musikleben zu spielen.

In allen Musikhochschulen werden die Kirchenmusikabteilungen neu umgestaltet und bereichert. Das geschah in Köln und in Berlin, und wird sicher auch in den nächsten Gründungen des Kultusministeriums, den Musikhochschulen in Frankfurt und Breslau, stattfinden.

Während sich in der bürgerlichen Literatur und Malerei immer eine Anzahl linksgerichteter revolutionärer Köpfe finden, soweit sie nicht zur Partei übergetreten sind, herrscht unter den Musikern ein entsetzlicher Zustand der Unklarheit und Borniertheit; entweder sie zanken untereinander um technische Dinge, oder sie verdienen mit irgendwelchen Kitschprodukten Geld. In der Musik gibt es keinen Upton Sinclair, keinen George Grosz, Rudolf Schlichter, keine Dichter wie Bert Brecht, oder Journalisten wie Kurt Tucholsky. In der Musik macht sich das schäbigste Kleinbürgertum breit, selbst bei den besten Talenten.

Hofmannsthal und die Oper

VON DR. ELSA BIENENFELD

Sechs Dichtungen hat Hofmannsthal für Richard Strauß geschrieben. In jeder von ihnen hat er das Problem „Oper" von einer Seite her zu erkennen und darzustellen unternommen; unter allen Musikern und Literaten der tiefste und originellste Künstler, der die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Gattung „Oper" zu fassen und zu weiten, sie mit Gegenwartsidee zu füllen suchte.

Die Umdichtung der Sophokleischen „Elektra" hatte Hofmannsthal neben der Umdichtung des „Oedipus" bereits vollendet, als Richard Strauß nach dem durchschlagenden Erfolg der „Salome" mit Begeisterung nach dem herrlichen Einakter griff. Kleine Änderungen genügten. Die musikalische Anlage, ähnlich jener der „Salome", arbeitete Dramatisches und Symphonisches ein: der große tragische Stoff bot eine ungeheure Steigerung. Die erste gemeinsame Arbeit zwischen Dichter und Musiker aber wurde der „Rosenkavalier". Musikalisches Lustspiel, in der Intention an die alte Spieloper anknüpfend: völlig neuartig in der Opernproduktion der Gegenwart. Eine Figur gelang dem Dichter, die zu den schönsten Gestalten der ganzen Opernliteratur gehört: die Frau am Rande der Jugend, noch schön, noch begehrenswert und schon von der ersten Ahnung der Resignation umschattet. Nicht nur die Fülle der Figuren und ihre dichterische Beseelung brachte etwas ganz Neues in die schablonisierte Opernlibrettistik: neu war die Formidee, die vom symphonischen Musikdrama weg, wieder die geschlossene musikalische Form, den Reiz der Ensemblegruppe entdeckte. Fesselnd, in den Briefen, die Hofmansthal und Strauß während der Komposition des „Rosenkavaliers" wechselten, das Ineinanderspielen der Wünsche der Musiker und Pläne des Dichters zu verfolgen, die in noch höhere Ideenwelt hinaufschwebten.

Hofmansthal liebte in der Oper das Wunderbare und Unaussprechliche im Zusammenspiel von Klängen und Bildern, die ungeheure Prachtentfaltung, die in keiner anderen dramatischen Kunst wie in der Oper szenische Wirklichkeit werden will: Wort, Idee, Figur, gleichsam nur hindurchfließend, aufgelöst im Strom von Farbe und Klang. Die Dichtungen, die Hofmannsthal für Strauß dichtete, rückten immer weiter weg von der Realität der Sprache und der Gestalt; sie wurden nur Gleichnis, das ein psychologisches Geheimnis zu bergen und der Musik Raum zu weiter neuer Formung zu bieten hatte. Eigenartig, bedeutsam, von jeder Konvention weit entfernt das seltsam schöne und geistvolle Experiment der „Ariadne auf Naxos" mit dem kunstreichen Durchkreuzen von Serio- und Buffo-Oper, mit dem Stilzauber einer längst vergangenen Kunstkultur, in Gegenwartsbewußtsein übertragen. Strauß hat zu dieser Dichtung, die wiederholt umgearbeitet wurde, nächst der „Salome" seine inspirierteste Opernmusik komponiert. Dunkler, geheimnisvoller und in der überreichen Barockformulierung die Möglichkeiten der Musik zu überstarker Anspannung zwingend, wurde die „Frau ohne Schatten". Hier liefen die Wege des Dichters und des Komponisten nicht mehr ganz parallel. Die Dichtung führt in Tiefen des Herzens und der Seele, rührt an Unaussprechliches, der Dichter umhüllt Ahnung und

Gleichnis mit fast undurchdringlicher Gedankenkleidung, dem Musiker überlassend, aus der Hülle den strahlend reinen Schönheitskörper in seiner innersten Idee zu erraten. Noch dunkler und geheimnisvoller die „Aegyptische Helena" mit dem durch moderne Psychoanalyse vertieften Eheproblem, mit der weitgespannten Phantastik, die orientalische und europäische Bild- u. Seelenstimmung gegen einandersetzt. Hofmannsthal befand sich bereits in der Ferne und Höhe einer Geistigkeit, in der die Probleme der Erdteile und Jahrhunderte wie aus einer Vogelperspektive gesehen, in einander schwimmen, das Menschliche seine Körperlichkeit verloren hat.

Zwischen diesen großen Schöpfungen, in denen Hofmannsthal dem dramatischen Schaffen Straußens geistige Richtung gewiesen hat, entstand als köstliche Gelegenheitsarbeit die „Josefslegende", unter den deutschen Schöpfungen für das Ballett das geist- und prachtvollste Stück. Was immer Hofmannsthal anrührte, selbst die banalste Bühnenkonvention, empfing durch seinen Geist Bedeutsamkeit, durch sein erlesenes Formgefühl interessante, neuartige Bildung. Er hat, gemeinsam mit Strauß, zwei Jahrzehnte der Operngeschichte zur Epoche gemacht.

Zum Tode Djaghilews

VON PROF. OSCAR BIE

Er war der Unternehmer, Führer, Anreger der wichtigsten, besten und einflußreichsten Balletttruppe unserer Zeit. Das Zauberwort „Russisches Ballett" — das ist er, auch nachdem die Pawlowa eine eigene Unternehmung für sich gegründet hatte. Sein Verdienst ist in aller Munde. Alle Künste hatten ihm Aufschwung und Steigerung zu verdanken. Er verband ihre Modernität zu einer Einheit, wie sie sonst nie geglückt war.

Er zog die jungen Musiker heran, hat vor allem Strawinsky den Weg geebnet, ihn zu seinen ersten Erfolgen geführt, vom Feuervogel und Petruschka an bis zur Frühlingsweihe und zum Apollon Musagetes. Er hat die Josefslegende von Richard Strauß damals vor dem Kriege zur Uraufführung gebracht. Es gab kaum einen Musiker der jungen französischen, spanischen, italienischen Schule, der nicht bei ihm vertreten gewesen wäre. Die grundlegende Verbindung der heutigen Bühnenmusik mit Pantomime und Tanz wurde hier geschaffen.

Es gab kaum einen dekorativen Maler von Bedeutung, den er nicht für Bühnenbilder und Kostüme herangezogen hätte. Mit Bakst und Benoit begann er, heute ist er bei Civico und Matisse. Seine Bühne ging mit der Zeit aus dem rauschenden Kolorismus in den flächenhaften Stil über, ohne die Exzentrizität des letzten Rußlands mitzumachen.

Auf diesem Untergrund und in diesem Rahmen entwickelte er eine Tanzkunst, die nichts von der alten großen Technik aufgibt und dennoch mit den Richtungen der Epoche paktiert. Er legt dasselbe Gewicht auf die Stärke der Persönlichkeit, als auf die Leidenschaft, Akkuratesse und den Stil des Ensembles. Der unvergeßliche Niginski, ein entmaterialisierter Tänzer, die Karsavina in ihrer besten, anmutigsten Zeit, be-

gannen, und neue schöne Kräfte, wie Lifar, Dokollin, die Dubrowska, die Sokowa und der groteske Wäzikowski, sind an ihre Stelle getreten. Eine ausgezeichnete Auswahl verschiedenartigster Begabungen vom Heroischen bis zum Spielerischen ist die immer wieder erneuerte Galerie seiner Künstler.

Noch wesentlicher waren seine Generale, die Choreographen. Fokin war der erste, ein Mann von unheimlicher dramatischer Phantasie, dessen Inszenierung von Schumanns Karneval als Biedermeier-Tragikomödie unvergeßlich bleibt, dessen Petruschka ein Meisterwerk stilisierter Technik wurde und der zu Chopin und Tschaikowsky Spitzentänze erfand von einer Poesie der alten Schule, daß die Maler, wie Oppler, in Entzücken gerieten. Nach ihm kam Massine, nicht so persönlich, aber zeitgemäßer in der Verwendung neuer realistischer, alltäglicher Bewegungsmotive, die er besonders in Tricorne nach der Fallaschen Musik zu geschlossener Wirkung brachte. Der letzte ist Balandun, dessen Arbeit wir soeben bei den Festspielen kennen lernten, ein aktueller Tanzmeister im Bestreben, die letzten Rhythmen und Gruppen der Parterregymnastik und des Varietéwesens dem künstlerischen Tanz zugute kommen zu lassen, was ihm im „Verlorenen Sohn" nach Prokofieffs Musik am interessantesten gelang.

Von der glühenden Scheherazade Fokins bis zu diesem kapriziösen Balanchin, vom „Geist der Rose" bis zu Riccis „Le Bal", von den Polowetzer Tänzen Borodins bis zu Strawinskys „Nachtigall" und den Kostümfiguren von Matisse ist ein großer Weg, ein Weg, den alle unsere Künste in dieser Zeit gleichmäßig durchliefen. Djaghilew hat den Blick dafür gehabt und die Kräfte dafür gefunden, obwohl wir das letztemal bemerkten, daß die Zucht des Ensembles und Sicherheit der Tanzführung gegen frühere Jahre nachließen. Sein Verdienst war die starke Leitung der Kunst zwischen den Extremen, nicht im Alten verharrend, wie etwa Romanoff, nicht im Neuen überschlagend, wie das Schwedische Ballett. Er war ein Mann der Synthese. Er vollbrachte das Wunder einer künstlerischen Einheit aus Tradition und Revolution, das vielleicht nur einem Russen gegeben war, und nur auf diesem Feld einer genialen Tanzkunst. Eine ganz persönliche Leistung. Wie werden die Glieder ohne ihren Kopf nun weiter tanzen?

Musik und Oper im Ruhrgebiet

VON DR. HANS GEORG FELLMANN

In den letzten Jahren hat sich das Ruhrgebiet als künstlerischer Geltungsfaktor in das geistige Leben der Gegenwart wesentlich eingeschoben. Dieses Gebiet, von Millionen Menschen bewohnt und in seinem Bestand zunächst rein wirtschaftlich verbunden, hat die sprunghafte Entwicklung seiner Gemeinden in seinen inneren und äußeren Merkmalen bis heute nicht verleugnen können. Wie das Bild der Städte ihr fast amerikanisch rapides Anwachsen sinnfällig verdeutlicht, verheimlicht es dem näheren Betrachter auch nicht die Wurzellosigkeit künstlerischer Gesinnung und Verantwortung. Gewiß wurde auch vor 30 Jahren in diesem Bezirk Theater gespielt und Musik gemacht, und

beides recht gut. Aber man blieb doch unter sich. Heute treten die Städte zueinander und ehrgeizig sogar zu den großen Kulturzentren in Konkurrenz. Man erkennt einerseits die Verpflichtung, die materielle Betontheit des von Kohle und Eisen regierten Reviers mit geistigen Dingen auszugleichen, man weiß aber auch andererseits, um die Werbungskraft aktiv betriebener geistiger Aufgaben. So erleben wir in der Nachkriegszeit hier eine rege Kunst- und Kulturpropaganda, die zwar nicht immer und überall mit den richtigen Mitteln lebendig gemacht wird, die aber den Industriebezirk — den ein so wesentlicher Kritiker wie der Berliner Herbert Ihering kürzlich sogar als das neu deutsche Kunstzentrum bezeichnete — auch auswärts debattewert machte. Literarische und musikalische Veranstaltungen wie die Deutsche Shakespeare = und die Deutsche Goethe = Woche in Bochum, wie der Deutsche Tänzerkongreß und der Chorgesangkongreß in Essen und Duisburg wären in den Jahren vor dem Kriege noch nicht möglich gewesen. Ohne in eine Wertung der Ziele in den einzelnen Städten einzutreten, genüge bei dieser Betrachtung die Feststellung, daß sich gegen früher vieles gewandelt hat. Man ist in diesen Arbeiterstädten des deutschen Westens dabei, sein Kulturbewußtsein zu entdecken, und die Verwaltungen tun auf ihre Weise alles, um es zu fördern.

Der Erfolg ist bis heute, daß vorzügliche Orchester herangebildet sind, welche das musikalische Leben recht stark befruchten. Hier ist die noch junge Tradition am tiefsten verankert. Durchgängig hört man in Dortmund unter Wilhelm Sieben, in Bochum unter dem Österreicher Leopold Reichwein und in Essen unter dem sehr elastisch gebliebenen Max Fiedler das klassisch-romantische Erbe der Vergangenheit verwaltet, ganz ausgezeichnet übrigens, denn einen Brahms wird man kaum geschlossener als in Essen, einen Bruckner kaum schöner erleben als in Bochum. In Duisburg, das mit dem benachbarten Mühlheim musikalisch verbunden ist, wirkte bis zum vorigen Jahre Paul Scheinpflug, der nun nach Dresden berufen ist. Seine Domäne war etwa Mahler, auch ein Teil der musikalischen Moderne, die man in den anderen Städten zwar nicht ausschloß, aber auch nicht gerade sonderlich propagierte. Das geschah vor Jahren einmal in Bochum, als Rudolf Schulz-Dornburg dort ein frischgebildetes Orchester leitete und sich stark für die Zeitgenossen einsetzte. Heute ist dieser sehr bewegliche Künstler Operndirektor in Essen, das sehr bestrebt ist, in kulturellen Dingen die Vormachtstellung des Bezirkes zu erringen. Man läßt sich den Ehrgeiz schon allerhand kosten, und jede Verwaltung ist sehr dahinter, wie in anderen Disziplinen auch künstlerisch gegenüber der Konkurrenz nicht ins Hintertreffen zu kommen. Ob dieser große Millionenbezirk, der wirtschaftlich längst solidarisch fühlt und denkt, sich nicht eines Tages zu einem einheitlichen Kunstbetrieb wird bekennen müssen, bleibt abzuwarten. Augenblicklich und für die nächste Zeit verwaltet jede ihre eigenen künstlerischen Ziele und — ihre Defizite. Duisburg ist nach dem Weggang Scheinpflugs auf der Suche nach einem neuen Stabführer und hat letzten Winter nahezu die ganze Garnitur deutscher Dirigenten bei sich zu Gast gesehen. (Die kürzlich erfolgte Wahl des Kielers Eugen Jochum zum Duisburger Generalmusikdirektor mußte rückgängig gemacht wer-

den, da dieser junge Künstler einen Vertrag mit dem Mannheimer Theater eingegangen ist.)

Mit der Entwicklung der Orchester ist die der Oper zusammengegangen. Die Konsolidierung der Theaterverhältnisse ist am konsequentesten in Duisburg erfolgt, wo, in Verbindung mit dem mehr auf das Schauspiel eingestellten Theater in Bochum, durch den klugen, aber mehr der Vergangenheit als der Gegenwart zuneigenden Intendanten Dr. Saladin Schmitt ein bemerkenswertes Ensembletheater entstanden ist. Die Duisburger Oper ist auf große theatralische Wirkungen angelegt; Stückwahl und Inszenierung lassen keinen Zweifel, daß sie mehr dem auf optische und akustische Reize reagierenden Publikum dient als dem Vertreter sachlicher Modernität. Man wußte schon, weshalb man die mit dem Deutschen Tonkünstlerfest verbundene diesjährige Opernfestwoche nach Duisburg verlegte. Ist doch kaum zu denken, daß die Interpretierung der Novitäten anderswo eine gleich sorgfältige und wirkungssichere sein würde. Mit ihrer Einstudierung hat die Duisburger Opernbühne eine bedeutende und nicht gerade dankbare Aufgabe übernommen.

Das Dortmunder Theater ist — gegenüber dem Duisburger — entsprechend der Einstellung des Intendanten Richard Gsell mehr schauspiel- als opernbetont, und der musikalische Bühnenspielplan hält sich durchweg in den Grenzen des guten Repertoirs. Eine Uraufführung im letzten Winter: „Doge und Dogaressa" von Ludwig Roselius war eine mehr breit als tief angelegte Stimmungsangelegenheit von nicht gerade überzeugender Wirkung. — Starke künstlerische Ansätze sind in Essen spürbar, wo zunächst das allgemein musikalische Leben leidlich gesicherten Bestand hat. Die Oper, seit 1927 unter Schulz-Dornburg stehend, hat gelegentlich aktivistische Tendenz, aber noch kein ausgesprochen eigenes Gesicht. Ob es hier gelingen wird, die gut subventionierte Bühne in den Aufgabenkreis einer hier besonders dringlichen Reform von innen heraus einzuspannen, bleibt abzuwarten. Eine noch so betriebsame Art der Theaterführung, wie sie hier und da in Essen zu beobachten war, kann nicht über gelegentliche fruchtlose Experimente hinwegtäuschen, so sehr im einzelnen die Leistung anzuerkennen bleibt. Schulz-Dornburg ist auch mit Max Fiedler Leiter der 1927 gegründeten Fachschule für Musik, Tanz und Sprache, die namhafte Lehrkräfte aufweist, ihre Geltung gegenüber der Kölner Musikhochschule jedoch erst legitimieren muß.

Zusammenfassend kann man sagen, daß neben der wirtschaftlichen und kommunalen Entwicklung in den Städten des westdeutschen Industriegebietes auch das künstlerische Leben sehr in Fluß gekommen ist, das sich nicht billig begnügt, das noch keine festen Formen hat, aber doch einmal die Geister weckte. Wie es sich in den kleineren Städten des Bezirkes auswirkt (das sind immer noch Städte mit 100.000 und mehr Einwohnern) und wie vor allem das Gros der Arbeiterbevölkerung daran teilnimmt oder teilnehmen könnte, soll einer gelegentlichen Betrachtung vorbehalten bleiben.

Die Jubiläums-Festspiele im Mannheimer Nationaltheater

VON WILHELM BOPP

150 Jahre alt ist das Mannheimer Theater geworden, das nur noch mit Hamburg und Wien auf eine so lange Lebensdauer zurückblicken kann. Ursprünglich Amüsiertheater für den kurpfälzischen Hof und seine feiste Gesellschaft. Dann deutsches Nationaltheater, wo Freiherr von Dalberg, der Intendant, vielleicht halb gegen seinen Willen des jungen heißblütigen Friedrich Schiller allerkühnstes Pronunziamiendo gegen alle Verlogenheit und faule Tradition, „Die Räuber", uraufführt, dann Kommunaltheater, an dem die Bürgerschaft hängt mit ihrem Geldbeutel und mit ihrer unwandelbaren Liebe.

Dieses ist es auch geblieben bis auf den heutigen Tag. So hat denn auch die Bürgerschaft dieser Stadt, die den ersten Wagner-Verein ins Leben gerufen, die immer bei der Hand war, neues zu wagen, aber auch altes in Würde zu respektieren, dieses Theater fest gefeiert. Allerdings gefeiert, indem man sich auf wohl hergebrachtes stützte, Kühnheiten wie jenen Räuberaufschrei mied und aus dem sorgsam behüteten Garten der deutschen Kunst die schönsten, am hellsten glänzenden, am süßesten duftenden Blüten herausschnitt.

Zauberflöte und Fidelio, Pfitzners Palestrina und Straußens Rosenkavalier waren die operistischen Festklänge, denen die traditionell geheiligten „Räuber" und Shakespeares „Kaufmann von Venedig" als Literaturspitzen gegenüber standen. Man hätte gerne einmal einen Ruf aus unserer Zeit vernommen, einen Klang aus unserer Gegenwart. So war Fritz von Unruhs Vorspruch vor dem Räuberabend das einzige, was mit flammenden Worten an die Nöte unseres heutigen künstlerischen Lebens gemahnte. Das einzige, was uns erzittern und erbeben machte, weil es mit dem Atem der gegenwärtigen Drangsal über uns hinweg wehte.

Bei den musikalischen Gaben des Festes waren es zum größeren Teile die kapellmeisterlichen Interpreten, die dafür sorgten, alt geheiligtes oder zahme Moderne mit neu geschärften Sinnen zu betrachten. So eine von hinreißender Glut erfüllte, ganz aus dem Drama geborene Fidelio-Aufführung, an der Wilhelm Furtwängler als zelebrierender Priester und als leidenschaftlich vorwärtsstürmender Orgiastiker führend beteiligt war, eine Wiedergabe des Pfitznerschen Palestrina, über die der allerkritischste Dichterkomponist mit Aug' und Ohr wachte und eine Verlebendigung des Rosenkavalier, für die in Vertretung des Komponisten-Dirigenten der Berliner Generalmusikdirektor Erich Kleiber musikantisches Temperament, rhythmische Vitalität, aber auch, wo es gefordert wurde, die nötige Grazie einsetze.

Tonfilme, Liebhaberkunst, Rundfunkmusik in Baden-Baden

VON DR. ERICH STEINHARD, PRAG

Revolution! der letzte Schrei! Was für Erwartungen — welche Ergebnisse! Materien haben gewechselt. Neue Musik fast keine zu sehen. Um so mehr technische Probleme. Tonfilm, Radiomusik und ihre Möglichkeiten haben die Besucher hierher gelockt. Neben der Stadt Baden-Baden ist die Deutsche Reichs-Rundfunkgesellschaft Gastgeberin.

I.

Deutsche Tonfilme sind die Sensation. Sie sind trotz guter Details klangphotographisch nicht ganz durchgearbeitet. Diese Kunst ist noch neu.

Amüsant die Entstehungsweisen. Paul Dessau schreibt da eine einfache Musik, die stellenweise unisono läuft; sie wirkt burlesk durch ständige Wiederholungen, durch unerwartete Verzögerungen, durch Farbe der Instrumente, Imitation und kontrastierende Lagen. Die rennenden, springenden Kontrapunkte der stehend sich drehenden Melodie unterstreichen das komische Aussehen. Hans Conradi hört diese Musik und bekommt eine optische Idee. Die musikalische Schnurre wird optisch illustriert: Man sieht eine rotierende Drehtüre, durch die sich ein bepackter Mann zwängt, ein Haufen von Menschen ihm nach, die Scheibe zerspringt, ein Schutzmann erscheint. Alles zu Ende. Im Richterschen „Vormittagspuk" (der im Vorjahr von einem mechanischen Klavier begleitet wurde) machen sich Hüte, Kragen, Krawatten, Tassen, Revolver selbständig, fliegen durch die Luft, zerreißen und zerschellen, wachsen wieder zusammen usw. Hindemith schrieb nachher seine rasende Musik. In W. Gronostays „Alles dreht sich — Alles bewegt sich" reizt der wildschreiende Titel zum Jahrmarktslärm, zur Schießbuden- und Ringelspielmusik, aber in grotesker Weise erscheinen zunächst stille Figuren, erstarrte Gesten und ruhende Gegenstände. Der Cavalcanti-Film „La p'tite Lilie", zu dem Darius Milhaud eine geistreiche, zarte, pikante Musik schrieb, besticht durch delikaten Geschmack, Ironie und Sarkasmus, mit denen eine Vorstadt-Moritat schauervoll und mit scharfer Präzision vorgezaubert wird. Natürliches Gleichmaß, Formsicherheit überzeugen. Grandios der deutsche Tonfilm „Melodie der Welt", ein blendender Kulturfilm, den die Hamburg-Amerika-Linie durch Hans Ruttmann auf einer Weltreise drehen ließ. Hier entdeckt man endgültig die Tatsache von der Bedeutungslosigkeit der Musik — bei einem Film, der spannt. Noch-Nicht-Dagewesenes hält den Zuseher in Atem, Tänze, Feste, Sport, Totenkult der Völker der Erde. Es ist die Welt auf einen gemeinsamen Nenner gebracht. Musik (W. Zeller), Sprache und Geräusche sind sporadisch verwendet. Sturmesheulen, Maschinenstampfen, Glockenläuten, die Meeresbrandung, Lokomotivenlärm berührt die Nerven. Kaleidoskopartig und mit hoher ästhetischer Schönheit flimmert das Werk vorüber.

Die Tonfilm-Vorführungen (Produktionsleitung der Kurzfilme Guido Bagier) wurden durch eine belanglose Tonfilm-Ouverture

Hugo Herrmanns eingeleitet und von einem zwecklosen „Intermezzo für Tonfilmprogramme“ unterbrochen.

II.

Was ist Liebhaber-Musik? Musik für Amateure oder Musik von Amateuren? Die heutige Jugend antwortet: Die hohe Kunstmusik trennen wir von der gewerblichen Gebrauchsmusik: von der Unterhaltungs-(Tanz)-Musik, der Kirchen-, Haus- und Schulmusik. Hierher gehört die Liebhabermusik, Einfachheit soll sie auszeichnen. Für „Schul- und Vereinsorchester“ sind diese höchst talentlosen Hirnmusiken bestimmt. War das langweilig. Aber Bentzons „Variationen über eine dänische Volksweise“ stachen durch Empfindung und Handwerk ab. Paul Groß' „Kantate“ auf Worte von Angelus Sielesius — Altsolo (M. Kramer), Chor (Holles Madrigalvereinigung) mit Instrumentenbegleitung (Musikliebhaber) — hätte mit ihrer stillen Sammlung und edlen Intention auf einem besseren Programm Platz finden müssen.

III.

Ein Millionen-Publikum ist an der Rundfunkmusik interessiert. Soll man Original-Literatur schreiben? Ist hier ein neuer Stilbezirk der Musik überhaupt möglich? Das Gebotene brachte keine Entscheidung.

Am Programm: Ein Hörspiel, ein Funkkabarett, eine kleine Messe, eine Kammerkantate, eine satirische Angelegenheit „Tempo der Zeit“ und Orchesterstücke.

„Sie hören“:

„Den *Lindbergh-Flug*“, Text von Brecht, Komposition von Hindemith und Weill.

Eine Art amerikanisches Sport-Oratorium. Lindbergh selbst berichtet. Sentimental: „ich fliege allein“. Balladenartig gesteigert: „sturm über dem Meer, aber jetzt warte ich nicht länger, ich wage es.“ Wir hören, zart untermalt von Jazzrhythmen, in einem ariosen Rezitativ:

ich habe bei mir:
2 elektrische lampen
1 rolle seil
1 rolle bindfaden
1 jagdmesser
1 rote fackel mit kautschukröhren versiegelt
1 wasserdichte schachtel mit zündhölzern
1 große Nadel
1 große kanne wasser und eine feldflasche wasser
5 eiserne rationen konserven der amerikanischen armee
1 hacke
1 säge
1 gummiband
jetzt fliege ich.

Man hört drei Allegorien, seine Feinde. „Den Nebel“, drohend, mit brodelnden Geräuschen. „Den Schneesturm“, nach einem Orchesterorkan, mit erregter Rede, es braust die Brandung, und von Pausen unterbrochen, wie trocken, pathologisch, gelesen, vernimmt man Lindberghs Todesängste. „Den Schlaf“, mit müder Lyrik (zwei wundervollen Kolo-

raturen). Im späteren Verlaufe ein seltsames Gespräch Lindberghs mit seinem Motor:

jetzt ist es nicht mehr weit, jetzt
müssen wir uns noch zusammennehmen
wir zwei
hast du genug öl?

Alles in melodischen Figuren, halb sakral, einschmeichelnd, bald ohne Begleitung oder mit gehaltenen Bläsern. Und zwischendurch surrt der Motor. Von großer Schlagkraft die Ankunft Lindberghs am französischen Flugplatz „Le Bourget" —, wo die Origianalgrammophonplatte (!) die Begeisterung der Massen wiedergibt.

Mit einer „Moral" schließt der Bericht. Ein Heldenepos, mit Betrachtungen (Chor) und allegorischen Gestalten. Ein Zeitdokument, nichts für die Ewigkeit. Aber immerhin ein Stück, mit Geist und Kunst gearbeitet und für den Rundfunk glänzend erfunden. Charakteristisch bei Weill das Bänkelsängerische und Dramatische, Hindemith sofort an seiner reichlich durchkontrapunktierten Innerlichkeit zu erkennen. Die Namen Hermann Scherchen und Dr. Holle verbürgen die Stilreinheit, die Hollesche Madrigalvereinigung, Herr Witt als Lindbergh und die übrigen musizieren mit größter Sachlichkeit, ganz nach Vorschrift, bitte.

Von den übrigen Werken muß Hanns Eislers Rundfunkkomposition „Tempo der Zeit" (Text D. Weber) genannt werden — eine Kantate des kleinen Mannes —, voller musikalischer Einfälle, Verve und Charakter. Eine brillant gezirkelte kleine A-capella-Messe von Ernst Pepping wird man sich noch merken müssen. Lion Feuchtwangers köstliches „Amerikanisches Liederbuch" „Pep" ist von W. Goehr verjazzt worden — dies zur Konstatierung.

IV.

Als Kuriosum, eine neue Kunstgattung: „Das Lehrstück". Eine eigentümliche Form des Gegenwartstheaters. Text: Brecht. Musik: Hindemith. Einzelstimmen, kleiner Chor, Publikumschor, der von der Tafel absingt, Liebhaberorchester, Blasmusik, Sprech- und Schauspielszene, mit Clownerie und ein Film. Ein zertrümmertes Flugzeug lehnt an der Mauer.

Das Lehrstück besingt den Tod eines Fliegers. Selbst wenn man die Totentanzszene auf der Flimmerwand und die Szene der Zirkusclowns als symbolisch im Rahmen kollektiver Kunstübung auffaßt — so muß es als üble Geschmacksverirrung bezeichnet werden, wenn auf der Bühne einem Mann alle Gliedmaßen vor den Augen der Zuschauer abgesägt werden und schließlich der Kopf skalpiert wird.

Hier hört die Parallele mit den mittelalterlichen Mysterienspielen auf, hier beginnt die Brutalität.

Das entsetzte Publikum inszenierte einen Skandal.

So schloß — lebendig wie immer — das Musikfest.

Berliner Musik

VON HANNS GUTMAN

I.

Opernspielplan und Opernchaos.

Wenn schon ein Operntheater ohne Stütze eines fest umrissenen Programmes nicht gedeihlich arbeiten kann, so wird völlige Direktionslosigkeit umso gefährlicher, wenn sie in einen Organismus einreißt, der die drei Opernbühnen einer Großstadt vereinigt. Die Frage, ob denn die Kunstfreudigkeit der Stadt Berlin die Dreiuneinigkeit der Linden-, Kroll- und Stadtoper würde tragen können, ist an dieser Stelle bereits vor einem Jahr erhoben worden. Daß aber nach Ablauf dieses Jahres die Zustände so bedauerlich sein würden, wie sie es jetzt in der Tat sind, hatte auch der Skeptiker nicht befürchtet.

Der Fehler liegt im Prinzip. Sollen am gleichen Ort drei Unternehmungen der selben Gattung dienen, so ist Differenzierung, ist Verteilung der Aufgaben die einzige Rettung. (Es könnte sich natürlich sehr wohl auch so verhalten, daß für die Unterhaltung dreier Opernhäuser in einer Stadt — zugegeben: einer Millionenstadt — weder das Reservoir der diskutablen Werke noch die Menge der aufnahmebereiten Hörer ausreicht.) Versuchsweise wenigstens hätte jedes Haus nach eigenen Grundsätzen geführt werden sollen. Die Krolloper als Volksbühne mit gutem Niveau, das Lindenhaus als Repräsentationsstätte des deutschen Opernwesens mit denkbar besten Solisten, die Stadtoper (hier stock ich schon) nun, in Gottes Namen: als Bürgertheater mit gemischtem Programm. Wie sah die Wirklichkeit aus? Die Lindenbühne erfüllte ihre repräsentativen Pflichten vornehmlich im negativen Sinne, indem sie nämlich jede Berührung mit der zeitgenössischen Musik ängstlich vermied. Auch damit könnte man sich noch einverstanden erklären, wäre die Wiedergabe stets würdig oder gar vollendet gewesen. Hand aufs Herz: auch davon ist nicht die Rede. Im Gegenteil haben dort allzu oft Dirigenten am Pult gesessen, Sänger sich betätigt, die in Berlin überhaupt nicht, geschweige aber unter den Linden erscheinen dürften. Daß Kleiber, der früher so bewegliche, sich das alles in Ruhe mit ansieht, bleibt unfaßbar. Die Novitäten der letzten Zeit: Neueinstudierungen von Walküre und Siegfried, Wiederaufnahme der „Mona Lisa“ und ein peinlicher Ballettabend sprechen für sich, das heißt: sprechen gegen sich selbst.

In Charlottenburg klingt ewig das alte Lied: große Abende unter Walter, in seiner Abwesenheit aber (und er war mehr ab-, als anwesend) tummeln sich Sänger und Kapellmeister, die der Erinnerung an die finstersten Zeiten dieses Institutes Ehre machen. Das Programm hielt sich, nach ein paar widerwillig gegebenen und widerwillig aufgenommen Versuchen mit Weill und Bartók, in den Bahnen der Gewohnheit. Soweit Mozart, Wagner und Verdi nicht auslangen, müssen die Kompromißler der Gegenwart herhalten. Es ist wirklich kein so großer Unterschied, ob man Bittners „Mondnacht“, Wolf-Ferraris „Sly“ oder eine Kompilation von Wilhelm Groß, das Ballett „Der arme Reinhold“

gibt. Hinzu kommen noch ein paar Gastabende großer Belcantisten, der Glanz der Ivogün (selten genug) — und der Rest ist Repertoire. Anfechtbar ist auch die häufig provinzielle Darstellungsmethode, in der sich das Fehlen eines zielbewußten Spielleiters bemerkbar macht. Die Stadtoper stellt nämlich die Einzigartigkeit einer großstädtischen Bühne dar, die keinen festangestellten Regisseur besitzt. Nun ist also Walter definitiv zurückgetreten und bisher niemand an seine Stelle. Soll die Durchschnittlichkeit dort zum Prinzip erhoben werden? Gewiß, Furtwängler wird gastieren, Blech wird am Pult erscheinen, aber von Gästen, und seien sie noch so berühmt, ist die sehr komplexe Aufgabe, ein Theater zu führen, nicht zu bewältigen.

Leider hat auch Klemperers Haus, dem man die Auseinandersetzung mit den heutigen Regieproblemen, dem man die Übernahme von neueren Werke in den Spielplan dankt, in letzter Zeit an dem allgemeinen Schlendrian teilgenommen. Denn es ist ein offenes Geheimnis, daß auch am Platz der Republik an Qualität die Grenzen des Erlaubten gar zu oft unterschritten werden. Auch hier ist eine Regeneration bitter not: zu wünschen wäre größere Bewegungsfreiheit für die Leiter, aber auch eine Aufbesserung des Personals.

II.

Berliner Festspiel-Musik.

Gesichtspunkte.

Was heißt und zu welchem Ende veranstaltet man Festspiele? Wir müssen schon so indiskret sein und nach der künstlerischen Rechtfertigung solchen Tuns fragen, denn mit der Förderung der Fremdenindustrie, die in derartigen Fällen von der jeweiligen Stadtverwaltung vorgeschoben zu werden pflegt, war es leider nichts. Und schließlich, so weit wir uns von idealistischen Utopien entfernt wissen, ist uns doch die Musik zu gut, um als Anreißer für beschäftigungslose Ausländer zu gelten. Aber, nur keine Zornesfalten: sie sind ja auch garnicht gekommen. Die etwas kindliche Vorstellung, die bloße Ankündigung von Berliner Festspielen werde genügen, um alle Leute, die seit Jahren um diese Zeit zur „season" nach London oder zur „saison" nach Paris fahren, zu einer Abwanderung nach Deutschland zu bewegen, hat denn auch in der Realität keinerlei Bestätigung gefunden. Daß ein guter Teil der Vorführungen trotzdem nicht schlecht besucht war, daran war die schier unersättliche Musikliebe der Einheimischen schuld. Was aber hat man ihnen vorgesetzt? Offenbar gibt es für Festspiele, wenn sie in der Hauptsache auf deutsches Publikum angewiesen sind, zwei Möglichkeiten: die Darbietung außergewöhnlicher Veranstaltungen, vornehmlich ausländischer Gastspiele, und die mustergültige Aufführung von Werken der eigenen Nation, beides in sinnvoller Ergänzung nebeneinander. Die ersten Berliner Festspiele haben unter beiden Gesichtspunkten nur spärliche Erfüllung gebracht, und der Zeiger der künstlerischen Wage wies mit bedenklicher Hartnäckigkeit auf das Übergewicht der Ausländer. Denn, sagen wir nur die Wahrheit: diese Festwochen begannen, gipfelten und endeten mit dem Auftreten der Mailänder Scala.

Oper oder: Toscanini.

Die landläufigen Vorstellungen von den Nationaleigentümlichkeiten eines fremden Volkes haben meist den Fehler, daß ungefähr ihr Gegenteil der Wirklichkeit entspricht. Italienische Oper, von Italienern wiedergegeben: das heißt uns Rubato über alles, da-capo ohne Ende, hemmungsloses Schwelgen im melodischen Gefühl, dem es auf Präzision weniger, auf Ausdruck umso mehr ankommt. Man denke sich von alledem etwa den schärfsten Gegensatz und man wird beiläufig ahnen, wie unter Toscanini musiziert wird. Denn man darf hier wirklich partem pro toto setzen. Dieser Mann, der von Genauigkeit sozusagen besessen ist, gibt diesem unvergleichlichen Ensemble von Dienern an der Musik seinen Mittelpunkt. Sänger von Kultur, ein Orchester von ausgezeichneten Instrumentalisten, eine lebendige Spieltradition — das gibt es anderswo auch. Aber jene letzte geistige Disziplin, die das Kunstwerk einzig zum Gegenstand hat und es gegen Stareitelkeit wie gegen Probenfaulheit mit der gleichen Unerbittlichkeit verteidigt, scheint im heutigen Europa das Privileg der Scala geworden zu sein. Zwecklos daher, im Rahmen kurzer Notizen Namen nennen zu wollen: der des Maestro Toscanini besagt das Wesentliche. Verdi wurde uns so expliziert, der Falstaff in seiner durch Humor vertieften Geistigkeit als sublimierte opera buffa legitimiert, Rigoletto als Musizierdrama von höchster Erregungskraft, Aida als italienische Umwandlung der großen Oper angelegt. Ja selbst die ehrwürdige Lucia des Donizetti, totgeglaubt seit langem (und sie ist es auch für deutsche Bemühungen) erhielt noch einmal Glanz und Fülle, naive Oper konnte uns noch einmal ganz überwältigen, eine Partitur, wo Drahtpuppen in schwierigsten Passagen sagen, was ihr Autor nie gelitten hat. Plötzliche sind alle Bedenken des Verstandes zunichte, die Steigerung vom weltberühmten Sextett in das Finale des zweiten Aktes geschieht mit einer Vehemenz wie sie der psychologische Eifer des Musikdramas nie erreicht hat. Und dann dankt man den Gästen noch die Bekanntschaft mit Manon Lescaut, die bei uns immer in Massenets Süßigkeit ihr Schicksal erleidet, obschon Puccini, elegant und liebeskranken Frauen stets zugetan, ihr so viel schöne und feingearbeitete Musik geschenkt hat. Wie aber dieses natürlich kleindimensionierte, mit Episoden üppig verbrämte Werk mit Leben, Wahrheit und Klangseligkeit angefüllt wurde, das läßt sich kaum beschreiben. Wer das Glück dieser Abende miterleben durfte, wird gern in den Beifall eingestimmt haben, der denn auch die hierzulande übliche Wärme um einige tausend Grad überstieg.

Zugegeben: an solchem Maßstab gemessen hatten die nachfolgenden Interpreten es schwer genug. Unser Opernbetrieb — dies die Lehre der Scala-Abende — krankt viel weniger an dem bejammerten Mangel an Stimmen als an der Unzulänglichkeit der Probenarbeit. Ein Ereignis freilich hatte noch das Stigma des Großartigen: Tristan unter Furtwängler. Wir werden ihn nun häufiger unterhalb der Rampe sehen, und wenn er in kontinuierlicher Arbeit fortsetzt, was er mit beschränkter Probiermöglichkeit begonnen, könnte von ihm dem unleidlichen Schlendrian Einhalt geboten werden. Wie er Extase ohne Weichlichkeit, Jubel ohne Geschrei aus dieser ewig bewundernswerten Kompo-

sition herausschlug, wie er den vokalen Partien gerecht wurde, ohne den symphonischen etwas von ihrer Wucht zu nehmen, wie er dieses arg verschlampte Orchester (der Stadtoper) zu einer Hymne hinriß, das reihte ihn unter die größten Theaterkapellmeister der Gegenwart ein. Gerade die klangliche Unsicherheit dieses Orchesters machte Kleiber zu schaffen, als er eine sonst hübsche Aufführung des Pasquale dirigierte, die im Rokokoschloß Friedrichs II. vor sich ging. Die Stadtoper hielt es leider auch für angebracht, uns mit d'Alberts Schwarzer Orchidee bekannt zumachen, in welcher die moderne Kulisse irrtümlich für das eigentliche Ingrediens der Zeitoper gehalten wird. Verglichen mit den Niederungen dieser Musik, war Tiefland ein Hochgebirge. Für Waghalter und seine Getreuen bleibt nur herzliches Beileid. Auch die Notwendigkeit, uns die nachempfundenen Gesten von Giordanos André Chénier vorzuagieren, vermag ich nicht einzusehen; immerhin wurden die Schicksale dieses Revolutionstenors einer sehr guten Aufführung (Lindenoper) gewürdigt. Ihr Inspirator war der Dirigent Szell, der mit einer glücklichen Mischung von Akuratesse und Temperament Leben in das Kabinett von Verflossenheiten brachte. Das Neue vom Tage war, nun schon anerkanntes Monopol, der Krolloper vorbehalten. Davon wurde an anderer Stelle gesprochen.*) Alle übrigen Opernabende rekrutierten sich aus Repertoire-Vorstellungen, nicht immer aus guten. Ein Strauß-Zyklus, wenn auch unter höchsteigener Direktion, ist für Berlin keine Sensation; das haben wir mehrmals im Jahr. Und die gelegentliche Wackligkeit der Interpretation (z. B. im Intermezzo), hatte auch nichts Festspielhaftes. Die soeben beendete Neueinstudierung von Wagners Ring bewährte aber ihre Qualitäten, die sich noch erhöhten durch die Anwesenheit des Tenors Lauritz Melchior.

Konzerte oder: die Tradition.

Man redet so viel vom Tod der Oper, aber die Institution des Konzertes ist im Grunde die brüchigere, sie hat das Stadium der Leichenstarre erreicht. Und da von einer mutigen Auffrischung der Programme auch in den Festwochen nicht die Rede war, darf die Hohe Schule der Tradition, die einem ihr ergebenen Publikum wieder einmal geritten wurde, mit wenigen Worten übergangen werden. Oder soll man mit Fanfaren die Neuigkeit verkünden, daß Furtwängler Beethoven, Walter das Lied von der Erde, Schumann die h-moll-Messe zelebriert hat? Die Metropolitan-Tenöre Gigli und Lauri Volpi wetteiferten ums hohe C, Kleiber ergötzte im Charlottenburger Schloß mit Kompositionen aus der Zeit (und sogar aus der Feder) des zweiten Friedrich, aber derselbe Kleiber hatte wenigstens auch einen Einfall: er ließ uns Mozarts Titus, der von der Bühne aus guten Gründen verbannt ist, im Konzert hören. Er gab ihm die ganze clemenza seiner edlen, allzu edlen Haltung, kein verlorener Abend dennoch, denn diese Oper in Mozarts Manier ist doch wertvoll genug für einmaliges Hören. Nur zweimal wurde die Ehre der zeitgenössischen Musik gerettet, natürlich von Klemperer, unter dessen hart konturierendem Taktstock Strawinsky eingehändig sein Klavierkonzert hämmerte, umrahmt von der sanften Dur-Klassizistik des Apollo

*) Heft 7/8.

und von der wertvolleren Agressivität der Noces. Zum anderen hat die Ortsgruppe der I. G. N. M. mit der kuriosen Nebeneinanderstellung von Jarnach, Hindemith, Pfitzner und Eisler einen Querschnitt durch die deutsche Produktion gelegt. Nicht unwichtig zu erwähnen, daß an beiden Abenden eine große Hörerschaft stürmisch applaudierte. Doch halt, fast hätte ich es — mit Recht — vergessen, auch eine Strauß-Uraufführung wurde uns zuteil. Fünf Lieder, Saisonsausverkauf von melodischen Restbeständen. Die Vogel-Richard Strauß-Politik, den Kopf nämlich in den Sand zu stecken und zu glauben, man würde dann nicht merken, was es geschlagen hat, verfing diesmal nicht mehr. Die Lieder wurden mit eisiger Liebenswürdigkeit aufgenommen.

Bilanz.

Auch Festspiele haben ihre Gesetze. Sie hängen mit einer Tradition zusammen, die man erst erwerben muß. Ein Anfang ist gemacht; ob er gedeihliche Fortführung findet, wird davon abhängen, ob man die Lehren verstehen und verwenden wird. Schaut man heute zurück, so bleibt genug des Erfreulichen übrig.

Musikpädagogisches

VON HANS KUZNITZKY

Musik im Kindergarten.

Es braucht nicht immer von einzelnen Referaten die Rede zu sein. Worauf es ankommt, ist mehr, auf einem mit gegenwärtiger und auch zukünftiger Problematik reichlich belasteten Gebiete des öffentlichen Lebens aus dem allgemeinen Verlauf der tatsächlichen Geschehnisse und ihrer Vergleichung mit zeitlich vorauseilenden Zielsetzungen das Maß der Bewegtheit und Schichtung zu entnehmen. — So ist es keineswegs ein Zufall, daß der zunehmende Sinn für die Bewandtnis des eigenen Körpers im Dasein, ausgedrückt durch Sport und neuen Tanz, sich als rhythmischer Ablauf eines Vorganges auch des Kleinkindes an derjenigen Stelle bemächtigt, an der die junge Lebenskraft ganz ursprünglich auf äußere Reize akustischer und optischer Natur reagiert: im *Kindergarten*. Der Musik kommt die verbindende rhythmische Funktion zwischen denjenigen Äußerungen der Eigenbetätigung des Kleinkindes zu, die pädagogisch fruchtbar gemacht werden sollen. So konnte das „Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht", gestützt auf die neuen preußischen Richtlinien, die vorläufig nur einen ungefähren Rahmen darstellen, den Versuch einer ersten Aussprache über „Musikpflege im Kindergarten" in Forschung und Praxis unternehmen. Die musikalische Berufsausbildung der Kindergärtnerinnen und Hortnerinnen als notwendige Voraussetzung einer gedeihlichen Arbeit wurde sehr stürmisch diskutiert, ohne daß man es diesmal schon für angebracht gehalten hätte, durch Prüfungsbestimmungen die Paragraphenschraube anzuziehen, da sich Anhänger wie Gegner darin einig waren, daß weitere Erfahrungen in der praktischen Arbeit gesammelt werden müßten. Eine wertvolle geisteswissenschaftliche Grundlage für künftiges Arbeiten ergaben die Versuche und Forschungen von Prof. Dr. Georg Schüne-

mann über „Singen und Sprechen in den ersten Lebensjahren" die Oberregierungsrat Wicke (Weimar) von der psychologischen Seite her ergänzte. Die erfreulich zahlreichen praktischen Vorführungen lehren von vornherein, daß eine „Methode" allgemeinverbindlicher Art schlechterdings unmöglich ist, daß aber gänzlich unvorbereitete Kinder in jeder Form mitarbeiten, wenn der Führer schöpferisch aus der pädagogischen Individualität seines Selbst wirkt, mag er, wie die vortreffliche Charlotte Blensdorf (Godesberg) von Dalcroze ausgehen, mag er gar die Großstadtjugend proletarischer Wohngegenden Berlins kühn ihre Rummelplatzeindrücke in Spiel mit Kinderinstrumenten und Tanz schöpferisch (und dadurch erlösend!) aus sich herausstellen lassen, wie es Gertrud Pinkus und Julius Goldstein (Berlin) unternahmen. Die verantwortungsvolle Aufgabe dieses Führers und seine Tauglichmachung für dieselbe wurde in den beredten, zu Jean Pauls und Pestalozzis Kinderwelt sich bekennenden Ausführungen von Cäcilia Maria Geis (Frankfurt a. M.) zu einem hohen Lied der von echtem Frauentum getragenen Liebe zum Kinde. — Wir wenig zahlreichen Männer, aber saßen voll Staunen und Bewegung zwischen diesen teils alten Frauen, teils blutjungen Mädels, die mit äußerster Hingebung sich den neuen Dingen öffneten und durften Zeugen der Tatsache sein, daß die Musik unwiderruflich in den Kindergarten eingebrochen ist, wie Prof. Leo Kestenberg den Vorgang zutreffend benannte.

*

Das gleiche Institut hat einen schon voriges Jahr unternommenen Versuch, dem musikpädagogisch interessierten Ausland ein gedrängtes Bild der Lage in Deutschland zu vermitteln, zu einem 14tägigen *„Musikpädagogischen Informationskurs für Ausländer"* erweitert, der in seiner Vielseitigkeit, gewürzt von einer Fülle von Besichtigungen und praktischen Vorführungen wohl den diametralsten Ansprüchen genuggetan haben dürfte. Mit viel Takt entledigte sich Prof. Kestenberg in seinem Referat „Staat und Musikpflege" der heiklen Aufgabe dem Versailler Diktatfrieden an den sattsam bekannte Nöten unseres Gebietes seinen Anteil zuzuweisen. Die neuen Erfahrungen bei der „Musikerziehung des Kleinkindes faßte Thea Dispeker eindrucksvoll zusammen. Georg Schünemann, Fritz Jöde, Richard Münnich, Susanne Trautwein (auch andere) referierten über ihre Spezialgebiete, wozu durchweg praktische Ergänzungen geboten wurden; die Höhe des Niveaus fand eine aus England, Skandinavien, Dänemark, Holland, Frankreich, Jugoslavien, Tschechoslowakei, Polen zusammengeströmte verständnisvolle Zuhörerschaft vor, die sich auch ihrerseits durch Mitteilung eigener Erfahrungen lebhaft an der Arbeit durch Aussprachen beteiligte. — Besonderes über diesen Kurs braucht an dieser Stelle deshalb nicht gesagt zu werden, weil die behandelten Fragen durchweg bei anderen Veranlassungen gewürdigt wurden und werden. Nur eins speziell für die Tschechoslowakei: sollten wirklich, wie in der Aussprache behauptet wurde an allen tschechoslowakischen Schulen Listen über das psychologische Verhalten der Kinder in jeder Einzelheit geführt werden, oder lag, wie der Unterzeichnete geneigt ist anzunehmen ein sprachliches Mißverständnis vor?

BÜCHER

JOHANNES WOLF: GESCHICHTE DER MUSIK. 3 Bände. *(„Wissenschaft und Bildung".)* Quelle und Meyer, Leipzig.

JOHANNES WOLF: SING- UND SPIELMUSIK AUS ÄLTERER ZEIT. *(„Wissenschaft und Bildung".)* Quelle und Meyer, Leipzig.

Ein unterrichtendes knappes Werk, rein historischer Faktur, streng sachlich, am liebevollsten in den Mittelalter- und Renaissancepartien. Besonders wichtig durch eine ganz seltene und wunderbare Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte, die außer in den Anhängen in dem obengenannten Spezialband zu finden ist. Die Stücke entstammen alten Handschriften aus den Bibliotheken in Breslau, Florenz, Innsbruck, London, München, Paris, Rom und Wien. Die Arbeit, die auch einbändig erschienen ist, ist für Liebhaber, Studenten und Forscher von gleicher Bedeutung.

MICHEL BRENET: DICTIONNAIRE PRATIQUE ET HISTORIQUE DE LA MUSIQUE. *Librairie A. Colin, Paris.*

Ein volkstümliches musikalisches Reallexikon mit vielen Notenzitaten und Bildern. Die Qualität ist aus dem Artikel „Opéra" zu ersehen, aus dem man mit einigem Staunen wahrnehmen kann, daß nach Rich. Wagner in Deutschland niemand mehr Opern geschrieben hat. Auch beim Schlagwort „Symphonie" merkt man sicher nicht, daß das Werk erst im Jahre 1926 herausgegeben worden ist. Oder doch? E. St.

MUSIKPÄDAGOGISCHE BIBLIOTHEK.

Herausgegeben von Prof. Leo Kestenberg.

Verlag Quelle und Meyer, Leipzig.

H. J. MOSER: DAS VOLKSLIED IN DER SCHULE.
E. PREUSSNER: ALLGEMEINE PÄDAGOGIK UND MUSIKPÄDAGOGIK.
W. WOEHL: MELODIELEHRE.
P. EPSTEIN: DER SCHULCHOR IM 16. JAHRHUNDERT BIS ZUR GEGENWART.

Heute, wo in der Musikerziehung ein völliger Neubau von Grund aus aufgeführt wird, kommt diese von einer Kapazität ins Leben gerufene Büchersammlung gerade zurecht. Prof. *Moser* gibt in Dialogform eine methodische Darstellung der Volksliedbehandlung. Es ist ein Buch, das durch die Auswahl der Kompositionen, die lebendigen Analysen und historischen Erläuterungen und vor allem durch die glänzende, manchmal allzu populäre Aufmachung, besticht. — Dr. *Preußners* Musikpädagogik bringt im historischen Aufriß wertvolle Gedanken auf allgemein geisteswissenschaftlicher Grundlage, die für Musiker von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind, in der Synthese eine große Stoffsammlung der Gegenwart, markant und modern gesehen. Die Musikpädagogen, an die das Buch sich wendet, sind geistige Menschen, die vom bloßen Fingerübunghämmern und Achtstunden-Etudenbüffeln weit entfernt sind. — W. *Woehls* Melodielehre ist eine Arbeit über das musikalische Hören im Hinblick auf die horizontale Linie. — Der Schulchor von Dr. *Epstein*, eine äußerst gewissenhafte Studie zur Geschichte der Vokalkomposition. Klarheit der Disposition, anregende Fassung eines interessanten Gegenstandes.

OTTOKAR ŠOUREK: ANTON DVOŘÁK (tschechisch). *Verlag „Manes", Prag.*

Ein in natürlicher Einfachheit, nach vieljährigen Arbeiten herausgegebenes, reich illustriertes Buch, das als selbständige Schrift neben dem dreibändigen Werk des gleichen Verfassers anzusehen ist. Es ist mit verantwortungsbewußter Sorgfalt geschrieben und charakterisiert den Meister und sein Werk in anschaulicher Weise.

WILLI SCHUH: FORMPROBLEME BEI HEINRICH SCHÜTZ. *Breitkopf und Härtel, Leipzig.*

Eine auf Grund der neuen Kurthschen Terminologie philologisch arbeitende Schrift, die geeignet ist, das Verständnis der Schütz'schen Meisterwerke und den Formstil der Zeit begreiflich zu machen. E. St.

HUGO BECKER UND DR. DAGO RYNAR: „MECHANIK UND ÄSTHETIK DES VIOLONCELLOSPIELS". *Univ. Ed. Wien.*

Hugo Becker, der wohl bedeutendste und maßgebendste Cellopädagoge, hat in Gemeinschaft mit dem Arzt und Physiologen Dr. Rynar ein Werk geschaffen, das nichts weniger ist, als eine erschöpfende, methodisch-kritische Darstellung des gesamten Spielprozesses auf dem Violoncello.

Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei vorweggenommen, daß hier keine Violoncelloschule mit Einzelanweisungen für den Studierenden vorliegt, sondern eine theo-

retische Untersuchung der mechanisch richtigsten und künstlerisch einwandfreiesten Spielweise, wobei auf Grund von Bewegungsanalysen, ausgehend von den Elementartatsachen der Mechanik (Haltung des Instruments, Kraftgebung, Bewegungsimpuls u. s. w.) das ganze Feld der instrumentalen Möglichkeiten abgeschritten wird. Das Besondere dieses Werkes besteht nun trotzdem darin, wie die theoretische Untersuchung durch die praktische Anweisung ergänzt und verifiziert wird. Dahinter steht nicht nur ein Menschenalter außerordentlicher pädagogischer Erfahrung, sondern vielmehr Beckers besondere Fähigkeit, objektiv und unbeeinflußt von Tradition und Spielgewohnheit die Instrumentalprobleme von Grund auf neu durchzudenken. Ganz besonders instruktiv dürften jene Partien des Werkes sein, in welchen der vielfältige Ballast aufgezeigt wird, der die reine Form der Bewegung beim schlechtberatenen oder mit mangelndem Bewegungssinn begabten Spieler zu hemmen pflegt — als überflüssige Spannungen, unwillkürliche und unbewußte Mitspannungen (an Muskelpartien, welche an der konkreten Bewegung an sich unbeteiligt sind) als Verkrampfungen infolge unzweckmäßiger Kraftgebung, als mangelhafter Kraftausgleich u. s. w. Zur Beseitigung solcher „Spielhemmungen" genügt oft deren Bewußtwerden, und ich glaube, daß die bloße Lektüre des vorliegenden Buches mehr zu fördern vermag, als noch so eifriges, aber letzten Endes unzweckmäßiges Üben im alten Geleise. Erwähnen möchte ich nur noch die den Abschluß des Werkes bildenden „Vortragsanalysen" einiger sozusagen prinzipiell-bedeutsamer Werke der Celloliteratur. Diese Analysen sollte der Studierende des jeweiligen Werkes stets zur Hand haben. Sie stellen gleichsam das eindrucksvolle Exempel für die vorangehenden prinzipiellen Erörterungen dar, sie sind dazu angetan, das ästhetische und intellektuelle Gewissen des Spielers zu wecken und ihn für immer vor mechanischem, geistlosem Üben eines Kunstwerkes zu bewahren. Nicht unerwähnt bleibe schließlich das reiche, einem Bewegungsfilm der Kulturabteilung der UFA entnommene Bildermaterial, in welchem die entscheidenden Phasen der Spielbewegung ihre Darstellung finden. Die Technik des Bewegungsfilms ermöglicht es, die jeweils demonstrierte Spielphase vollständig ungekünstelt, mit der ihr innewohnenden Bewegungstendenz, vom Objektiv zu erfassen. Die Bilder, welche Hugo Becker selbst an seinem Instrument zeigen, bieten so ein außerordentlich dankenswertes Mittel optischer Selbstkontrolle. Dr. Karl Neumann.

ERNST BÜCKEN: HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. Verlag *Athenaion Wildpark-Potsdam.*

Lieferung 23 und 24.

Die neuen Lieferungen des „Handbuchs der Musikwissenschaft" bringen die Fortsetzung der „Musik des Barocks" von Prof. Dr. Robert Haas. Die Großmeister der venetianischen Oper, Cavalli und Cesti, die Anfänge der Dacapo-Arie, das römische Oratorium unter dem formgebenden Einfluß Carissimis und die Pflege der Instrumentalmusik in Oberitalien bilden den Inhalt des ersten Heftes. Die Entwicklung schreitet von der mit Instrumenten stark besetzten Kanzone zum Trio und Quartettsatz fort. Mit Rosenmüller ist die Verbindung zum musikalischen Barock in Deutschland gegeben, wo die Liedkunst durch Heinrich Albert und Adam Krieger ihre — volkstümliche und ariose — Arsgestaltung erfährt. Die Bemühungen um eine deutsche Oper, das Schuldrama und die Wiener Ludi-Caesarei laufen parallel der musikdramatischen Entwicklung in den romanischen Ländern und der instrumentalen Musikübung in Österreich und Deutschland, das in Froberger seinen markantesten Klaviermeister besitzt.

Lieferung 25 und 26.

Den wichtigsten Verbindungsabschnitt zwischen den beiden ersten Bänden des „Handbuchs der Musikwissenschaft" über *„Die Musik des 19. Jahrh. bis zur Moderne"* setzt Prof. Dr. *Bücken* in Lieferung 25 fort. Dem Schaffen Schuberts und Webers ist das neue Heft gewidmet. Die Kunst Bückens, die großen Musikpersönlichkeiten aus ihrer Zeit heraus zu deuten, die Wurzeln ihres persönlichen Stiles in der Verflechtung mit der Umwelt, mit den allgemeinen kulturellen Zeitströmungen aufzudecken, zeigt sich wieder von der glänzendsten Seite. Die Bedeutung der Kleinmeister als Stilvermittler für die großen Komponisten wird bei solcher Betrachtungsweise offenbar. Prof. Dr. Robert *Haas* ist in Lieferung 26 bei der Darstellung des musikalischen *Hochbarocks* angelangt, als trotz allem Belcanto und trotz aller Monodie in den Instrumentalformen sich der „kontrapunktische Prunkstil" herausbildet. In der dramatischen Musik wird die spätvenetianische Arien-Oper von der neapolitanischen opera seria abgelöst, in Frankreich ist Lully für die Oper bestimmend, und in der Instru-

mentalmusik wird durch die Ausbildung von Konzert, Kirchen- und Kammersonate eine neue Epoche angebahnt. Haas versteht es meisterhaft, den Stoff zu klargegliederter Form zusammenzuschließen. Sein Werk steht kurz vor dem Abschluß.

EGON WELLESZ: DIE NEUE INSTRUMENTATION. *Max Hesses Verlag, Berlin.*

Ein Lehrbuch der neuen Instrumentation bietet Univ.-Prof. Egon Wellesz, selbst einer der Schaffenden auf dem Gebiet der neuen Tonkunst. Er beginnt mit einer lichtvollen Darstellung der Veränderungen im Klangbild des 19. Jahrhunderts, von der Klassik bis zum Impressionismus; des notwendigen Umschlags zu einem gänzlich neuen Klangideal; den Hauptinhalt seines Buches bildet dann eine durch eine Fülle instruktiver Notenbeispiele anschaulich gemachte Übersicht über die charakteristische Verwendung der einzelnen Instrumente in der neuen Musik — eine analytische Untersuchung, der in einem zweiten Band eine Darstellung der Zusammenfügung der einzelnen Instrumente zum vorgestellten Gesamtklang folgen soll.

Die Untersuchung hat Wellesz gleichermaßen mit dem Rüstzeug des Künstlers, Pädagogen, Historikers lebendig durchgeführt.

FRITZ TUTENBERG: DIE SINFONIK JOHANN CHRISTIAN BACHS, *Verlag Georg Kallmeyer,* Wolfenbüttel-Berlin.

HERBERT IHERING: REINHARDT, JESSNER, PISCATOR ODER KLASSIKERTOD? *Verlag Ernst Rowohlt, Berlin.*

*

Die Sklavin

Oper in einem Akt von Grete Bauer. Musik von Alfred Mahowsky. — Uraufführung im deutschen Theater in Brünn.

Ein noch sehr junges Talent, der Brünner Alfred Mahowsky, kam vor kurzem mit seiner ca. 50 Minuten dauernden Erstlingsoper „Die Sklavin", Text von Grete Bauer, zu Wort. Der Komponist steht mit seiner Musik auf modernem, wenn auch nicht auf ganz gegenwärtigem Boden. Hie und da polyharmonische Akkordtechnik wird von langen Episoden diatonisch-harmonischen Geschehens abgelöst. Man hört, daß weder R. Strauß, noch Fr. Schreker, noch die Impressionisten spurlos an ihm vorübergegangen sind; aber man lauscht auch viel Eigenem, wenn es auch allerdings noch nicht so großgewachsen ist, daß es seinem Zuhörer nachhaltigen Eindruck schenkt. Als musikalische Höhepunkte der Oper können der Sklavinnentanz und der Schluß der Musik bei leerer Bühne gelten, wo sich die Orchestermassen bis zu leidenschaftlicher, im letzteren Falle sogar bis zu ekstatischer Klanggabe ballen. Was man hier hört, spricht für die Zukunft Mahowskys, die ihm gewiß ist, wenn er sich von den konservativen Lehrerinnerungen Fr. Schmidts vollkommen loszulösen vermag und fortschrittliche Werke der Gegenwart auf sich einwirken läßt. Was der Komponist im virtuosen Sinne kann, ist die Auswertung der Orchesterfarben in der Art von Strauß und Schreker. Da ist er bereits als Vielbietender, ja stellenweise als Hervorragender am Platze, der seine Bilder derart zu grundieren weiß, daß sie oft wie blutrote Fanale aus dem Orchestergewoge herausleuchten.

Um die Oper lebensfähig und zugkräftig zu gestalten, müßte vor allem die Eingangsszene zwischen der Königin und der Sklavin textlich in einige ganz kurze Sätze zusammengefaßt und das Übrige gestrichen werden. Dann setzt lebendige Handlung ein, die natürlich eine wesentlich andere Regie verlangt, als sie hier geboten wurde. Die drei Frauen Waldek (Königin), O'Brien (weiße Sklavin) und Pichler-Normann (schwarze Sklavin) boten gesanglich ihr Bestes; gegen sie stach Herr Mikorey (König), der über recht mangelhafte Stimmittel verfügt, recht unvorteilhaft ab.

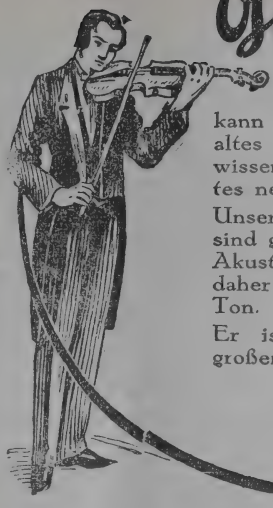
Fräulein Grete Bauer, ebenfalls eine Brünnerin, ist eine talentierte, geschickte Textdichterin. Sie muß nur ihre romantischen Brillen ablegen und ihren epischen Hang zugunsten einer rasch sich abwickelnden, auf spontane Wirkung hinzielenden Handlung unterdrücken; dann wird sie nicht nur geschickt geheißen, sondern auch trotz ihrer Jugend geschätzt werden.

Der Erfolg der Oper beim Publikum war ein ehrlicher, der Beifall ein nachhaltiger. Herr Mahowsky, zugleich ein sehr gewandter Dirigent für sein Werk, und Frl. Grete Bauer konnten sich oft vor einem dankbaren Publikum verneigen.

Br. Weigl.

"DER AUFTAKT"
MODERNE MUSIKBLÄTTER

SONDERHEFTE u. a.:
„Musik der Gegenwart", „Junge Musik", „Schubert", „Komik u. Humor", „Beethoven" (2 Hefte), „Altböhmen", „Reger", „Zeitfragen", „Igor Strawinsky", „Der Tanz", „Der Orient", „Musik und Maschine", „Der Jazz", „Die Klaviermusik" (2 Hefte), „Die Revue" etc.



Ozlnn Ton

kann entweder ein kostbares altes Instrument oder ein auf wissenschaftlicher Basis erzeugtes neues haben.

Unsere Geigen aus altem Holz sind genau nach den Regeln der Akustik gebaut. Wir garantieren daher für ihren ausgezeichneten Ton.

Er ist lieblich und auch in großem Saale mächtig.

W. F. Červený - Königgrätz
baute a. D. 1929.

Červený's alte Geigen mit elastischem Lack.

NEUE TSCHECHISCHE KOMPOSITIONEN

Der „Verein für moderne Musik" hat seine heurige, sehr reiche Saison mit Novitäten tschechischer Autoren beendet. E. Axman's vier Psalmen für Bariton erben A. Dvořák's Gesangsreichtum. In seinem Duo für Geige und Violoncello baut B. Vomáčka eine feste Struktur von zweierlei Fassung. Er beherrscht in der Sonatenform und in der Variationskonzeption der ineinander greifenden Phrasen gleichermaßen die größeren Formgattungen, die durch einen melodischen Inhalt, dessen ungleichmäßig zerlegte Dynamik den Ausdruckscharakter prägt, gesättigt sind. Ein Werk der Lebensreife. — B. Martinů ist ein eruptives Temperament. Sein Duo für Geige und Violoncello ist reich impetuos, stark und suggestiv, voll von glühender Invention. Der rhytmische Gedanke durchdringt dieses Werk, wandelt sich in neuen Umgruppierungen und gelangt zu einer Suggestion, die dem Siedepunkt nahe ist. Die Erfindung ist gesund, aber wenig reflexiv. — K. Hába erreicht in der kleinen Klaviersuite eine überraschende Höhe, wo seine Expansität der atonalen Sprache durch ein sanftes Gefühl in der festgestalteten Ausdrucksfähigkeit süßtönend zur Geltung kommt. Eine geistreiche Lösung der linearen Form, wobei sich der Autor vom überlieferten Formalismus befreit. — Iša Krejčí, ein zum Burlesken neigender Komponist, hat ein kleines Symfonietta-Divertimento für großes Orchester komponiert. Seine Zuneigung zum klassischen Gedankentypus wird diesmal sympatisch ersichtlich, weil die polytonale Kreuzung der Linien zu neuem Klang gelangt. Immer aber dringt die überschäumende Musikantenkraft durch, die so energisch und spielerisch ist, wie der junge Autor selbst.

M. O.

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST IN PRAG

Später als sonst wurden im heurigen Jahre die Absolventenabende abgehalten; infolgedessen konzentrierten sich alle Aufführungen auf den Zeitraum einer Woche, die dann mit Recht den Namen einer „heißen Woche" führen durfte. Den Absolventenabenden ging ein Orgelabend der Schule Kurt Utz voraus, der in der evangelischen Kirche stattfand. Nur zwei Schüler wurden für würdig befunden, hier vor

einer breiteren Öffentlichkeit ihr Können zu erproben, denn es ist bekannt, daß Kurt Utz in den Anforderungen, die er an seine Schüler stellt, keineswegs genügsam ist. Die beiden Organisten des Abends Rudolf Zartner und Ernst Günther haben das in sie gesetzte Vertrauen gerechtfertigt und mit einem Programm, das ausschließlich Werke von Bach und Reger umfaßte, ihrer Schule Ehre bereitet.

An zwei Solistenabenden hat sich diesmal eine verhältnismäßig geringe Anzahl von Absolventen von der Anstalt verabschiedet. Es dürfte eine gründliche Musterung vorangegangen sein, bevor es zu dem öffentlichen Auftreten der Schüler gekommen ist. Selbst die sonst unerschöpflichen Klavierabteilungen stellten im ganzen vier Absolventen — alle dem weiblichen Geschlecht angehörend — auf das Podium: Erwähnung verdienen die Schülerin Prof. F. Langers Martha Ruzitschka, die in zwei Stücken von Debussy eine wohlnuancierte und durchsichtige Spielweise zeigte, sowie die Kalixschülerin Elsa Raaz, die die Lisztische Bearbeitung von Bachs Orgelpräludium und Fuge A-moll mit Sinn für polyphone Gestaltung spielte. — Aus den Abteilungen für Streichinstrumente absolvierte der Geiger John William Ask (Klasse Prof Schweyda) mit dem Mozartkonzert Nr. 4, der Cellist Walter Bauer (Klasse Prof. Maurits Frank) und August Lehnert (Klasse Josef Tomschitschek Kontrabaß). — Die Bläser waren durch den Flötisten Ladislaus Tuma (Klasse Emanuel Klicpera) vertreten, dem man nur ein besseres Probestück gewünscht hätte, als die Flötensonate (La flût de Pan) von J. Monquet.

Eine Zusammenfassung aller Kräfte bedeutete das Konzert der Chor- und Orchesterklasse, die unter der musikalischen Leitung Hermann von Schmeidels stehen. Noch ist das Orchester in den Anfängen und bedarf einer ungestörten Entwicklung, aber der gute Kern, eine verläßliche Streichergruppe, ist bereits vorhanden und auch die Bläserklassen stellen ihre begabten Schüler. Die Leistungsfähigkeit des Streicherchors zeigte sich an Händels Concerto grosso Nr. 7. Ungetrübten Genuß bereitete Mozarts Klarinettenkonzert, das der Schüler Prof. Jirtschaks Franz Glassl technisch einwandfrei beherrschte, aber auch mit dem Einsatz seines grundmusikalischen Wesens zum Vortrag brachte. Friedrich Klener dirigierte das Mozartkonzert mit Umsicht und Gewandtheit. Als dritte Programmnummer dieses gelungenen Abends eine Rarität: Schuberts Stabat mater für Soli, Chor und Orchester; Schubert hat diese Sequenz zweimal vertont; der an diesem Abend gehörten Komposition liegt als Text die deutsche Übersetzung von Klopstock zugrunde. Ohne Anspruch auf große Bedeutung zu erheben und offenbar nicht für die Ewigkeit geschrieben, ist das Werk durch seine leichte Ausführbarkeit und seinen Erfindungsreichtum zur Aufführung für junge Kräfte besonders geeignet. Der von Schmeidel befehligte Chor hat im Verein mit dem Anstaltsorchester sich vorzüglich gehalten; Gleiches gilt von den Solisten Elfriede Roth, Franz Baum und Emil Bloch.

Den Gipfelpunkt bedeuten die Opernaufführungen, die in der kleinen Bühne — mit dem ganzen Rüstzeug des Theaters ausgestattet — stattfanden und dargetan haben, daß einzelne Hörer, die auf der Bühne ohne jedes Zeichen der Verlegenheit agieren, für den Bühnenberuf ihre volle Eignung und Ausbildung mitbringen. Beide Gesangsabteilungen der Akademie sowohl die der Frau Prof. Brömse-Schünemann als auch die Prof. Konrad Wallersteins hatten ihre fähigsten Schüler und Schülerinnen entsendet und die zur Aufführung gebrachten Fragmente waren vorwiegend dem lebendigen Spielplan entlehnt und nicht für historische Experimente bestimmt. So hörte man in der ersten Matinée in einwandfreier Inszenierung Szenen aus dem II. Akte Madame Butterfly, ferner das Duett zwischen Desdemona und Othello und die Szene im Klosterhof aus Verdis „Macht des Schicksals", in welchen sich die ausführenden Schüler der Gesangsklasse Brömse-Schünemann, namentlich Rosa Kazda und Mathilde Merz und die Schüler der Gesangs- und Opernklasse Prof. Wallersteins: Margarete Holzner, Olga Rind, Emil Bloch und Rudolf Graf hervortaten. Die herrschende Tenoristennot wurde dadurch beschworen, daß man einen Privatschüler Wallersteins Franz Baum als Retter herbeirief, der als Othello seine schönen Stimmittel, aber auch eine ausreichende Dosis von Temperament ins Treffen führen konnte. Die zweite Matinée brachte eine Aufführung des ersten Aktes aus Hoffmanns Erzählungen, ferner Fragmente aus Gounods Faust, Strauß' Rosenkavalier und zwei Operettennummern. Als bühnenreif in Gesang und Darstellung erwies sich die Brömse-Schülerin Hilde Tausche, und als anmutige angehende Opernsoubrette fand Antonie Huscher viel Beifall. Irmgard Hübner zeigte als Marschallin im Rosenkavalier schönes Material, ebenso auch Erna Fischer als Oktavian. In Hoffmanns Erzählungen ver-

dienten Rosa Hackel als Olympia und in den übrigen Partien Lydia Drtil, Emil Bloch, Franz Baum, Karl Müller alles Lob. — Für eine geräuschlos und präzis funktionierende Regie sorgte Opernregisseur Hansheinz Wolfram. Den Klavierbegleitern Friedrich Rieger und Franz Holletschek, von denen namentlich der letztere an den Absolventenabenden seine volle Eignung zu diesem Amte dargetan hat, sei die gebührende Anerkennung nicht vorenthalten. V. P.

DER QUERSCHNITT

UNIV.-PROF. DR. EGON WELLESZ. Dr. *Wellesz*, Dozent für Musikwissenschaft an der Wiener Universität, ist der Titel eines a.-o. Univ.-Professors verliehen worden.

PROF. DR. JOHANN KRUPKA vom Prager Staatskonservatorium, der musikalische Programmleiter des Radiojournals daselbst, ist nach kurzem Leiden gestorben.

REGIERUNGSRAT PROF. DR. EUSEBIUS MANDYCZEWSKY ist dahingeschieden.

IN DEN BAYREUTHER FESTSPIELEN 1930 wird Arturo Toscanini eine Neuinszenierung von „Tannhäuser" und drei Aufführungen des „Tristan" dirigieren.

HUGO VON HOFMANNSTHAL beendete kurz vor seinem Tode einen heiteren Text für Richard Strauß. „Arabella" entstand aus einer Skizze „Lucider, Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie", die der Dichter bereits 1911 veröffentlichte.

PAUL HINDEMITH. Die „Imperial League of Opera" in London unter Leitung von Sir Thomas Beecham wird in der kommenden Saison im „Convent Garden" „Neues vom Tage" als einzige deutsche zeitgenössische Oper zur Aufführung bringen. Auch die Staatl. Theater in Leningrad und Moskau haben die Oper erworben.

ARNOLD EBELS „SINFONIETTA GIOCOSA", die kürzlich vom Generalmusikdirektor Erich Band in Halle uraufgeführt wurde, kam jetzt auch in Karlsbad unter Generalmusikdirektor Robert Manzer heraus.

DIE NACHFOLGE VON BRUNO WALTER an der Städtischen Oper in Berlin werden Leo Blech und Fritz Stiedry gemeinsam übernehmen.

DIE 8. REICHSSCHULMUSIK-WOCHE findet vom 30. September bis 5. Oktober in Hannover statt. Über die Woche machte Ministerialrat Prof. Dr. Kestenberg (Berlin) in einer Pressebesprechung eingehende Ausführungen. Danach liegt der Schwerpunkt dieser Reichsschulmusikwoche in der Verbindung zwischen Chorgesangswesen in Schule und Verein. Die vor kurzem gegründete Interessengemeinschaft für Chorgesangswesen ist daher auch Mitveranstalter der Tagung. *Die Musik von unten aus dem Volke, wie sie sich heute in Schule, Kirche, Verein und im Hause kräftig entwickelt hat*, poche an die Tore der Schule, *das Erbe der offiziellen Konzert- und Opernmusik anzutreten.* Besonders eingehend soll daher der Musikunterricht in der Volks- und Aufbauschule und an den Pädagogischen Akademien theoretisch und durch praktische Vorführungen behandelt werden.

DER ALLGEMEINE DEUTSCHE MUSIKVEREIN, die Internationale Gesellschaft für neue Musik und der Reichsverband Deutscher Tonkünstler geben bekannt, daß sie auf Grund des von der diesjährigen Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins gefaßten Beschlusses eine gemeinsame Einreichungsstelle bei der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, Berlin W 8, Wilhelmstraße 57/58, eingerichtet haben. Werke, die für die nächstjährigen Veranstaltungen der drei Vereine in Betracht kommen sollen, müssen bis Ende September unter obiger Anschrift mit dem Beifügen „für den ADMV." eingesandt werden. In Betracht kommen Kompositionen aller Art, also für Orchester, Chor, Kammermusik, Orgel, Klavier, Gesang usw., sowie Opern.

DIE 14. HAUPTVERSAMMLUNG DES „VERBANDES DEUTSCHER MUSIKKRITIKER" hat im Rahmen des Duisburger Tonkünstlerfestes stattgefunden. Der Verband zählt zur Zeit 136 Mitglieder.

DER INTERNATIONALE WETTBEWERB ZWECKS ERLANGUNG EINER KOMPOSITION FÜR GEMISCHTEN CHOR UND ORCHESTER, ausgeschrieben von der „Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst" (Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst), anläßlich ihres hundertjährigen Bestehens, hatte folgendes Ergebnis: Eingegangen sind 169 Werke aus Belgien, Brasilien, Bulgarien, Cuba, Dänemark, Deutschland, Finnland, Frankreich, Griechenland, Großbritannien, Holland, Italien, Japan, Mexico, Norwegen, Österreich, Polen, Rumänien, Schweden, Schweiz, Spanien, Tschechoslowakei, Ungarn und den Vereinigten Staaten von Amerika. Das Preisgericht hat einstimmig den ungeteilten Preis zuerkannt dem Werk „Weinlese", Kan-

tate für Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester, eingesandt unter dem Motto „Nil mortal sonans“ von Rudolf Mengelberg.

DER „MITTELDEUTSCHE RUNDFUNK“ beabsichtigt, wiederum Kompositionsaufträge an „zeitgenössische“ Tondichter zu vergeben, jedoch sollen diesmal junge unbekannte Komponisten. die der ideellen und materiellen Förderung bedürfen, berücksichtigt werden.

DAS BERNER STADTTHEATER brachte im April „Jenufa“ (Janáček) und „In spanischen Gärten“ (de Falla) heraus.

SCHULHOFF-AUFFÜHRUNGEN im Ausland im Konzertwinter 1928/29: Konzertsuite „Bürger und Edelmann“ und „Double Concerto“ für Flöte und Klavier in *Königsberg* (Ostmarken-Rundfunk), „Duo“ für Viol. und Cello, *London* (British Music Society, Szekely und Hermann), Zweite Klaviersonate in *München, Berlin* und *Rom* (Konzerte und Internat. Ges. f. Neue Musik), Zweites Streichquartett, *Paris* (Salle Pleyel, Quatuor Roth), *London* (Aeolian Hall, Brosa String Quartett), Erstes Streichquartett in 42 Konzerten der *Vereinigten Staaten* (Flonzaley Quartett), Fünf Stücke für Streichquartett, *Amsterdam, Belgrad* (Zika-Quartett) „Concertino“ für Flöte, Viola und Kontrabaß, *Breslau* (Schlesische Funkstunde), Erste Symphonie, *Waldenburg* i. Schl. (Musikdir. Kaden), *Philadelphia* (Reiner), *Meiningen* (Gen. Musikdir. Bongartz).

DAS NEUE KLAVIERKONZERT von Eduard Erdmann wird in der kommenden Saison durch den Komponisten unter Leitung von Otto Klemperer in Berlin aufgeführt.

DAS NEUE OPERNWERK von Darius Milhaud heißt „Christoph Colombe“, der Text stammt von Paul Claudel. Das Werk kommt im Herbst zur Uraufführung.

DIE STAATSOPER IN BERLIN und das Stadttheater in Leipzig haben das Ballett „Die Erschaffung der Welt“ von Darius Milhaud zur Uraufführung in Aussicht genommen.

IN FRANKFURT A. M. fand kürzlich durch den Cellisten Maurits Frank die Uraufführung einer neuen Cello-Sonate von Ernst Toch mit großem Erfolg statt.

WESTFÄLISCHER BRUCKNERBUND. In Münster i Westf. ist dem Beispiele Württembergs, Badens u. s. w. folgend, der Westfälische Brucknerbund gegründet worden.

HERMANN REUTTERS „PASSION“ und „Missa brevis“ wurden in letzter Zeit in Köln, Aachen, Stuttgart, Elberfeld, Osnabrück, Magdeburg und München aufgeführt, das Klavierkonzert in Schwerin, die Kantate „Gesang vom Tode“ in Düsseldorf.

REDAKTIONSSCHLUSS 1. SEPTEMBER.

Bösendorfer-Flügel

billigst zu verkaufen.

PRAG XII., LEGEROVA 76 I. Telefon 513-80.

Spezialist für Musikinstrumentenfabrikation und Musiker

JOSEF MÜLLER,

SCHÖNBACH, Postfach 4

Bez. EGER, Böhmen. — Filiale WERNITZGRÜN Nr. 11, Deutschland.

Empfiehlt seine weltbekannten Spezialitäten

VIOLINEN VIOLEN CELLOS BÄSSE

BÖGEN — SAITEN — ETUIS

Versende auf Wunsch ohne Kaufzwang u. Risiko zur Ansicht u. Probe. Bitte Spezialpreisliste verlangen. – Alle Reparaturen werden fachmännisch und zur besten Zufriedenheit ausgeführt.

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG

IX. JAHRGANG 1929 HEFT 10

Neuer Inhalt der Musik

VON WALTER HARBURGER, MÜNCHEN

Es läßt sich nicht leugnen: in den letzten zwanzig Jahren hat sich, wie auf allen Gebieten des Geisteslebens, auch in der Musik ein entschiedener Ruck nach dem Formal-Konstruktiven vollzogen. Man will nicht mehr viel wissen von romantischen Gefühlsinhalten, von symphonischen und anderen Dichtern, von der allzu sinnlich-üppigen Materialität der nachwagnerischen Orchestermalerei, von den allzu plump verdeutlichenden Anekdoten der programm-musikalischen Erklärungsliteratur. Diese Abkehr besteht zweifellos zu Recht; sie ist auch unbedingt als Symptom eines Gesundungsprozesses zu werten. Aber nun erhebt sich ein neues Problem, nachdem auch für den übersteigerten formalen Konstruktivismus der ersten Reaktionsperiode ein Abbau notwendig zu werden scheint. Ein Problem, das um so wichtiger ist, als von seiner Lösung viel abhängt, die Kluft zwischen den fortschrittlichen Musikern und der breiten Schicht der Musikkonsumenten zu überbrücken.

Wir können mit noch so viel Recht heute über die Verirrung der symphonischen Dichtung lächeln (als Gattung genommen, unbeschadet einiger prächtiger Musikstücke, die so deklariert waren) — auf eines können wir nur mit Neid zurückblicken: auf die breite und begeisterte Resonanz, die derartige Monstra in ihrem Publikum fanden. Man muß es noch miterlebt haben: mit welchem Interesse wurde das nach der klassischen Symphonie hereinmarschierende dicke Blech begrüßt, welche Sensationen dramatischer und klanglicher Art erwartete man von dem unheimlich verstärkten Schlagzeugapparat; Musikführer, Themenverzeichnisse wurden geblättert, programm-musikalische Erläuterungen studiert, vom Schicksal besonders Begünstigte hatten sogar Partituren, aus denen man sich genau über die Illustration des Programms durch die Musik informieren konnte. Diese Resonanz beruhte darauf, daß dem Zuhörer ein Inhalt gegeben war. Ein allzu massiver Inhalt zwar, ein Inhalt, der mit Musik und naturhaftem Musizieren nicht das geringste zu tun hatte, aber immerhin ein Inhalt, an den sich der erlebnishungrige Konzertbesucher hängen konnte, der seine Zeit nicht an ein bloßes Ohrenspiel verschwenden wollte. Denn, damals sowohl wie heute: eine Auffassung der Musik als eines bloßen Sinnenwohlklangs befriedigt nicht mehr; und die Hanslicksche Formulierung des „Spiels tönend bewegter Form“ hilft uns heute, wenn sie uns auch wieder näherzuste-

hen scheint als die Gefühlsinhalte der Programmusiker, genau so wenig wie diese letzteren.

Aber was diesen seinerzeit die Überlegenheit über die philosophisch und innerlich musikalisch so viel besser und tiefer begründete absolute Musik verlieh, war die starke Betonung des Erlebnisses. Das ist nebenbei auch der Grund, warum die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts immer Wagner und Bruckner gehören wird, und nicht ihrem Gegenspieler Brahms. Und von diesem Erlebnis zehrt auch noch die Zeit der symphonischen Dichtung. Indem die Lebendigkeit dieses Jahrhunderts in dem Emporkommen noch unverbrauchter, halbzivilisierter Schichten lag, nicht in seiner feinen Gelehrtenkultur, die einen immer wieder aufs neue in Staunen setzt, wo der Geist des Lebens sich selbst im naiven, plumpen Gegenständlichkeiten begriff, waren diese naiven Gegenständlichkeiten das lebendige Erlebnis.

Kann also nur das Leben selbst der Inhalt der Musik sein, selbst in seinen plumpsten Surrogaten: — was kann eine reine, scheinbar abstrakte Formkunst, wie sie uns heute beschäftigt, mit den Inhalten des Lebens gemein haben?

Der Naturalismus und Realismus des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts war wohl ein schwerer Irrtum; aber er war mehr ein Irrtum über sich selbst. Er hielt sich für ein Abbild des Lebens, der „Natur", und er glaubte, daß Kunst dazu da sei, das Leben abzubilden. Aber wo er gut und stark war, da war er eben mehr: er war Leben selbst.

In der Musik, das liegt im Wesen dieser Kunst, spielt der reine Naturalismus keine allzu große Rolle. Doch geht die dahin zielende Tendenz des neunzehnten Jahrhunderts auch hier durch; auch der Musik wird die Aufgabe, abzubilden, zu schildern, zugewiesen; Gefühle und seelische Erlebnisse werden ihr als Inhalt gegenübergestellt. Selbst die wahrhaft genialen Wagnerschen Naturmalereien gehen den Umweg über das Gefühl; nicht irgendwelche Winterstürme, Feuerzauber usw. werden bruitistisch wiedergegeben, sondern eine adäquate seelische Naturstimmung.

Eigentlich brauchte man das nicht besonders zu sagen. Aber es erklärt die starke Resonanz der breiten Kreise, die in dem Hereinbeziehen des Gefühlsmäßigen, in dem Einschalten des ganzen seelischen Erlebnis-Stromkreises liegt. Und darum ist es kein Wunder, wenn die Tendenzen von heute diese Resonanz nicht haben und nie haben werden. Alle die Dinge, die man heute vom Standpunkt einer Kunst-Reinheit zweifellos mit großem Recht in den Mittelpunkt stellt: die Linie, den Bewegungsablauf, die Ausgewogenheit rhythmischer Gruppen — alle diese Dinge sind irgendwie zu dünn und blutleer, zu abstrakt und zu sehr Privat-Angelegenheit unserer jüngsten Musikergeneration, als daß das Laienpublikum sich dafür erwärmen könnte. Und darum führt auch die antiromantische Ausschaltung des Gefühlsmäßigen zu einer Selbstisolierung der Musik und zur Gefahr einer geistigen Inzucht. So sehr das alles innerlich aus der gegenwärtigen Kunst- und Lebenskrise herausgefordert ist —, die Verfemung des gefühlsmäßigen

Erlebnisses und des Inhalts ist nur ein Übergangsstadium und nicht mehr als ein Selbstbesinnungs-Symptom.

In der Theorie also haben wir heute recht, da wir die unkünstlerischen Inhalte aus der Musik entfernen. In der Sache aber hat das neunzehnte Jahrhundert für sich recht, wie jede starke Zeit für sich recht hat und wie auch heute die formaleren, abstrakteren Tendenzen für uns recht haben. Denn auch die meisten Wendungen der Musik sind vom Geist des Lebens unserer Zeit diktiert, einer Experimentenzeit der Umgruppierungen und Neuformationen, die platter Vernunftgründe und plumper, handgreiflicher Gegenständlichkeiten satt, in unwirklichen Fernen neue Anfänge sucht. Es ist vielleicht das erste Tasten des geheimnisvollen Lebenswillens in uns, derselben Kraft, die unsere Lebensreihe vom Urtier bis zum Menschen umgemodelt hat, und nun, zu neuen Umstellungen in einer noch dunklen Zukunft genötigt, in blassesten Umrissen, unsicheren Versuchen zu neuen Gestaltungen sich vorfühlt. Es ist im Grunde eine Rückbesinnung auf die mystischen Lebenswurzeln, die, weit vor allem Vernunftartigen liegend, in ersten Kristallisationsstadien zarteste Fäden spinnt, aus denen eine neue Vernunft, eine neue Gegenständlichkeit, ein neuer Inhalt sich verdichten kann. In dieser Richtung liegt die historische Mission des Expressionismus mit seiner leidenschaftlichen Ablehnung aller empirischen wie verstandlich konstruierenden Vernunft. Er will weiter zurück, weg von allen, das Unbekannte vermenschlichenden Schematen, von allen allzu begreifbaren Wirklichkeiten in das dunkle Reich, wo die geheimen Triebkräfte alles Wirklichen zu suchen sind. Und aus diesen Lebens-Versuchen, von denen die meisten sich verflüchtigen, fast ehe sie geboren sind, wächst, wie durch eine natürliche Auslese der stabileren Innenstrukturen, der lebensfähige Keim auf, entfaltet sich zur vollen Lebensblume des Neuen Menschen mit seiner klar-abstrakten Vernunft seiner logisch durchgliederten Außenwelt, mit dem ganzen „ideologischen Überbau" seiner scheinbar in der Luft hängenden Geistigkeit, die doch aus demselben Wurzelboden des triebhaften Lebens aufgeschossen ist und, im tiefsten Grunde, nur ins Begrenzte gespiegelt, eins ist mit den urtümlichen Strukturprinzipien des alleinigen Lebens. Hier ist der Punkt, wo sich aus den Wirren, den Traum-Wirren der expressionistischen Form-Versuche die Wirklichkeit der Neuen Vernunft, der „Neuen Sachlichkeit" gebiert.

Leben, nichts anderes als dieses in uns einzelnen Individuen gegenwärtige und uns fort und fort modelnde Leben; das Leben als der formende Wille nach unaufhörlich sich ändernder Gestaltung in der Wesensreihe bis her zu unseren heutigen Generationen und darüber hinaus in die unbekannte Zukunft: — das ist der eigentliche Inhalt des Chaos von gestern und der Scheinwerfergrellheit von heute, der Traumgesichte der Expressionisten, und der kompakten Über-Wirklichkeiten der neuen Rationalisten von jetzt. Und hier schließt sich der Kreis, wo der Geist von heute wieder die Tradition des neunzehnten Jahrhunderts — geläutert und verfeinert aufnimmt. Geläutert und verfeinert, insofern an Stelle der trüben Schein-Wirklichkeit der früheren Realisten

und Naturalisten die viel schärfere und realistischere Über-Wirklichkeit der durch die expressionistischen Versenkungen hindurchgegangenen Innenschau der Männer von heute tritt.

Aber es ist ein Unterschied: was dem Menschen des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts ein Außen war, eine kalte Welt der Tatsachen und Naturgesetze, wovon die lebendige Gestaltung bestenfalls ein gelungenes Abbild war, das ist nun vom Leben aufgesogen, von ihm, aus sich neu erzeugt. Denn was sich jetzt immer entscheidender durchringt, ist die Überzeugung, daß alles Geistige und alles Wirkliche, vor allem aber die Kunst, Leben vom Stamme Leben ist, daß die Gestaltungsgesetze, die wir am klarsten in der Musik verfolgen können, dieselben sind mit jenen, nach denen das Leben sich aufbaut, nach denen ein Embryo von der ungeteilten Eizelle bis zum fertigen Menschen sich gliedert. Und so ist die Geschichte jedes, wenn auch mißlungenen Kompositionsversuchs Geschichte der Musik als Gattung; und Musikgeschichte ist Menschheitsgeschichte, und Geschichte des Lebensbaums der ganzen Wesensreihe. Wo immer einer in den abstrusesten Mißklängen, in den verzerrtesten Experimenten, einem dunklen, oft nur negativen Zwange folgend, dem dunklen Formwillen zur Gestaltung half, immer handelte er als Beauftragter des Lebens, als einer jener myriaden Fühlfäden, mit denen sich das Leben auf seinem dunklen Wege vorwärts fühlt und die es bald einzieht, bald abstößt, wenn seine spukhaften Tastversuche sich nicht zu greifbaren Wirklichkeiten materialisieren können. Die Masse des Lebens ist zu robust, als daß es von dem Schicksal seiner Fühl-Organe nach überstandener Lebens-Krise Notiz nähme; es läßt seine Vorhuten auf ihren verlorenen Posten verdorren, wenn sie nicht den Instinkt haben, über die allgemeine Selbstbesinnung hinaus die neue Umgruppierung und die neue Marschroute zu wittern. Und aus dieser Robustheit heraus läßt sie sich nicht zu weit in die Einzel-Experimente ein; ihr gesunder Instinkt geht viel zu sehr auf eine Lebens-Gänze; aus dem Vorspiel der stimmenden Instrumente des Vor-Organischen entwickelt sich die Symphonie des organisch Lebensfähigen.

Und indem nunmehr die Musik wieder Biologie wird; indem ein Musikstück allen Ernstes so etwas ist wie ein Lebewesen, ist auch der I n h a l t wieder da; dieses Leben in der Musik selbst ist Inhalt mit allen seinen Begleiterscheinungen: Gefühl und Erlebnis. So sicher ein Lebewesen, ein Mensch z. B., nicht seiner Erlebnisse und seines Gefühlslebens wegen da ist, so sicher kann er nur fühlend und erlebend existieren; und ebenso sicher ist Musik auch nur da mit ihren Begleiterscheinungen: den Gefühlsinhalten und dem Erleben. Und wie uns Menschen ein Mensch interessiert um seines Innenlebens willen und wegen des Ausdrucks dieses Innenlebens, so interessiert und packt uns ein Musikstück des menschlichen Gefühlsinhalts wegen, den es auf dem Weg seiner Geburt über ein Menschengehirn und ein Menschenherz mitbekommen hat.

Über den javanischen Tanz

VON RADEN MAS NOTO SOEROTO

Sicher ist, daß — neben dem Tanz als Vergnügen, den alle Völker der Erde kennen — bei den Javanern mit Recht von einem Tanz als Kunst gesprochen werden kann. Es handelt sich um eine Kunst, die seit Jahrhunderten lebt. Jedesfalls stellen die Fundamentalprinzipien, die auch noch die Grundlage der modernen Tänze bilden, eine Jahrhunderte alte Tradition dar. Diese Behauptung bedarf kaum wissenschaftlicher Beweise, da jeder, der für Kunst und Kunstrhythmus das rechte Empfinden hat, beim Anblick dieser Tänze die Überzeugung gewinnen wird, daß eine solche Kollektivkunst eine Jahrhunderte alte Kultur besitzen mußte, um zu dieser Vollkommenheit gelangen zu können.

Nach dem Geschlecht der Ausübenden unterscheiden wir einen Männer- und einen Frauen-Tanz. In beiden bemüht man sich, die spezifischen Charakterzüge auszudrücken, doch gehorchen überdies die Bewegungen beider gewissen Regeln und Gesetzen, deren Verletzung einer Entartung gleichkäme. Ein Beispiel: in einem Frauentanz werden die Bewegungen, die die Zartheit und die Scham veranschaulichen, andere sein als die, durch welche Heftigkeit und Koketterie zum Ausdruck kommen sollen. Und doch müssen diese gegensätzlichen Kennzeichnungen eines gemeinsam haben: das Wesen der Weiblichkeit.

Denn für den Frauentanz wurde dieser allgemein weibliche Charakter in folgender Regel festgelegt: soweit die Armbewegungen in Betracht kommen, dürfen die Ellbogen sich niemals über die Schultern erheben. Innerhalb der Grenzen derartiger Prinzipien, die die Geschlechter unterscheiden, sind individuelle Differenzen durch mancherlei Veränderungen in der Geschwindigkeit und im Umfang der Kopf- und Gliederbewegungen zu erkennen.

Beim Männertanz gibt es zweierlei Formen, die wuchtige und die zarte. Fraglos bemerkt man in der ersten mit ihren kraftvollen Bewegungen auch die geschmeidige Grazie der zweiten. Und da die choreographische Kunst Javas Harmonie und Stil streng vorschreibt, ist es begreiflich, daß man bei der Wahl der Ausübenden nicht nur auf den Wuchs und die Muskulatur, sondern auch auf die Wesensart Rücksicht nimmt.

Außer der Unterscheidung nach den Geschlechtern gibt es noch eine Einteilung nach der Natur der Tänze. Zunächst kennt man dramatische Tänze, in denen die Literatur, das Drama, die Choreographie bestimmt, ferner die Regulartänze, bei denen die Tanzkunst vorherrscht, während die Literatur ihnen bloß das Motiv liefert, und drittens die Zeremonientänze der Fürstenhöfe, die berühmten Serimpis- und Bedoyos-Tänze, die den religiösen Charakter am besten bewahrt haben.

Im javanischen Tanze finden sich Bewegungen, Haltungen und Stellungen, die zum Teil symbolisch, zum Teil plastisch und ornamental sind. Für die Plastik sind beispielsweise stark stilisierte Bewegungen von

Belang, die die Handlung der Selbstbetrachtung ausdrücken: der Tänzer hält eine Handfläche rechts vor sich hin und blickt wie in einen Spiegel hinein, während er mit der anderen Hand seinen Kopfschmuck stützt oder seine Frisur ordnet; dann gibt es Bewegungen, durch die der Tänzer das Anlegen eines Armbandes andeutet: eine Hand nähert sich dem gegenüberliegenden Arme, die Finger lassen deutlich erkennen, daß sie eine Spange befestigen. Diese Bewegungen bringt der wohlbekannte Tanz des eiteln Königs, der sich für das Stelldichein mit seiner Geliebten schmückt.

Die Bewegungen des Überganges zwischen den verschiedenen Positionen und Haltungen sind ornamentaler Natur. Das graziöse Balancement des Kopfes zur Beispiel bildet sozusagen die Interpunktion des Bewegungssatzes. Die Entfaltung des S a m p u r -(Tanzschal-)Zipfels bedeutet den Schlußpunkt dieses Tanzsatzes, wie der tiefe Gongton als Schlußzeichen des musikalischen Satzes aufzufassen ist. Man wird auch feststellen können, daß die Bewegung, durch die der Tänzer den Sampur-Schal ausbreitet, mit jenem Gongschlag zusammenfällt.

Allerlei Dinge erschweren dem Westländer das Verständnis für die orientalische Kunst. Diese Schwierigkeit ist weit größer als unsere im umgekehrten Falle, denn das Abendland ist viel konzentrierter. Ungeachtet der Rassen- und Nationalitätenunterschiede darf man von einer „abendländischen Kultur" gemeinhin sprechen. Dagegen besitzt der Orient eine bedeutend größere Ausdehnung; für die choreographische Kunst existiert gleichermaßen eine tibetanische, wie eine chinesische, indische und indonesische Welt.

Bei Betrachtung dieser fürstlichen Kunst meines Landes, des javanischen Tanzes, darf man nicht vergessen, daß es sich hier nicht etwa um bloßen Tanz, sondern zugleich auch um dramatische Kunst handelt. Die javanische choreographische Kunst ist Bewegung und Plastik gewordene Literatur. Man wird darin Bruchstücke der alten indischen Epen Mahabhânata und Ramâyana sowie heimischer Legenden und Mythen finden. Die Regular- und Kriegstänze sind bloß dramatische Fragmente.

Hiemit sind wir zur tiefsten Quelle der Inspiration gelangt, die unsere Tanzkunst kannte. Dieser Tanz, diese plastische Literatur — sie sind Schönheit und Weisheit zugleich. Schönheit: die Übergangsgebärden sind in der Reinheit ihres Stils nichts als eine dekorative Gestikulation, die auf dem Wege durch die Generationen gewissermaßen zu ästhetischer Vollendung gelangten. Die Weisheit verbirgt sich hinter der Symbolik der klassischen Handstellungen und in den magischen Gesten. Man weiß wohl, daß die Buddhastatuen den Gott in mannigfachen Haltungen und mit verschiedenen Handstellungen zeigen. Und die gleiche Charakteristik weisen die alten Brahma-, Wischnu- und Siwa-Bildnisse auf. Diese „Mudras" haben einen esoterischen Sinn, den man beispielsweise in den religiösen Zeremonien der Insel Bali wiederfindet, deren Priester eifersüchtig ihr Geheimnis hüten. All dem begegnet man in mehr oder minder unterschiedlicher Form in gewissen Handstellungen und einzelnen Gesten der Christus- und Heiligen-Statuen unter den gotischen Wölbungen der abendländischen Kathedralen. Diese Heiligen haben oft ebenso ihre besonderen Stellungen, ihre eigenen Symbole und Attribute. Desgleichen findet man in der javanischen Tanzkunst gewisse Gesten mit ganz spe-

zifischem Sinn. Leider kann ich mich über diesen Gegenstand nicht verbreiten, wiewohl gerade er, zumal soweit die erhabene Kunst der Hoftänzerinnen, der B e d o y o s und S e r i m p i s, in Betracht kommt, einer der wichtigsten und am allerwenigsten bekannten Punkte unserer Choreographie ist.

Die javanische Tanzkunst ist, der Legende zufolge, ein Geschenk der Götter. Sie ist uns zugleich ein Mittel, um den Göttern zu opfern. Denn Jahrhundert „Arjuna Wiwaha" berichtet uns über die Erschaffung der himmlischen Nymphen: „Die D e v a s hatten im Garten der Götter aus kostbarem Stein die V i d o d a r i s geformt. Doch die D e v a s fanden die Tänzerinnen so schön, daß sie sich in sie verliebten. Und da es für so Hochgestellte nicht recht anging, sich jedesmal umzukehren, um dem Rundtanz der graziösen V i d o v a r i s mit den Augen zu folgen, nahm Brahma sogleich vier Gesichter an und Indra hatte plötzlich mehrere Augen."

Auf der Insel Bali ist diese klassische Bedeutung des Tänzerberufs immer lebendig. Die besten Früchte, die schönsten Blumen, die der Boden hervorbringt, sollen, an Opfers statt, auf den Altären niedergelegt werden. Und so wird es auch als Pflicht angesehen, den Göttern die Jugend und Schönheit des menschlichen Körpers in der rhythmisch belebten Plastik des Tanzes zu weihen.

Aus dem Französischen von *Dr. Viktor Joss.*

Japanische Volkstänze

VON Y. KODERA, H. KITANO und U. ORIGUCHI.

Kagura. — Seit den ältesten Zeiten gibt es religiöse Tänze, Kagura genannt, die bei Hofe und in den Shinto-Tempeln ausgeführt werden. Dramatische Vorstellungen im Kagura-Charakter finden nicht in allen Shinto-Tempeln statt, während die Kagura-Tänze überall aufgeführt werden. Die Tänzer sind shintoistische Priester, Pfarrkinder oder Spezialisten, die den Namen Kagurashi führen. Solche Kagura-Tänze gelangen im Tempel selbst, oder auf einer dazu besonders eingerichteten Bühne zur Ausführung; auch kommt es vor, daß man sie im Tempelumkreis auf neuen, zu diesem Zwecke aufgelegten Strohmatten tanzt. Die Ausführenden bereiten sich für solche Tänze durch strenges Fasten vor. Für die Kagura werden alte Kostüme und Gesichtsmasken verwendet, und es ist wichtig zu bemerken, daß die Tänzer stets etwas, ob nun einen Pflanzenzweig oder einen Ritualgegenstand, in der Hand halten. Die Musik wird von einer Flöte und verschiedenen Trommeln besorgt. Das Orchester, das den Kagura-Tanz im kaiserlichen Palaste begleitet, ist mit einer Koto genannten Harfenart ausgestattet. Unnütz zu sagen, daß die Tänze, wie sie heute zur Ausführung kommen, durch allmähliche Entwicklung im Laufe der Jahre entstanden sind und sich nicht vollkommen mit denen des Altertums decken.

Die Tiertänze. — In Japan gibt es eine große Zahl von Dörfern, in denen Tiertänze religiösen Charakters stattfinden, wobei die Ausübenden als Tiere verkleidet sind. Unter diesen Tänzen ist der shishi-

mai genannte am meisten verbreitet. Das Wort shishi bezeichnet in der modernen Sprache einen Löwen, hatte aber früher regionale Bedeutung und konnte demgemäß als Ausdruck für „Wildschwein" oder „Hirsch" gelten. Dieser Tiertanz wurde bald von einer kostümierten Person, bald von zwei oder mehreren Tänzern ausgeführt. Shishi-mai tanzt man gewöhnlich im Herbst, doch gibt es Beispiele dafür, daß der Tanz auch im Frühling stattfand. Die Japaner glauben, daß er die Zauberkraft besitzt, böse Epidemien abzuwenden, Regen zu bringen und die Ernte zu bessern. Bei dem Tanze, in dem der Regen von den Göttern erfleht wird, trägt der Ausführende ein Froschkostüm. Ferner ist ein Hahnentanz zu verzeichnen; er wurde im Altertum im Shinto-Tempel der Isis getanzt, während er gegenwärtig beim Hida-Feste zur Ausführung gelangt. Im Altertum kannte man auch einen Sperlings- und einen Reihertanz, die ausschließlich von Männern aufgeführt wurden; Frauen waren nicht zugelassen. Bei den Aïnu gibt es überdies Tänze, in denen der Bär, die Gans und der Hahn nachgeahmt werden; doch kommen darin keinerlei Kostüme zur Verwendung.

Der Tanz „bon". — Als repräsentativsten unter den Volkstänzen kann man den bonodori bezeichnen, der in der japanischen Provinz heimisch ist. Das Wort bon ist der Name für eine Jahreszeit, die dem Monate Juli entspricht. Nach dem Volksglauben kommen die Seelen der Verstorbenen zu Beginn dieses Monats in ihre Heimatsorte, um gegen den 16. sogleich wieder ins Jenseits zurückzukehren. Bei dieser Gelegenheit werden gewisse Tänze ausgeführt. Man kennt zwei Formen dieser Volkstänze; die eine stellt einen Rundtanz dar, während die andere eine Art Tanzprozession ist, die sich durch die Straßen bewegt. Heute findet man selten ein Dorf, in dem beide Formen neben einander bestehen; überall ist nur die eine oder die andere in Geltung. An diesen Tänzen beteiligen sich alle Männer und Frauen des Dorfes, wodurch eine ansehnliche Tänzergruppierung entsteht. Sie werden von Volksliedern und Händeklatschen begleitet, die Musik ist Nebensache. Die heutigen Japaner kennen nicht mehr die Bedeutung dieses Tanzes und führen ihn bloß zu ihrem Vergnügen auf. Durch die Entwicklung der Industrie und die geänderten Verhältnisse auf dem Lande haben diese Volkstänze empfindlich gelitten, doch sind wir in den letzten Jahren Zeugen einer Bewegung, die deren Wiederbelebung anstrebt.

Die erotischen Tänze. — Die Volkstänze mit sexuellem Einschlag bilden zwei Klassen: den Einzeltanz, bei dem der Tänzer erotische Gesten ausführt, und die Gruppentänze, bei denen Männer und Frauen im Rhythmus die Paarung nachahmen. Diese Tänze haben magischen Charakter und sind mit den jahreszeitlichen Festen eng verbunden. Im Altertum glaubte man, daß gewisse Akte andere gleicher Art zu beeinflussen imstande seien, und führte diese Tänze auf, damit das Saatkorn reiche Ernte bringe.

Das choreographische Schema. — Es gibt zwei Typen Volkstänze: solche in langsamer Bewegung mit Gesangsbegleitung und andere in lebhaftem Tempo ausschließlich mit Instrumentalaccompagnement.

Im Altertum kannte man auch Kriegstänze, die indes nicht erhalten sind.

Die Volkstänze zeigen direkt imitatorischen Charakter; bald führen die Tänzer die Gesten des Sämanns aus, bald kopieren sie den Bauer beim Ernteakt, immer aber halten sie dabei irgendeinen Gegenstand in der Hand.

Der gegenwärtige Stand der Volkstänze. — Im Hinblick darauf, daß viele Volkstänze verschwunden sind und die Dorfbewohner für die noch bestehenden nur geringes Interesse bekunden, haben einige Freunde der Folklore in Tôkiô Vereine zur Erhaltung des Volkstanzes und des Volksliedes ins Leben gerufen. Alljährlich im April findet eine große Versammlung statt, an der viele Tänzer und Sänger aus allen Gegenden Japans teilnehmen.

Die Volkskunstmanifestationen im Anschluß an gewisse religiöse Feste. — Unter den Prozessionen religiösen Charakters lassen sich drei Formen konstatieren: der *Rendô*, eine Prozession im Taktschritt für die buddhistischen Feste; der *Furyü*, eine Prozession, deren Teilnehmer oft grotesk kostumiert sind und sich in Sprüngen und Sätzen fortbewegen; und schließlich der *Hayashi*, gleichfalls eine Prozession, deren Teilnehmer in Tanzpas dahinschreiten und an gewissen Stellen einen Tanz, *nembutsu-odori* aufführen. Während dieser Prozessionen werden Reliquienkästchen herumgetragen oder Wagen gezogen; man nennt sie *yama, dashi* oder *hoko*. Auf diese Gegenstände soll sich die gefeierte Gottheit herablassen.

Aus dem Französischen von *Dr. Viktor Joss.*

Arabische Musik in Ägypten

VON JENÖ v. TAKACS, KAIRO

Beim ersten Hören ist sie unseren europäischen Ohren unverständlich. In rhythmischer Monotonie erstarrende Melismen; auf und nieder, sich immer wiederholend plätschert sie dahin mit geringem Ausdrucksvermögen. Dies ist aber nur der erste, flüchtige Eindruck. Wenn man die von paralellen Oktaven begleitete Hauptmelodie, welche sich ohne Unterbrechung, durch das ganze Stück zieht, genau untersucht, so wird man von einer unglaublichen Reichhaltigkeit des melodischen und auch des rhythmischen Elements überrascht. Es geht daraus hervor, daß es sich in der arabischen Musik immer nur um e i n e Melodie handelt, die gleichzeitig von 2 oder nur einem einzigen Instrument vorgetragen wird, oft sogar ohne Begleitung: gewöhnlich aber wird diese in reichen Verschnörkelungen sich ergehende Melodie von einigen Instrumenten begleitet, welche teils die Melodie in vereinfachter Form, meist eine Oktave tiefer begleiten, teils eine fast die ganze Zeit sich wiederholenden Rhythmus interpretieren. Das Studium der arabischen Musik stößt auf ungeheure Schwierigkeiten. Die Folklore ist weder gesammelt, noch in irgend ein System gebracht, das einem irgendwelche Anhaltspunkte geben könnte.

Der Klub für orientalische Musik in Kairo, ein staatlich subventioniertes Institut, besitzt zwar, außer seinem wundervollen im arabischen Stile erbauten Klubgebäude mit dem schönsten Konzertsaal, den ich kenne, eine große Anzahl Lehrer und Schüler für arabische Musik,

sie beschäftigen sich aber außer dem Unterricht nur noch mit Konzertaufführungen einheimischer Musik, wobei es aber nicht auf die Folklore ankommt, sondern lediglich auf die Aufführung der Werke der Klubmitglieder, die zwar im arabischen Stile gehalten, doch nur Einzelschaffende sind und auf diese Weise mit Volkskunst nicht viel zu tun haben. Viele dieser Männer können gar nicht Noten lesen und sind gezwungen ihre Ideen sich durch andere aufnotieren und ausarbeiten zu lassen. Nur wenige unter ihnen können sagen, welche Tonleiter, oder welches System ihrem Werke zu Grunde liegt. Ich will nicht behaupten, daß die Ägypter nicht musikalisch sind, natürlich nur musikalisch im orientalischen Sinne, aber es fehlt ihnen jegliche musikwissenschaftliche Bildung, ja selbst die Kenntnis der Musik ihrer mehr oder minder weitergelegenen Stammesgenossen, so daß sie für eine vergleichende Forschung oder nur auch für ein einfaches Sammeln der Volksmelodien unfähig sind. Erschwerend wirkt natürlich auch der Umstand, daß es Volksmelodien in unserem Sinne fast gar keine gibt. Der ganze Charakter ist improvisatorisch. Das Hauptgewicht wird auf gutes mannigfaches Improvisieren gelegt, die sich immer wiederholenden Chorstellen spielen eine mehr oder wenig untergeordnete Rolle.

Diese Zweiteiligkeit, Solo und Chor beherrscht überhaupt die ganze arabische Musik, angefangen vom einfachsten Gesang der Steinklopfer oder Lastenträger. In Kairo wird nicht einmal ein Schrank auf die Etage getragen ohne diesen Gesang. Der Araber, der einerseits im Stande ist eine Last von 300 Pfd. zu schleppen, ist andererseits auch im Stande Monate, ja sogar Jahre lang einfach nichts zu tun. Man kann sich daher auch nicht wundern, wenn die Aufführung eines einzigen Stückes im Musikklub oft 3 Stunden dauert. Wir könnten in derselben Zeit 10—15 Kurzopern anhören.

Das Orchester mit einem kleinen Unisonochor, das nur aus Männern besteht, leitet das Stück ein. Dann folgt ein langes Gesangsolo. Der Sänger drückt seine Hände fest an die Schläfen und singt mit kolossaler Kraftanstrengung eine seiner Stimmlage viel zu hohe Melodie, wobei ihm einige arabische Worte als Text dienen. Wenn ich sage viel zu hohe Melodie so ist, daß natürlich nur immer in unserem Sinne gemeint. Dann folgt wieder Chor mit Orchester u. s. f. Die Soli sind immer improvisiert. Das Publikum begleitet die Vorführungen dieser 10—12 Männer mit größter Aufmerksamkeit und Ruhe. Bei den besonders schönen Stellen hört man ein wohlgefälliges Gemurmel oder Rufe des Entzückens, wie Aaaaa, Allah etc. . . . was den Solisten zur Fortsetzung seines Spieles oder Gesanges anspornt.

Sie benützen unser Notensystem. Die ¾ Töne notieren sie, indem sie das b-Zeichen oben mit einem kleinen horizontalem Strich, das Kreuz dagegen nur mit einem Querstrich versehen. Von unseren Instrumenten ist nur die Geige evt. auch das Cello gebräuchlich, wobei sie die A-Saite um einen ¾ Ton höher stimmen. Das Klavier, mit seinem temperierten System eignet sich kaum für arabische Musik, außer den für diesen Zweck eigens hergestellten Instrumenten, welche aber noch sehr wenig gebräuchlich sind. Das Klavier wird durch ein, nach der arabischen Ton-

leiter gestimmtes Saiteninstrument, das CHANUN ersetzt. Das Chanun hat dieselbe Form wie die Zimbel der Zigeuner. In ihrer Spielart erinnert sie an die Zither, sie wird mit Daumenringen gezupft, eignet sich daher besonders für Tonwiederholungen. Auch rasche kleine Läufe und glissando Skalen wie etwa auf der Harfe, sind leicht ausführbar. Ein populäres Instrument ist noch die orientalische Flöte. In ihrem Tonumfang ist sie kleiner wie unsere Flöte; ist nur mit Löchern versehen, ohne Klappen, aus Bambusholz gearbeitet. Ihr Klang ist weich und angenehm. Auch rasche Passagen und Skalen sind leicht ausführbar. Sie ist das führende Instrument im arabischen Orchester, meist von der Geige unisono unterstützt. Auch als Soloinstrument ist sie sehr beliebt, besonders oft hört man sie auf der Straße, bei den Bettelmusikanten.

Endlich sei noch die kleine Trommel und das Tamburin erwähnt, welches in keinem arabischen Orchester fehlen darf. Die Monotonie im Gebrauch dieser Instrumente ist nur eine scheinbare. Das an Melismen sehr reiche melodische Element bedingt ein oftmaliges Wechseln der Taktarten, so daß auch Trommel und Tamburin ihm stets folgend, ihren Rhythmus immer wieder ändern müssen. Die improvisatorischen Soli sind meist an überhaupt keinen Takt gebunden. Im allgemeinen sind ihnen unser $^4/_4$, $^5/_4$, $^6/_8$ Takt vollkommen geläufig, aber auch sich abwechselnde immer wiederkehrende Taktteilungen wie z. B. $^4/_4$—$^5/_4$, $^4/_4$—$^5/_4$ u. s. f. oder ein ganz natürlich klingender $^5/_8$ Takt sind nicht selten. Das Dreitonmotiv: d, cis, a, das ich Urmotiv nenne, weil es in jeder Volksmusik sehr oft zu beobachten ist, ist mit seinen unzähligen Kombinationen auch in der arabischen Musik außer der orientalischen Skala die wichtigste melodische Wendung.

Die bei uns auch allgemein bekannte arabische Tonleiter, z. B. G, A, B, Cis, D, Es, Fis, G, wobei das Fis um einen vierten Ton höher ist, ist nur eine der vielen, die meist persischen Ursprungs sind. Durch kleine, für unser Ohr kaum hörbare Veränderungen mit einem Viertel-Ton entstehen immer neue und wieder neue Tonleiterkombinationen. Es sollen ihrer gegen 60 geben, wobei nur 20 im allgemeinen Gebrauch sind, was aber schon auf die 12 Töne unserer chromatischen Skala übertragen eine Summe von faßt 300 Skalen ergibt.

Bela Bartok und Zoltan Kodaly haben uns bereits bewiesen, daß man die Folklore, in diesem Falle die der Ungarn, Rumänen und Slovaken, in der hochentwickelten west- und mitteleuropäischen Musik resp. Kompositionsweise, sehr gut verwerten kann. Gerade in dieser Idee liegt die Möglichkeit einer Wiederbelebung unserer Kunstmusik. Die Volksmusik übte ihren wohltuenden Einfluß nicht nur auf die Meister der Klassik und Romantik aus. Gerade die Geschichte der letzten Jahrzehnte hat bewiesen: ich nenne Strawinsky, Bartok, Janáček, Casella etc.: daß auch die modernen Meister auf die sichere Grundlage einer gesunden Volksmusik durchaus nicht verzichten. Auch die arab. Musik wird früher oder später an die Reihe kommen. Die ägyptische Regierung sendet alljährlich einen jungen, natürlich einheimischen Musiker auf Staatskosten für 3 Jahre zwecks Erweiterung seiner Kenntnisse an ein europ. Konservatorium. Die Wahl ist einer eigens gegründeten, meist aus europ.

Musikern bestehenden Prüfungskommission übertragen. Nach Beendigung ihrer Studien sind sie verpflichtet, ihre Kenntnisse im Dienste des Heimatlandes zu verwerten. Dadurch aber ist die Grundlage zu einer regelmäßigen musikalischen Erziehung der Jugend bereits geschaffen. Ich bin dessen sicher, daß wir in einigen weiteren Jahrzehnten Überraschungen erleben werden: Früchte einer intensiven Zusammenarbeit abendländischer und orintalischer Musik.

BÜCHER und NOTEN

von E. St.

CECIL GRAY: A SURVEY OF CONTEMPORARY MUSIC. *II. ed. Oxford University Press, London.*

Diese in zweiter Auflage erschienene, ziemlich umfangreiche Betrachtung über die Musik der Gegenwart interessiert schon durch die Namen, welche fehlen. Wo blieb Gustav Mahler? Gehört er zu den „Komponisten zweiten Ranges" (so ist ein Kapitel überschrieben)? — scheinbar nicht — denn auch dort ist er fast unauffindbar. Dafür sind Bernard van Dieren an zwanzig Seiten gewidmet. Aus welchem Grunde? Wir sind informiert.

ANTON MAYER: GESCHICHTE DER MUSIK. *Deutsche Buchgemeinschaft, Berlin.*

Das Buch ist volkstümlich geschrieben. Keine Frage. Auch in einem klaren Deutsch. Die Gruppierung ist übersichtlich. Der Autor hat viel gelesen. Die Aufnahmemöglichkeiten für den Laien sind da. Für den Kenner schwerlich. Schließlich sollte so ein Werk von einem Fachmann konzipiert werden.

HANS ENGEL: DIE ENTWICKLUNG DES DEUTSCHEN KLAVIERKONZERTES VON MOZART BIS LISZT. *Verlag Breitkopf u. Härtel, Leipzig.*

Da eine allgemeine Geschichte der Klaviermusik noch nicht vorliegt (eine der Merkwürdigkeiten der Musikgeschichtschreibung von heute), muß dieser außerordentlich wichtige Beitrag als Baustein von besonderem Werte angesehen werden. Engel benützt die philologische Methode und kommt besonders durch Heranziehung wenig bekannter Drucke zu wichtigen Resultaten, die auch für eine spätere Klaviermusik-Geschichte von Bedeutung sein werden.

A. COEUROY UND G. CLARENCE: LE PHONOGRAPHE, *Edition Kra, Paris.*

Dieses Buch ist lehrreich und amüsant zugleich. Es ist die erste wissenschaftlichernste Buchpublikation auf diesem Gebiete und sei allen Zweiflern an der mechanischen Musik zur Lekture empfohlen.

FELIX OBERBORBECK: DEUTSCH UND MUSIKUNTERRICHT. *(Musikpädag. Bibl., Heft 6.) Verlag Quelle und Meyer, Leipzig.*

Die bisher erschienenen Bände dieser musikpädagogischen Sammlung sind hervorragend. Durch die neuen Ministerialverordnungen sind ganz neue Stoffe für die Pädagogik entdeckt worden, und es spricht für den Lehrerstand, wenn nach kurzer Frist derartige Publikationen erscheinen können, die Rivalitätsfragen mit der neueren einschlägigen Literatur ausschalten. Besonders wertvoll ist die Bibliographie mit den nachfolgenden Kapiteln.

RICHARD WAGNER: MEIN LEBEN. *Breitkopf u. Härtel; Fr. Kistner u. C. F. W. Siegel, Leipzig.*

Es ist eine nach der Handschrift hergestellte Buchausgabe, die die Basler Lesart an Genauigkeit übertrifft. Für eine Neuauflage sei ein Register empfohlen.

ALFRED BARESEL: DAS NEUE JAZZBUCH. *Verlag W. Zimmermann, Leipzig.*

Der bekannte Leipziger Musikschriftsteller, dessen erstes Jazzbuch in sechs Auflagen erschienen ist, hat ein neues Buch verfaßt, das in äußerst instruktiver Weise zur historischen, theoretischen und praktischen Erkenntnis des Jazz beiträgt. Das Werk enthält eine Kompositions- und Instrumentationslehre des Jazz, eine Anleitung zur Improvisation und kann in seiner klaren Gestaltung als die aufschlußreichste Schrift über dieses Thema bezeichnet werden.

*

ERICH H. MÜLLER: DEUTSCHES MUSIKER-LEXIKON. *Wilhelm Limpert-Verlag, Dresden.*

Mit dem vorliegenden „Deutschen Musiker-Lexikon" wurde ein Werk geschaffen,

das einen Überblick gibt über die lebenden deutschen, auslandsdeutschen und die das deutsche Musikleben stark beeinflußenden ausländischen Musiker und deren Schaffen. Dabei verzichtet Dr. Erich H. Müller auf jede kritische Stellungnahme und ermöglicht durch Aufzählung von Tatsachenmaterial Prüfung der Arbeit aller mit dem Musikleben Verbundenen. Einen Nachteil hat das Buch. Da die im Werk Zitierten, auch ihre schwächsten — manche haben überhaupt keine anderen — Arbeiten erwähnen, kann man leicht zu einer schiefen Anschauung kommen. Schließlich ist die Quantität der Werke wirklich nicht maßgebend für die Beurteilung des Lebenswerkes. Das Buch wird nicht nur den berufsmäßig Interessierten, sondern auch allen Musikfreunden und Erziehern ein hilfsbereiter Führer sein. Die Ausstattung des über 1600 Seiten starken Werkes ist wertvoll.

WILHELM ALTMANN: HANDBUCH FÜR STREICHQUARTETTSPIELER, *Band III. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg 1.*

Mit diesem Bande wird dieses für jeden Kammermusikspieler unentbehrliche Handbuch zu Ende geführt. Er bringt mehr oder minder ausführliche Beurteilungen der Streich-Trios, Quintette, Sextette und Oktette der musikalischen Weltliteratur, sowie einen Nachtrag über die Quartette, die in den beiden ersten Bänden unbesprochen bleiben mußten. Zum ersten Male wird hier ein großes, selbst guten Musikern fast unbekanntes Gebiet der musikalischen Literatur erschlossen. Gute Register erleichtern das Nachschlagen. In einzelnen Abschnitten folgen die besprochenen Tonsetzer chronologisch auf einander, so daß ein fesselnder geschichtlicher Überblick bis in die neueste Zeit, mit manchmal vielleicht etwas konservativen Ideen, sich von selbst ergibt.

SIEGFRIED OCHS: DER DEUTSCHE GESANGVEREIN FÜR GEMISCHTEN CHOR. *4. Band (Schluß). Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.*

Der große, jüngst heimgegangene Leiter des Berliner Philharmonischen Chores, Siegfried Ochs, hat als letztes Vermächtnis diesen vierten Band seiner Anweisungen zum Vortrag der altklassischen, klassischen und modernen Chorwerke hinterlassen. Aus diesen Anweisungen wird es den Nachgeborenen, denen das Erlebnis seiner hinreißenden Interpretation verschlossen geblieben ist, möglich sein, es wenigstens im Geiste zu rekonstruieren. Ochs hat in ihnen die ganze Summe der Erfahrungen seines Lebens gezogen. Der vorliegende vierte Band reicht von Berlioz bis zu Reger.

EGON WELLESZ: DIE NEUE INSTRUMENTATION. *Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.*

Berlioz' berühmte Instrumentationslehre umfaßt nur eine historische Periode, die Zeit der Klassiker und der Romantik. Heute hat das spätromantische, koloristische Orchester sich zum Kammerorchester umgewandelt; alle Instrumente haben eine neue Funktion gewonnen, über die der Hörer häufig im Unklaren ist. Wellesz beginnt mit einer lichtvollen Darstellung der Veränderungen im Klangbild des 19. Jahrhunderts, von der Klassik bis zum Impressionismus; den Hauptinhalt seines Buches bildet dann eine durch eine Fülle instruktiver Notenbeipiele anschaulich gemachte Übersicht über die charakteristische Verwendung der einzelnen Instrumente in der neuen Musik — eine analytische Untersuchung, der in einem zweiten Band eine Darstellung der Zusammenfügung der einzelnen Instrumente zum vorgestellten Gesamtklang folgen soll. Diese Untersuchung hat Wellesz gleichermaßen mit dem Rüstzeug des Künstlers, Pädagogen und Historikers lebendig durchgeführt.

HANS MERSMANN: MUSIKLEHRE. *Max Hesse, Berlin.*

Diese „Musiklehre" kennt keinen Gegensatz mehr zwischen Harmonielehre, Melodielehre, Formenlehre und Kontrapunkt, sondern faßt alle diese Teilgebiete zu einem lebendigen Ganzen zusammen. Alle Elemente werden sofort, auch in den einfachsten und primitivsten Grundformen zusammengefaßt und verschmelzen zur Einheit. So steht im ersten Teil das Bauen mit den Elementen im Vordergrund. Kein gegebener Baß wird ausgesetzt. sondern aus dem Zusammenwirken von Melodik, Harmonik und Rhythmik ergibt sich auch gleichzeitig die Form. Der zweite Teil geht von dem Begriff einer reinen, der älteren Musik entnommenen Melodik aus und entwickelt aus dieser Art von Melodie zwangläufig die Polyphonie. Sie wird nicht als „Kontrapunkt", sondern als lebendiges Wachstum zweier Stimmen im Raume aufgebaut. Der dritte trägt die Gesetzmäßigkeit der Harmonik über die komplizierten Klangbildungen des 19. Jahrhunderts bis zur Atonalität der neuen Musik vor, während der letzte Teil vom Formbegriff ausgeht und diesen bis zur Sonate ausbaut. Die Musiklehre stellt ein Novum dar.

HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. *Herausgegeben von Ernst Bücken, Köln, unter Mitwirkung von Prof. Dr. Besseler, Privatdoz. Dr. F. Blume, Prof. Dr. Haas, Prof. Dr. H. Mersmann, Prof. Dr. W. Sachs, Dr. W. Heinitz, Dr. R. Lachmann, Dr. P. Panoff. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Wildpark — Potsdam.*

ROBERT HAAS: DIE MUSIK DES BAROCKS. *(In: „Handbuch der Musikwissenschaft".)*

Man kann nicht gerade behaupten, daß die musikwissenschaftliche Literatur über diese Zeit gering ist, aber fast alles sind Spezialforschungen, Einzeldarstellungen oder Biographien der großen Meister. *Prof. Dr. Haas,* der bekannte Wiener Musikforscher, hat sich dieser Aufgabe unterzogen und sie in einer vorbildlichen Weise gelöst. Aufs beste hat sich in diesem Falle die bisher bei dem Handbuch der Musikwissenschaft erprobte Methode bewährt, das Einzelgebiet auf dem Boden der zeitlichen kulturellen Grundlagen zu behandeln. So entsteht keine einfach aneinandergereihte Geschichte der besonderen Musikgattungen, sondern nach dem zeitlichen Verlauf geordnet baut sich in klarer Übersicht, zum organischen Ganzen gerundet, das musikalische Weltbild der jeweiligen Periode auf. Rund 150 Jahre, die Zeit von 1600—1750, zieht Haas in den Bereich seiner Betrachtung. Haas besitzt eine ausgesprochene Begabung für klare Definition und scharfe Formulierung. So ist das ungeheure Material, das zu bewältigen war, auf verhältnismäßig kleinem Raum zu einem der erfreulichsten Werke der neueren Musikliteratur geformt worden.

Nach der Fertigstellung des 3. Bandes, den Prof. Dr. Haas, Wien, über die Musik des Barocks schrieb, sind die nächsten Lieferungen des Handbuchs der Musikwissenschaft der *Instrumentenkunde* gewidmet, die Dr. *Heinitz* mit Sachkenntnis weiterführt. Seine Methode, die verschiedenen Instrumentengruppen nach ihrer partiturmäßigen Anordnung zu betrachten, hat den Vorzug großer Übersichtlichkeit. In den einzelnen Kapiteln werden gründlich und interessant das Wesen, der Werdegang und die Geschichte der Instrumente geschildert, ihre Verwendbarkeit und ihre Klangmöglichkeiten eingehend untersucht und treffend ihre Stellung in der Musik der verschiedenen Zeiten und Völker gekennzeichnet. Eine ausgezeichnete Unterstützung bietet die in diesem Beitrag ganz besonders sorgfältige und reichhaltige Bebilderung. In Lfg. 30 setzt Prof. *Bücken* seine Arbeit über die *Musik des 19. Jahrh. bis zur Moderne*" fort. Weber und Spohr stehen im Mittelpunkt dieses Heftes.

*

GUSTAV BECKING: DER MUSIKALISCHE RHYTHMUS ALS ERKENNTNISQUELLE. *Verlag Filser, Augsburg.*

Wenn man überhaupt je, gefühlsmäßig wie sachlich-kritisch, von Einstellung, Methodik und Stil *moderner.* gegenwärtiger und gegenwartslebendiger Musikwissenschaft sprechen darf, so geschieht das angesichts dieses Buches. Hier prägt sich ein schlechthin Neues, und, wie bei allem großen Neuen, höchst Persönliches aus, eine Haltung, wie sie bei ganz wenigen gleichaltrigen Fachvertretern (etwa dem Heidelberger Besseler) vorzufinden ist, eine scharf profilierte und prononcierte Einstellung und Darstellung, wie sie berufen ist, recht Vieles an älterer und auch neuerer Forschung gefährlich zu antiquieren bezw. aus der behäbigen Ruhe „letzter" Gültigkeit in den Wertbereich und die Grenzen mehr oder weniger rein philologischer Vorarbeit zurückzuführen — kurz, eine Leistung, die — wir übertreiben vielleicht, doch es ist schwer, von diesem Buch ohne Emphase zu sprechen — eine neue Etappe musikwissenschaftlicher Forschung dokumentiert.

Es handelt sich bei der Untersuchungen Beckings nicht um den Rhythmus als isoliertes Objekt einer theoretischen Betrachtung, sondern, wunderlich und überraschend, um ein Kleines, ein Element sozusagen — und zugleich um Alles! Um das rhythmische *Schlagen,* Druck, Nachdruck, Art der Betonung, Art der weiteren rhythmischen Bewegung, Art des Aufschlages, — und unversehens in großartiger Ausweitung um Schaffenshaltung, Schaffensideal, Stil, Persönlichkeit, Weltanschauung, und sogar weiterhin: um Nation, musikalischen Nationalstil sozusagen, und endlich, als Höchstes: um Geschichte. Damit haben wir zugleich die drei Kapitel des Buches umrissen; aus jedem könnte ein Buch gemacht werden können. Das erste: Mozart und Beethoven, eine eindeutig klare Feststellung personalkonstanter geistiger Züge, weit über das, was stilkritische oder ähnliche, hier fast veraltet erscheinende Forschung geben könnte, hinausgehend; das zweite: eine Kennzeichnung deutschen, italienischen, französischen „Musikgeistes", nationaler musikalischer Haltungen, Ausdrucks-

artungen und letzthin musikalischer wie allgemeiner Lebensanschauungen — und das dritte: Umriß der deutschen Musikgeschichte von Schütz bis Wagner, ein kühner und in aller kursorischen Kürze voll geglückter Versuch.

Die Tragweite dieses Buches könnte, wird es richtig gelesen und verstanden, schlechthin unermeßlich sein. Wir kennen kein Werk der Fachliteratur, das wie dieses durch die Mannigfaltigkeit der Einstellung wie der Ergebnisse das Verdienst in Anspruch nehmen dürfte, daß man ihm gesunde weiteste Verbreitung und Auswirkung wünscht.

Erkenntnis von Musik ist *Geistes*-Erkenntnis, der alle Materialkunde nur als elementare Vorarbeit dienen kann; sie hält sich frei sowohl von Formalistik wie von poetisch Assoziativem, — das wäre ungefähr die Grundthese, die grundsätzliche Haltung der analytischen Methodik. Auf dieser Basis entstehen al fresco-Bilder unserer großen deutschen Musiker, voran, unvergleichlich eindringlich in der Knappheit der Zeichnung, Mozart und Beethoven, dann Gluck, Telemann, Ph. E. Bach, Haydn, Mendelssohn, Wagner usw. Auf dieser Basis entsteht späterhin ein eigenartig neues Bild deutscher Musikgeschichte, kein üblicher, kausal notdürftig gebundener geschichtlicher „Fluß", sondern eine zunächst verwirrende Galerie von Einzelpersönlichkeiten, nicht jeweils ein billiger, zudem höchst problematischer „Zeitgeist", „Zeitstil", sondern eine Abfolge der jeweils richtungweisenden, aber in der Zeit mehr oder weniger isolierten *führenden Persönlichkeiten*; mithin ein Geschichtsbild, das sich dem der Romantik wieder nähert, nur notwendigerweise statt deren intuitiv-spürender, genial-subjektiver Züge die von exakter moderner Geistesforschung bestimmten enthält.

Aus solchem Geschichtsbild eine Regeneration moderner Geschichtsbetrachtung überhaupt, kühner Anhieb, noch Züge großer Vorbilder (Simmel, Dilthey) tragend, — aus den Ergebnissen des Mittelkapitels eminente Erweiterung unseres musik-nationalen Horizonts, Befreiung aus nationaler Enge, nationalem Dogma, — aus der vorhin gezeichneten Methodik mannigfaltigste Ausblicke, *Forderungen* für musikalisches Hören, Analysieren, Erkennen, Lehren, — in allem ein hellhöriges, behutsames, immer wundervoll Wesentliches, Tiefstes treffendes Nachspüren der künstlerischen Intention, des *geistigen Bandes im Kunstwerk*, der Sphäre der Hintergründe, Unterströmungen, des *Gemeinten*... wahrlich (wir dürfen einige Worte wiederholen, die wir früher einmal zu dem Buch Gustav Beckings äußerten): für den fachwissenschaftlichen Forscher wie für den ausübenden Musiker jeder Art, auf dem Gebiete der (heute so vage experimentierenden und noch so herzlich veralteten) Musikpädagogik wie auf dem der unmittelbar praktischen Musikpflege in Haus, Konzertraum und Theater werden sich die Ergebnisse dieses Buches als unschätzbar wertvoll und von größter Tragweite erfüllt erweisen. *Dr. Hans Költzsch.*

*

KANTOREI 1—5. *Verlag von Kistner und Siegel, Leipzig.*

Von Artur Schaller 3- und 4stimmig gesetzte Volkslieder für Männerchor. Die Literaturauswahl ist treffend, der Satz einwandfrei.

ERWIN LENDVAI: DER MUSIKALISCHE FREUDENSPIEGEL, *Verlag Kistner und Siegel, Leipzig.*

„Variierte alte lustige Lieder" wurden von Lendvai für a capella-Männerchor meisterhaft gesetzt. Ganz seltene Arbeiten.

G. FR. HÄNDEL: OUVERTURE ZU „ESTHER" *für Streichorchester, ad libitum, 2 Oboen und Fagott mit Cembalo. Verlag Chr. F. Vieweg, Berlin.*

In den „Musikschätzen der Vergangenheit" gibt Otto Sommer die zu Unrecht vergessene Ouverture zum ersten biblischen Oratorium Händels heraus. Die Bewegung ist zwar etwas steif, definiert aber scharf den gebundenen Stil um 1720.

CLAUDIO MONTEVERDI: SONGS AND DUETS. *Oxford University Press, London.*

Eine verdienstvolle Neuausgabe von Gesängen aus dem „Orfeo" (1607), aus der „Rückkehr des Ulysses" (1641) und der „L'Incoronazione di Poppea" (1647).

B. VOMÁČKA: S. O. S., *Männerchor. Verlag Hudební Matice, Prag.*

Text von Peter Křička, übersetzt von Paul Eisner. Die Ballade ist mit dramatischem Elan komponiert, farbenreich im Ausdruck. Von kraftvoller Wirkung.

LAD. VYCPÁLEK: DUO FÜR VIOLINE UND VIOLA. *Kommission Verlag Hudební Matice, Prag.*

Konzessionslos wie immer. Stark reflexiv. Hochwertig. *St.*

ERWIN SCHULHOFF: SONATE FÜR FLÖTE UND PIANOFORTE. *Verlag J. u. W. Chester, London.*

Die Sonate ist effektvoll. Der Hauptsatz mit exotischem Einschlag, das Scherzo mit durchgehender Stacattowirkung, die Arie in Nocturnostimmung mit Koloraturen verziert, das Rondo-Finale in Jazzmanier keck vorüber jagend. Flötengerecht geschrieben.

ARTUR WILLNER: SUITE FÜR VIOLINE UND KLAVIER. *Univ. Ed. Wien.*

Eine äußerst solide Arbeit, elegant in der Form, in den getragenen Teilen von besonderer Erfindungskraft.

EGON WELLESZ: FÜNF TANZSTÜCKE FÜR PIANO. *Univ. Ed. Wien.*

Intellektuelle Tänze. Tänze, die im wahrsten Sinne des Wortes „gesetzt" wurden. Inflationsharmonik. Sehr gekonnt. Tanz-Dokumente 1929.

ARTHUR WILLNER: 12 LEICHTE STÜCKE FÜR KLAVIER ZU 4 HÄNDEN. *Verlag L. Doblinger, Wien.*

Reizende wertvolle Kinderstücke.

ERNST TOCH: KLEINSTADTBILDER. *Verlag Schott, Mainz.*

Jedes der Kinderstücke ein Kunstwerk.

OTTO REINHOLD: ZEHN KLAVIERSTÜCKE „1929". *Verlag Kistner u. Siegel, Leipzig.*

„Für die Jugend zur Einführung in den modernen Stil" — diese Worte stehen auf dem ganz besonders geschmackvollen Titelblatt. Die Stücke zeigen durchwegs gediegene Arbeit, sind harmonisch interessant und lehrhaft im Sinne der neuen Technik.

ERWIN SCHULHOFF: HOT MUSIK. PIANO. *Univ. Ed. Wien.*

Gegenstücke zu seinen Jazz-Etuden. Virtuos im modernsten Sinn, nur für gute Spieler.

ERNST TOCH: SONATE FÜR VIOLONCELLO UND KLAVIER. *Verlag Schott, Mainz.*

Gesunde Musik in ausgezeichneter Form und doch dankbar.

DANIEL RUYNEMAN: L'APPEL für gem. Chor. *Alsbach & Co., Amsterdam.*

Ein Experiment. Der Komponist wollte, wie er im Vorwort sagt, einen Chor von instrumentalem Charakter schreiben, indem er an Stelle des Textes nur Vokale singen läßt. Der Tonsatz ist sehr polyphon, die Harmonik modern. *St.*

RICHARD FLURY: FASTNACHTS-SYMPHONIE für großes Orchester. *Gebr. Hug, Zürich.*

Programmusik, die heute schwerlich jemand zu interessieren vermag.

DANIEL RUYNEMAN: HIEROGLYPHS für 3 Fl., Cel., Harfe, Klav., Cup-bells, 2 Mandol. und 2 Guitarren. *Chester, London.*

Hier wird zum erstenmal ein neues Instrument „Cup-bells" eingeführt, das von wunderbarem Klang sein soll. Die Komposition, ein kurzes Stück, macht den Eindruck des Überkomplizierten und stark Überladenen, dürfte aber sehr farbig wirken.

* *Vdl.*

In den folgenden Heften gelangen u. a. zur Besprechung:

ARTUR WOLF: GYMNASTIK DES GESANGSAPPARATES. *Verlag Doblinger, Wien.*

THEODOR VEIDL: DER MUSIKALISCHE HUMOR BEI BEETHOVEN. *Verlag Breitkopf u. Härtel.*

VICTOR JUNK: HANDBUCH DES TANZES. *Verlag Klett, Stuttgart.*

JAKSCH-HENSEL: DAS CHRISTKINDELSPIEL DES BÖHMERWALDES. *Bühnenvolksbundverlag, Berlin.*

H. OSTHOFF: ADAM KRIEGER. *Breitkopf u. Härtel.*

O. STIEGLITZ: MUSIKÄSTHETIK, *Cottasche Buchhandlung, Stuttgart.*

HERGET-WOLF: PÄDAGOGIK FÜR MUSIKLEHRER. *Union, Berlin.*

C. G. PILS: REPETITORIUM DER HARMONIELEHRE. *Verlag Klett, Stuttgart.*

KARL MUCK

Karl Muck wurde siebzig Jahre.

Er ist als Dirigent eine der großen, vorbildlichen Figuren des deutschen Musiklebens. Ein Dirigent, der zeitlebens sein ganzes Wesen und Wirken der Sache unserer großen Meister gewidmet, der nie an sich, immer nur an das Werk gedacht hat. Und vor allem an das Werk Richard Wagners. Seine erste große Stellung, an der Prager Oper Angelo Neumanns, führt ihn als Dirigenten der Neumannschen wandernden

Wagner-Oper nach Petersburg und Moskau, wo man durch ihn den eigentlichen Wagner erst entdeckt; in London ist er neben Richter der Wagner-Dirigent kat'exochen; wo er auch Wagner dirigiert, in seinen Berliner Jahren bei den Münchener Festspielen, ist Bayreuth verkörpert, und lange Zeit lebt in Bayreuth selber Bayreuth nur durch ihn, durch seine Liebe zur Einzelheit, zu den „kleinen Noten", durch seine männliche Strenge, durch seine Fähigkeit des großen architektonischen Bauens in der Musik — sein „Parsifal" wird für alle späteren Geschlechter eine Richtschnur, ein Kanon bleiben. Sein Wirken als Operndirigent gipfelt in Wagner, aber erschöpft sich nicht in ihm. Wer jene Berliner Jahre von 1892 bis 1912 miterleben durfte, weiß, was er hier für die Oper von Gluck bis zu Richard Strauß getan hat; sein Wirken als Musiker erschöpft sich nicht in der Oper: wer je die „Eroica" Beethovens oder die „Siebente" Bruckners von ihm gehört hat, weiß, daß er sie in solcher Monumentalität, Kraft, Reinheit niemals mehr hören wird. Er hat nach seiner Berliner Tätigkeit Deutschland verlassen, um eines der besten Orchester der beiden Erdteile, das Boston Symphony Orchestra, zu leiten; er hat drüben um sein Deutschtum starrsinnig gelitten; er liebt und haßt, und hat das Recht dazu: niemals, in Kunst und im Leben, hat er paktiert, nicht mit den Schlechten in der Kunst, nicht mit dem Gesindel — das nirgends so breit sich macht wie in der Musik — im Leben. Die ganze deutsche Musikwelt hat diesem Mann und Musiker zu danken und ihn zu ehren.

Alfred Einstein.

Musikerziehung

Vivere non est necesse, cantare necesse est oder die VIII. Reichsschulmusikwoche in Hannover

VON HANS KUZNITZKY

I.

Im musikpädagogischen Bereich liegt eine neue Situation vor. Die Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangswesen" als Dachorganisation der wichtigsten Chorverbände jeder Richtung hat unter Verzicht auf die Wiederholung eines eigenen Kongresses, wie das vorjährigen in Essen, gemeinsam mit dem „Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht" die VIII. Reichsschulmusikwoche veranstaltet. Was will das heißen? Ohne Zweifel erhofft man sich durch dieses Zweckbündnis erhöhte Stoßkraft für die Durchsetzung notwendiger kunstpolitischer Forderungen bei den Behörden. Anderseits wäre ein solches Bündnis aber nicht möglich, wenn nicht das tertium comparationis des Chorischen für beide Teile verbindlich wäre. Nach Verbindlichkeit, nach gemeinschaftsformenden Lebensstil strebt auch sonst unsere musikalische ars nova im Einklang mit allen „politischen", d. h. volkbildenden Bewegungen unserer Zeit: der Aufgabenkreis der diesjährigen Reichsschulmusikwoche ist damit schon abgesteckt.

II.

Alle den Chorgesang als Ausdruck dieser Gemeinschaft betreffenden Fragen standen dadurch im Mittelpunkt der Erörterungen, die geistesgeschichtlich, musikwissenschaftlich, ästhetisch, stimmphysiologisch, psychologisch, organisatorisch kaum ein Problem des strittigen Gebietes außer Acht ließ. Dabei konnte es denn nicht ausbleiben, daß die Meinungen manchmal hart aufeinanderplatzten, was aber insofern grundsätzlich zu begrüßen ist, als dadurch manche Klärung erzielt wurde und das Niveau vor dem Abgleiten in die „freundliche Gewohnheit des Daseins" vermieden wird.

III.

Der umspannende geistesgeschitliche Rahmen, in welchen Prof. Hans Freyer (Leipzig) „Die geistige Bedeutung der Musikerziehung in Schule und Volk" einordnete, indem er der Musik vermöge ihrer den ganzen Menschen biologisch bewegt mitschwingen lassenden Sonderstellung unter den Künsten die Fähigkeit zuerkannte, an der durch intellektuelle Spaltung verwirkten Einheit der Kultur zu bauen, konnte bei stofflicher Abgrenzung von der weiteren Rednergarnitur kaum gehalten werden. Es kann nicht Aufgabe dieses Referates sein, sämtliche oder auch nur die gelungenen Reden durchzusprechen*), dagegen kann nicht darauf Verzicht geleistet werden, einige offenbare Fehlschlüsse festzunageln, da in ihnen für die Sache möglicherweise Gefahren sich herausstellen könnten. Da hat einmal das Beiratsmitglied des Deutschen Arbeitersängerbundes Dr. Alfred Guttmann mit vollem Recht sich für sorgfältige Berücksichtigung nur solcher Chorsätze, die der jugendlichen Stimme nach Umfang und Lage angemessen sind, eingesetzt; er gelangt aber auf Grund der experimentell nicht einmal unbestrittenen Feststellung der Unmöglichkeit, Viertelton- und kleinere Intervalle exakt wiederzugeben, zu dem Schluß der Verbannung derartiger Musik aus der Schule! Diesen Schluß führt er durch die Bemerkung, man könne nicht einmal Halbtöne (!) rein singen, selbst ad absurdum. Als wenn es hier auf die genaue Übereinstimmung der Schwingungsknoten ankäme und nicht auf das relative, den Ohr unterscheidbare Reinsingen! — Ferner ist es als pädagogisch verfehlt anzusehen, daß Prof. Paul Dehne (Hannover) in einer Kollegstunde über „Die Methoden des Gesangsunterrichts" vor Studierenden der pädagogischen Akademie im viel „besungenen" Methodenstreit zwischen Tonika-Do und Eitz allzu einseitig Stellung nahm. Wer die psychologische Wirkung einer derartigen Einflußnahme auf noch unselbständig Denkende ermißt, wird in dieser geistigen Bevormundung eine schwere Gefahr für solche Menschen sehen, die unter eigener Verantwortung pädagogisch zu führen für die Zukunft berufen sind.

Die zahlreichen praktischen Vorführungen aller Schulgattungen in Chorgesang und Orchesterspiel nahmen durch die unbedingte Ehrlichkeit für sich ein, mit der Paradeleistungen vermieden waren; am meisten überzeugten von Mädchen höherer Schulen gesungene und zugleich dargestellte Kanons, womit Fritz Jödes Forderung nach körperräumlicher Vergegenständlichung des musikalischen Erlebnisses erfüllt wurde, sowie einzelne Chorsätze in der neuen Bearbeitung des im Erscheinen begriffenen „Staatlichen Volksliederbuches für die Jugend", über welches Karl Lütge (Berlin) die notwendigen statistischen Angaben machte. — Die einheimischen Chorvereinigungen jeder Richtung waren mit umfangreichen Konzertveranstaltungen auf dem Plan; man muß ihnen ihr ehrliches Ringen um Ablegen sattsam bekannter Untugenden des Vortrages und um wertvolle Vortragsfolgen bestätigen. Die städtische Bühne bot unter Rudolf Krasselt Brahm's Requiem in sehr bestreitbarer

*) Genannt seien u. a. wenigstens Prof. Dr. *Werner* (Hannover), Dr. *Münnich* (Berlin), Prof. Dr. H. J. *Moser* und nicht zuletzt Oberregierungsrat *Wicke* (Weimar).

Temponahme, außerdem als Festoper „Don Gil von den grünen Hosen", jene feine Musizieroper von Braunfels, deren moussierendem Charme, wie gewöhnlich an deutschen Bühnen, ein Philisterium unterlegt wurde.

Chicago; Civic Opera Company; Saison 1928-29

VON WILL SCHNEEFUSS

Mit dem Ende dieser Spielzeit hat die Geschichte des Auditorium-Theaters als Wirkungsstätte der Chicago Civic Opera Company ihren Abschluß gefunden. Endlich ist es zur Tatsache geworden, daß Chicago ein neues Opernhaus, das in dieser Saison seine Pforten öffnen soll, sein eigen nennt. Es scheint, daß die Direktion mit allen Mitteln bestrebt war, die letzte Saison zu einer der glanzvollsten und künstlerisch wertvollsten in der Geschichte der Opera Co. zu gestalten. Zu der langen Liste der Künstler wurden mehr als ein Dutzend neuer Namen hinzu gefügt: M. Olszewska (Wiener Staats-Oper), Frida Leider (Berliner Staats-Oper), Emil Schipper (Wiener Staats-Oper); Marion Claire, die während des letzten Jahres sensationelle Erfolge in Europa zu verzeichnen hatte; die in Italien (wo sie die Hauptrolle in „Turandot" mehr als hundert Mal gesungen hat), in Deutschland, England und Süd-Amerika wohl bekannte englische Sängerin Eva Turner; Alice Mock, die in Marseilles, Genf und Paris günstige Eindrücke hinterließ; und andere Sänger, die bisher weniger durch künstlerische Großtaten, als durch den Besitz eines amerikanischen Geburtsscheines ausgezeichnet waren (die Direktion hat es sich während der letzten Jahre zur Regel gemacht, jungen talentierten amerikanischen Sängern zu helfen).

Man kann wohl ohne Übertreibung sagen, daß die Darbietungen der deutschen Opern auf einer bisher nie erreichten Höhe standen.

Der Höhepunkt unter den Darbietungen deutscher Opern war eine Aufführung des „Rosenkavaliers". Man kann getrost behaupten, daß diese Oper in Chicago zum ersten Male so gegeben wurde, wie Strauß es sich wohl gedacht hatte. Und der Grund? — Wir hatten Maria Olszewska, Frida Leider und Alexander Kipnis in den Hauptrollen. Eine Neueinstudierung von Mozart's „Figaro's Hochzeit" fiel weniger glücklich aus. Die Direktion schien beweisen zu wollen, daß auch sie mit der Zeit geht, und bot eine Inszenierung, die unverkennbar unter dem Einfluß der Ideen der American Opera Co. stand. Leider jedoch waren die Bestrebungen dieser Organisation (siehe meinen Artikel im „Auftakt", IX. Jahrgang, Heft 1., völlig mißverstanden worden. Es ist bedauerlich, daß diese Neueinstudierung künstlerisch verfehlt war, um so mehr, als eine Aufführung von „Don Juan" in echt Mozartischem Stile gegeben wurde. Edith Mason's Zerlina kann als ein Musterbeispiel für andere Sängerinnen dienen, und Vanni Marcoux gab eine vollendete Darstellung der Titelrolle. Ich kann jedoch nicht umhin, des längeren über eine Neueinstudierung von „Hofmann's Erzählungen, die in jeder Hinsicht als Neuheit erschienen, zu schreiben. Die Inszenierung des Prologs und des Epilogs folgte alten Traditionen. Der zweite und dritte Akt erschien in einem fantastischen Gewande, das ganz und gar dem Geiste dieser

Oper entsprach. Spalanzani's Wohnung barock und extravagant; die Szene in Venedig exotisch; und der letzte Akt in eine Atmosphäre getaucht, die das dramatische Geschehen in unheimlicher Deutlichkeit voraus ahnen läßt. Die Lorbeeren des Abends müssen einzig und allein Vanni Marcoux zugesprochen werden, der als Lindorf, Coppelius, Dapertutto und Dr. Mirakel einzig dastehende Interpretationen gab. Als Lindorf eine imposante Figur; als Coppelius ein echter Vertreter der semitischen Rasse; als Dapertutto ein handfester böswilliger Mensch, der unter einer verbindlichen Maske seine Freunde und Bekannten in Schrecken setzt; als Dr. Mirakel eine dünne riesenhafte Gestalt, deren unheildrohendes Aussehen durch einen hohen, die Augen beschattenden Hut, der gleichzeitig dem Gesicht einen abstoßenden und geisterhaften Ausdruck gab, verstärkt wurde. Die gesangliche Leistung Vanni Marcoux' war nicht minder überragend. Eine jede der vier Rollen singt er verschieden; er paßt seine Stimme dem zu vertretenden Charakter an. Und demgemäß klingt seine Stimme jung oder alt; kraftvoll oder zittrig; sanft oder kratzig. Diese Neueinstudierung wird dank der überragenden Leistung Vanni Marcoux' vorbildlich für kommende Aufführungen bleiben.

Kurz sei erwähnt, daß Rosa Raisa die Titelrolle in einer Neueinstudierung von Bellini's „Norma" sang; daß es auch einer Mary Garden nicht möglich war, eine schlechte Oper wie „Sapho" genießbar zu machen; daß sie sich jedoch als Thais und als Melisande gesanglich (an der Schauspielerin Mary Garden kann man kaum Fehler finden) selber übertraf; daß die Saison mit einer Aufführung von „Romeo und Juliet" — im Jahre 1889 wurde die erste Saison im Auditorium-Theater mit dieser Oper (Adelina Patti als Juliet) eröffnet — ihren Abschluß fand; und daß wir ungeduldig die Eröffnung der kommenden Saison im neuen Opernhause erwarten.

Das 17. deutsche Bachfest

In diesem Jahre sind — was hinlänglich bekannt ist — nicht nur 200 Jahre seit der Uraufführung der Matthäuspassion in der Leipziger Thomaskirche vergangen, sondern obendrein 25 Jahre, seit die Bach-Gesellschaft zum ersten Male ein Bachfest in Leipzig abhielt.

Die Spielfolgen dieser Feste sind seit langem nach gleichen Grundsätzen aufgestellt. Man zeigt Bach von seinen verschiedenen Schaffensseiten, läßt, um Vergleiche zu ermöglichen, auch Vordermänner, leuchtende „Nebensonnen" und seine Söhne mit zu Wort kommen und hat fast immer auch Gelegenheit, das Programm durch unbekannte Werke zu beleben. Natürlich kann es sich dabei nur in seltenen Fällen um unbekannte Musik des größten Thomaskantors selbst handeln. So war es diesmal ein besonderer Glücksfall, daß ein erst kürzlich im Eisenacher Besitze entdecktes Stück Johann Sebastians in einer Kammermusik zur „Uraufführung gelangen konnte. Es handelt sich dabei um eine stilhafte Violinsonate, eine G-dur-Sonate für Geige und bezifferten Baß. Dieser bildet fast wörtlich schon das Gerippe eines anderen unter Bachs Namen gehenden Werkes, einer Triosonate für Flöte, Geige und Klavier in der gleichen Tonart. Es sei dahingestellt, welche Annahme richtig sei: ob das weniger bedeutende Trio die Arbeit eines Schülers oder Lehrers J. S. Bachs auf Grund der Sonate oder ein früheres Stück des Meisters selbst sei. Sicher ist jedoch, daß es sich bei dem neuen Werke, das vier sehr knappe Sätze aufweist, um ein echtes Stück Bachscher Kunst, und zwar um eins von hohem Werte handelt. Der schönste Satz, das geradezu transzendente Adagio des Anfangs, gehört überhaupt zum melodisch Edelsten, was aus der Feder des Tondichters geflossen ist. Für die neue

Sonate warben im innigsten gegenseitigen Einverständnis zwei Bachspieler erster Ordnung: Adolf Busch und Rudolf Serkin. Wiedergabe und Wirkung dieses Kammermusikabends, der auch sonst allein von den beiden Künstlern bestritten wurde, bedeuteten überhaupt die Krönung aller instrumentalen Darbietungen.

Mit einer Uraufführung schloß auch die zweite Kammermusik ab: Über Vivaldis A-dur-Konzert mit zwei konzertierenden Geigen, deren zweite der ersten echoartig gegenübergestellt ist, liegen die Sonne des Südens und die Freude am Klang. Am schönsten wirkt die feine Spielmusik des ersten und des dritten Satzes. Aus der sonstigen Vortragsfolge dieses Morgens seien einige Lieder aus dem 17. und 18. Jahrhundert (von Philipp Emanuel Bach, Johann Löhner, Johann Schop und Karl Heinrich Graun), worunter sich die früheren als die ursprüglichsten auswiesen, und die fünfte Suite für Cello allein, eins der schwerer zugänglichen Stücke Bachs, hervorgehoben. Günter Ramin wies sich in diesem und anderen Konzerten als überlegener Meister seines Neupert-Cembalos aus.

Eröffnet wurde das Fest vom Stadtgeschichtlichen Museum und von der Stadtbibliothek mit einer Ausstellung „Die Thomaskantoren". Außer den Veranstaltern selbst haben Breitkopf & Härtel und eine Reihe Schul-, Stadt- und Staatsarchive bereitgestellt, was zur Veranschaulichung des Lebens und Wirkens der Thomaskantoren seit den Anfängen des Institutes beitragen kann: Bilder und Stiche, Handschriften, Drucke nud Musikinstrumente; als wertvollstes Stück liegt die von der Preuß. Staatsbibliothek entliehene Urschrift der Matthäuspassion aus. Die Eröffnung der Schau wurde von alter Leipziger Turmmusik begleitet — leider nicht vom Turm, sondern vom Pfeiferstuhl des alten Rathauses aus.

Die bedeutendsten Thomaskantoren bis auf Bach bestimmten auch die Vortragsfolge der sich anschließenden Motette. Von Sethus Calvisius († 1615) hörte man einen schönen dreichörigen Psalm; von J. H. Schein († 1630) innig erfühlte Seligpreisungen, von J. Schelle († 1701) ein spröderes Stück, von J. Kuhnau († 1722) die ergreifende Motette „Tristis est anima mea", von Bach selbst zwei Orgelfugen und die achtstimmige Motette „Der Geist hilft unserer Schwächheit auf" — das musikalisch reichste Werk der Veranstaltung. Der eigenartige Klang des Thomanergesanges übte unter Dr. Straubes Leitung seinen alten Zauber aus.

Vier Stücken stark gegensätzlichen Stimmungsgehaltes begegnete man in einem Kantatenabend; darunter der festlichen Pfingstkantate: „Erschallet, ihr Lieder", einer vom bußfertigen Sünder („Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe") und dem monumentalen Stück „O Ewigkeit, du Donnerwort".

Eine Vivaldi-Uraufführung (aus der Handschrift) schloß auch das einzige Orchesterkonzert im Gewandhause ein. In dem Stücke, einem Konzert für Hörner, Oboen, Streicher und konzertierende Violine (Carl Münch) stehen wieder zwei phantasievolle Ecksätze gegen einen ungewöhnlich langsamen und innigen Siziliano. Aus G. Ph. Telemanns — von Max Seiffert noch nicht lange zugänglich gemachter — „Tafelmusik" erklang ferner eine B-dur-Suite für Oboen und Streicher, ein aus acht kurzen Sätzen bestehendes frisches und erfindungsreiches Stück alter feiner Unterhaltungsmusik. Bach selbst stand in der Spielfolge mit zwei Konzerten in A-moll, dem für Violine und dem außerordentlichen Tripelkonzert für Violine, Flöte und Klavier. Busch und Serkin vereinigten sich im letzten Stücke mit dem Kammervirtuosen Oskar Fischer zu einem idealen Terzett. Die größte Überraschung der ganzen Morgenfeier bestand in drei Arien von Joh. Christian Bach, dem „Londoner Bach", wohl Johann Sebastians begabtestem Sohne. Dieser steht stilistisch ganz in Mozarts Nähe; die Anmut und Lebendigkeit seiner Erfindung entzückten aufs äußerste. Lotte Leonard sang die Arien mit großer Kultur.

Am Rande sei noch einer Orgelstunde Karl Högers, des Organisten zu St. Nicolai gedacht, der mit gesundem Musikerherzen ausschließlich Bachsche Werke vorführte und diese mit einem der großartigsten Orgelstücke des Meisters, der großen Fuge mit Präludium in E-moll krönte.

Mit der strichlosen Wiedergabe des Jubiläumswerkes, der Matthäuspassion, wurde das Fest abgeschlossen. Straubes unakademische, von dramatischem Leben erfüllte Deutung ist hinlänglich bekannt. Die Festaufführung verlief ohne wesentliche Zufälle und hinterließ unter Mitwirkung meist erlesener Solisten — der Damen Quistorp und Dierolf und der Herren Erb, Kloos, Löffel und Wichmann — einen starken Eindruck. Die Gewandhauschorvereinigung übertraf sich wieder einmal selbst.

Auf zweieinhalb Festtage kamen — ein paar „fakultative“ ungerechnet — wohlgezählte 13 „obligatorische“ Ereignisse. An dieser Stelle sei nur noch der Übergabe der in würdiger Weise neu hergerichteten Bachgruft und einiger Ergebnisse der Mitgliederversammlung kurz gedacht: Für den abgeschiedenen Prof. Siegfried Ochs wurde der Reichsgerichtspräsident Dr. Simons zum stellvertretenden ersten Vorsitzenden, Maria Philippi (Köln), Georg A. Walter (Stuttgart) und Kreuzkantor Prof. Otto Richter (Dresden) in den Ausschuß der Gesellschaft gewählt. Das nächste Bachfest wird entweder in Königsberg oder in Kiel gefeiert werden. *M. U.*

Nachträgliche Bemerkungen zur Opernfestwoche in Duisburg

59. Deutsches Tonkünstlerfest.

Gemäß den Bestimmungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, auch Bühnenwerke im Rahmen seiner jährlichen Festspiele zu berücksichtigen, fand das diesjährige Tonkünstlerfest als Opernwoche statt. Wenn sich zur Übernahme dieser Veranstaltung nicht etwa eine der Traditionsbühnen des Reiches, sondern das erst im Jahrzehnt nach dem Kriege gewachsene Duisburger Theater bereit erklärte, so mag das ein Beweis sein für den Mut und den Initiativgeist dieser jungen Bühne, die sich überraschend schnell in die Reihe der wesentlichen deutschen Kunstinstitute eingeschoben hat. An ihrer Spitze steht ein kluger und zielbewußter Intendant: Dr. Saladin *Schmitt*, der, von der Sprechbühne kommend, es verstanden hat, die Oper in Duisburg und das Schauspiel in Bochum zu künstlerischen Kräftezentren des deutschen Westens zu machen.

Die für die Opernwoche bewältigte Arbeit ist riesengroß gewesen. Sie mußte neben dem normal laufenden Theaterprogramm erledigt werden, und wie sie erledigt worden ist, verdient hohe Bewunderung von der geleisteten Arbeit. Dr. Schmitt und sein künstlerisches Ensemble haben mit den Einstudierungen zu dieser Woche das Spielzeitpensum jeder deutschen Bühne beträchtlich überschreiten müssen. Sie haben es mit einem starken Verantwortungsgefühl und ganz aus eigener Kraft so fertig gebracht, daß — auch bei künstlerisch anderer Grundeinstellung — über die Ausführung nur sehr lobend gesprochen werden kann. Als Mithelfer an dem gelungenen Werk sind vor allem der Oberspielleiter Dr. *Schum*, die Bühnenbildner Johannes *Schröder* und Julius *Schmitz-Bous*, die Kapellmeister *Drach, Grümmer, Lessing, Strüver* und der Chorleiter *Hillebrand* zu nennen, nicht zuletzt das in ausgezeichneter Verfassung spielende Duisburger Orchester.

Wenn das künstlerische Ergebnis der aufgewendeten Arbeit nicht entspricht, so trägt die Verantwortung hierfür gewiß nicht das ausführende Operntheater, sondern der Musikausschuß des Deutschen Musikvereins, der sich natürlich der Zeitproduktion gegenüber einigermaßen in Verlegenheit befinden dürfte. Trotzdem liegt die Frage nahe, wie das eine oder andere Werk für eine so repräsentative Veranstaltung hat ausgesucht werden können. Die Verschiedenheit ihrer Grundhaltung zum Thema der Oper, ihrer Sprache, ihrer stofflichen und harmonischen Elemente bezeugte deutlich die Unsicherheit, die das jahrelang gebrauchte Wort von der Opernkrise der Gegenwart andeutet.

* * *

Zwei von den angeführten Werken waren nicht mehr neu und sind gewissermaßen durch die Persönlichkeiten der Komponisten legitimiert: *Schönbergs* Drama mit Musik „Die glückliche Hand“, jene Arbeit, in der das neue musikalische Prinzip in einem Bühnenwerk Schönbergs zum erstenmal und am eindringlichsten festgelegt ist, und Julius *Weismanns* Oper „Schwanenweiß“, deren romantischer Charakter dem Märchenhaften in Strindbergs Traumdichtung mit sehr feinem musikalischen Empfinden nachgeht. Zwei die Gegensätzlichkeit in der Generation der Fünfziger kennzeichnende beachtsame und reife Werke, die ausgezeichnet interpretiert wurden.

Unter den übrigen Komponisten behauptet Heinz *Tiessen*, der Berliner Kompositionslehrer, auch in seinem Tanzdrama „Salambo“ (zu dem noch Lucie Kieselhausen das Szenarium entwarf), seinen Ruf als temperamentvoller Ekklektiker, der sich auf die Gesetze des Theaters versteht. Zwei Opern bleiben in ihrer unproblematischen Fassung auf das Interesse eines unbeschwerten Theaterabends bechränkt: Paul *Strüvers*, des Duisburger Theaterkapellmeisters burlesk gefärbte „Dianas Hochzeit“ und Hans *Chemin-Petits* sehr fein empfundene und gesetzte Chinoiserie „Der gefangene Vogel“. Von dem jungen Jarnachschüler Hellmut *Gropp* und seinem auf den bekannten Molière-Stoff komponierten „George Dandin“ empfing man auch hier den

Eindruck einer zweifellosen Begabung, die sich aber in der Blutlosigkeit ihrer musikalischen Theoreme leerlaufen muß. Über die mit großem Aufwand inszenierte Oper „Tullia" von *Kick-Schmidt* ist weiter nichts zu sagen, als daß das Publikum nach viertelstündigem Anhören einer trotz „Handlung" belanglosen langweiligen Angelegenheit froh war, wieder im Freien zu sein. Dagegen erwies sich Max *Brands* „Maschinist Hopkins" (erschienen in der Universal-Edition, Wien) am Ende der Duisburger Tage als ein wirklicher Treffer und ein Werk mit musikalischem Fluß, das bereits jetzt von einer Reihe deutscher und außerdeutscher Bühnen erworben wurde, und eine gute Wiedergabe vorausgesetzt — überall des Erfolges sicher sein kann, ohne daß man wird sagen dürfen, in Brand sei die Opernhoffnung unserer Zeit erstanden. Tiefer fundiert als hier gibt sich die Musik zu der opernoratorischen Arbeit „Die Troerinnen" (nach Euripides-Werfel) des Bochumer Theaterkapellmeisters Emil *Peeters*, der eine ernsthafte Begabung ist, aber den Weg zur Oper mit anderen Stoffen wird suchen müssen. Immerhin steht, neben den beiden anfangs genannten Werken Schönbergs und Weismanns die Oper von Peeters mit dem Maschinisten Hopkins von Brand auf der Aktivseite des Festes, wobei allerdings die künstlerische Bewertung der beiden Bühnen-Erstlinge von grundverschieden voneinander abweichenden Gesichtspunkten aus erfolgen muß.

Zwei *Kammermusik-Matineen* füllten das Programm der Woche mit Vokal- und Instrumental-Kompositionen von Wilhelm *Kempff*, Otto E. *Crusius*, Hans *Gebhard*, Hans *Lang*, Philippine *Schick*, Julius *Schloss*, Ernst *Pepping*, Werner *Jüllig*, Kurt *Thomas* und Karl *Schäfer*. Aus den technisch durchwegs gekonnten Arbeiten hoben sich Langs Bläsertrio (für Flöte, Klarinette und Fagott), die (vom Komponisten selbst vorgetragene) Orgelsonate Kempffs, die einer Choralsuite entnommenen Chöre des Duisburgers Pepping und die bachisch empfundene Flötensonate von Thomas als beachtliche Talentproben hervor. Eine Sonderveranstaltung versuchte in der „Darstellung eines neuen chorischen Prinzips auf der vokal-instrumentalen Grundlage des Polychorischen mit Arbeiten von Herbert *Eimert* und Kaspar *Röseling* wenig glücklich für eine neue Form polytonaler Chormusik zu interessieren. Den Autoren, soweit sie nicht selber solistisch auftraten, standen mit dem Rheinischen Madrigalchor, dem Städtischen Gesangverein und dem Opernchor aus Duisburg, mit dem *Grevesmühl-Streichquartett* und dem *Duisburger Bläsertrio* und in den Solisten Mia *Neusitzer-Tönissen* (Berlin), Margot *Hinnenberg-Lefébre* (Köln), Rudolf *Watzke* (Berlin), Heinrich *Böll* (Köln), Heinz *Eccarius* (Duisburg) und Karl *Bartuzat* (Leipzig) sehr gute Vermittler ihrer Kompositionen zur Verfügung.

* * *

In den Beratungen beschäftigte man sich lebhaft mit der Gründung einer *alle Musiker umfassenden Gemeinschaft* zur Sicherung der materiellen und ideellen Forderungen der Künstler. Die Bildung einer musikalischen Dachorganisation entspringt ja nicht erst einem Verlangen von heute, aber auch in Duisburg ist man — nach Ausführungen des Aachener Generalmusikdirektors Peter *Raabe* und Gerhard *v. Keusslers* — praktisch nicht zum Ergebnis gekommen; doch wurde die Bereitschaft, mit anderen Verbänden zu verhandeln, in einer Entschliessung niedergelegt. Auch in der Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins kam die Arbeitsgemeinschaft zur Sprache, die sich nach Ausführungen Prof. *Klattes* mit dem Deutschen Sängerbund sehr gut bewährt habe und, wie die Aussprache ergab, auch den *Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* sowie die *Gesellschaft für Internationale Musik* einbeziehen müsse. Der *Vorstand* wurde in seiner bisherigen Zusammensetzung (v. Hausegger, Klatte, Scheunemann und Siegl, Raabe, Abendroth) wiedergewählt. Aus dem *Musikausschuss* sind einige Herren ausgetreten; ihm gehören jetzt an die Mitglieder Haas, Jarnach, Holle, Toch, Stein und Gál. Um die Übernahme des nächstjährigen Tonkünstlerfestes bewerben sich die Städte *Königsberg, Leipzig, Bremen, Stuttgart* und *Baden-Baden*. Zum Ehrenmitglied des Vereins ist Hans *Pfitzner* gewählt worden.

* * *

Mit der Tagung war eine Ausstellung verbunden, die die *Musik in der darstellenden Kunst der Gegenwart* zum Gegenstand hatte und für welche der Duisburger Museumsdirektor Dr. *Hoff* eine ausgezeichnete Schau von Bildern und Plastiken moderner Künstler zusammengestellt hatte.

Duisburg, die im Grunde unfestliche, arbeitsbetonte Stadt, hat das repräsentative deutsche Musikfest hinter sich. Es hat mit der Übernahme der Veranstaltung und mit einem starken Verantwortungsgefühl gegenüber der Aufgabe den Willen bekundet, zu seinem Teil — und das ist vor allem die Oper dieser Stadt — an den aktuellen

künstlerischen Fragen mitzuarbeiten, wie denn die Städte des westdeutschen Arbeitsgebiets in den Nachkriegsjahren immer mehr die Verpflichtung betonen, nicht allein nur Stätten der Arbeit sondern auch kultureller Wirksamkeit zu sein. Wie dieses dichtbevölkerte Gebiet an Rhein und Ruhr seine Aufgaben dieser Art erfüllen wird, beansprucht heute schon nicht mehr nur regionales, sondern allgemeines Interesse.

Hans Georg Fellmann (Essen).

PRAGER TAGEBUCH

(E. St.)

Theater.

Georg *Szell*, der neue Opernchef des *Deutschen Theaters*, dessen Debut in der Spielzeit 1929/30 mit einiger Erwartung entgegengesehen wurde, führte sich mit einer außerordentlich sorgfältig studierten, glänzend geputzten *Carmen*-Vorstellung ein. Es war eine durchaus objektive Leistung, die sich eng an die Tradition anschloß und in all der Solidität vom Ensemble (soweit die Stimmen reichten) unterstützt wurde. Auf Carmen folgte *„Figaros Hochzeit"*. Szell ist von der Renaissance-Welle (Klemperer, Walter, Zemlinsky) unberührt geblieben; aber er hat den Blick für Mozart, man merkt es an seiner Formkunst, an der scharfen Rhythmisierung und der natürlichen Nachzeichnung der Kantilene, mit der er vor allem die sinnliche Wirkung erzielt. Auch hier sind vor allem die Männerrollen stilsicher durchgeführt. Das Repertoire wird, wenn nicht bald eine größere Belebung eintritt, Anlaß zu Bemerkungen geben.

Merkwürdig, wie die Situation der kleinen Buffo-Oper um 1730, der heutigen, mit der nachstraußschen Kurzoper, entspricht. Eine Duplizität der kulturhistorischen Ereignisse. Die naive Buffokunst der *„Magd als Herrin"* und die satirischen Qualitäten des *„Maestro"* haben wieder stark eingeschlagen, als wären es Einakter von Toch, Weill oder Hindemith. Die Neubesetzung der Frauenrollen verursacht Besorgnisse. Dem Regisseur Liebl, den Herren Bandler und Roller ist es gelungen, die Humore brillant spielen zu lassen, den letztgenannten beiden Sängern, die Arien exakt und stilhaft zur Geltung zu bringen und die Temperamente zu entzünden. Die Stücke haben so gut gefallen, daß man Appetit auf die Kammeropern eines Cimarosa bekommt und auf Dittersdorf und Benda.

Solisten.

Man kann nicht gerade sagen, daß der Aufmarsch imposant ist, das wäre übertrieben. Neben weltbekannten Virtuosen, die großartige Programme der gleichen Art immer wieder spielen oder singen, erblickt man Neulinge, die bei entschiedener Begabung doch noch sehr viel an sich zu arbeiten haben werden, um ihr öffentliches Auftreten zu begründen.

Der alte *Sauer* zelebriert zur Eröffnung des neuen marmorverkleideten Börsenkonzertsaales drei Choralvorspiele von Sebastian Bach. Er spielt eigentlich zwischen zwei Sälen, denn hinter die durchbrochene Frontalwand des alten wurde ein zweiter moderner Raum hinzukomponiert. Zwischen beiden steht, flankiert von Pilastern, das Podium, auf dem Emil Sauer, dekorativ wie ein Denkmal aus alten Zeiten, thront. Souverän, wie immer, mit Größe, feierlicher Ruhe, leider auch mit Eleganz bringt er, zu Beginn, die von Szanto bearbeiteten altklassischen Werke. — Der Pianist Artur *Hice* ist noch keine Persönlichkeit. Der gute Wille, sich im zweiten Teil des Programmes durch Geschmack von anderen zu unterscheiden, sei anerkannt. Bei den Kabinettstücken von Janáček und Jirák kam er infolge seiner merkwürdigen Technik nicht ganz zur ausdrucksgemäßen Darstellung, die Franzosen hat er nicht undelikat, farbig und mit viel Sinn für die intimen Reize vorgeführt, Bach und Beethoven bezeugten seine Riesendistanz zu diesen Stilen. — Sein klavierspielender Altersgenosse, der Prager Jar. *Obenberger*, ist noch vollkommen ungebändigt, Sturm und Drang, vor allem unklar. Diese losgeherische Tendenz ist nicht das Unsympathischeste an ihm. Aber schließlich sind Kunstwerke nicht nur dazu da, um in ihrer Fassade übermalt zu werden. Ein Bach — auch wenn es sich um das „Abreise"-Capriccio handelt — darf nicht mendelssohnisch getüncht werden, nur um die toccatenartigen Wendungen und die Fugen kontrastieren zu können. In der Chopinschen B-Moll-Sonate gelang ihm das Klangliche erstaunlich, die pathologischen Partien hat er instinktiv erfaßt. — *V. Příhoda* ist künstlerisch kaum wiederzuerkennen. Einen Pfitzner hätte er vor einigen Jahren noch nicht so innerlich spielen können. Aber

nicht nur der langsame Teil, der stellenweise ins Transzendente gerückt wurde, auch die Ecksätze zeigten eine Reife und Souveränität der Gestaltung, die nicht alltäglich ist. — Edith *Kraus*, die junge Pianistin, hat den Willen, mit bedeutenden Werken die Öffentlichkeit zu gewinnen. Bei aller Einschätzung der vorhandenen Gaben ist mit dem endgültigen Urteil noch zurückzuhalten.

Fräulein Juliette *Arányi*, mit dem Mozartschen D-Moll-Konzert im Rahmen der volkstümlichen Abende der Tschechischen Philharmonie. Der sonst so brave Prof. Stupka, der dieses noble Galanteriestück mit dem Orchester begleitete, gab sich alle erdenkliche Mühe, mit dem Orchesterklang den Klavierpart zu erschlagen; seine Mühe war von Erfolg gekrönt. Als Fräulein Arányi mit der Solokadenz herauskam, konnte man endlich konstatieren, daß sie eine gewandte Spielerin ist, die Energie hat, eine respektable Technik besitzt, und auch schwärmen kann. Trotzdem stand der Mittelsatz, in dem sich bereits die kommende Romantik ankündigt, vielleicht noch zu stark im Tageslicht. Die zukunftsreiche Pianistin konnte für viel Beifall danken.

Über den wiedererschienenen *Urbano* muß man nichts Neues berichten. Eine jener unverwüstlichen Stimmen, mit riesigem Atemreservoir, wie sie nur in Italien zu finden sind. Größe, Farbe, Klangreichtum und Vortragsmanier sind typisch romanisch. — *Althouse*. Programmwahl (Bucci-Peccia, Foudrain u. a.) und die Singweise — bei einigen lyrischen Anlagen — reißerisch, mit falschen Akzenten, kaum erträglich. Alles im „schreienden" Widerspruch zum Geschmack. Das Publikum raste vor Entzücken. — Benjamino G i g l i fasziniert das Publikum. Der Weltruf genügt, um die, auch durch die internationale Presse beglaubigten Qualitäten, hier ebenfalls zu bestätigen. Er ist gewiß ein blendender Gesangsvirtuose. Aber kein Stimmphänomen. Die Stimme glitzert, moduliert leicht, hat dynamische Elastizität, ein ganz seltenes Legato, und wundervoll funktioniert das Mezzavoce. Aber der Schmelz in der Höhe leidet im Forte. Gigli weiß von dieser Schwäche. Es ist aus dem Programm zu ersehen. — Paul *Ludikar* singt jedes Jahr in seiner Heimat, bevor er an die Metropolitan Opera zurückkehrt. Sein großes Können ist hier bekannt. Er widmete seine Kunst vor allem der tschechischen Lyrik, in der mir, soweit ich ihn hören konnte, Stücke aus Dvořáks Biblischen Liedern am besten gefielen. Sein Organ ist nobel und nimmt besonders in heldischem gefangen. — Ada *Sari* und Celestino *Sarobe*. Beide von Rang, sehen wir alljährlich. Den Nuancenreichtum der Stimmen, die silbrige Höhe der Sari und den Stimmcharakter Sarobes, mit seinen Vorzügen und Fehlern, die Theatralität der äußeren Wiedergabe scheint man in Prag zu lieben.

Kammermusikverein.

Das *Pro Arte-Quartett*. Diese Musiker sind seit dem Weltkrieg mit Recht neben den Amar-, Kolisch- und Havemannleuten immer als die wichtigsten Pioniere zeitgenössischer Musik betrachtet worden. Die Vereinigung, deren Leistungen gelegentlich des Venezianischen und Genfer Musikfestes man sich gerne wiedererinnert, spielt mit technischer und geistiger Konzentration, stets stilbewußt, dabei mit Verve, vielleicht nicht immer mit sinnlicher Wärme, ein Umstand, der eigentlich erst bei Mozart zu Bewußtsein kam. Die Programmwahl war lehrreich, aber nicht gerade glücklich. V. Rieti und D. Milhaud kennen wir von einer repräsentativeren Seite. Rietis F-Dur-Streichquartett trägt in der Erfindung nicht das Stigma der Kammermusik, sie kommt etwa von der Rossinischen Oper her. Daher nennt man diese Komposition modern. Ein amüsantes Stück, auch das ernstgemeinte Notturno, das als Überleitung zur liebenswürdigen Unterhaltungsmusik des Schlußsatzes führt, in dem ein Cello mit behaglichem Grunzen sich wohl über das Niveau mancher Partien lustig macht. Milhauds Streichquartett Nr. 7 gehört zum gleichen Genre. Nur daß die Melodie ins Brasilianische abbiegt, Tanzcharakter hat, der dann im Mittelsatz eine morbide Färbung erhält. Das Ganze ist kurz — ein Apercu. Immerhin ergötzlich zu vergleichen, wie Mozart im Finale des D-Dur-Quartetts (K. 499) Fröhlichkeit gibt. Obzwar hier ein Gassenhauer im Seitenthema sich vordrängt, ist dieser Humor doch, trotz aller Derbheit, freier und voll echter Heiterkeit. Eine Belanglosigkeit von Sibelius leitete das Konzert ein. Man wünschte sich eine Plüschgarnitur, um diese brillant gespielte Komposition im „Stil" genießen zu können.

Philharmonie.

Nikolaj Malko, einer der markantesten Orchesterleiter der letzten Jahre, der mit seiner expressionistischen Auffassung die Tschechische Philharmonie zu einer großartigen Reproduktion emporführte. Die Suite des 22jährigen Dim. Schostakowitsch, die Malko vermittelte, war ein Beispiel dafür, wohin Strawinskynachfolge führt. Man

erlebt in dieser Opernsuite eine Übertreibung der Stilprinzipien des Meisters, muß aber anerkennen, daß der Komponist einen verblüffenden Fond naturwüchsigen Musikantentums in sich hat, aus dem noch viel Originelles kommen kann. Frau *Nessy-Bächer* sang die Mozartarie „Mia speranza adorata" mit Mozartschem Empfinden, weiter Stimmentfaltung und einer technischen Kunst, die nicht alltäglich ist. — Alexander *Zemlinsky* dirigiert die Tschechische Philharmonie. Eine bunte Karte, Sebastian Bach und Kurt Weill, Suk und Beethoven. Der Stil im Programm macht Zemlinsky manchmal Schwierigkeiten. Doch ist die Reproduktion von blendender Schärfe, einwandfrei im Geistigen und bezeichnend für das Profil der verschiedenen Wesenheiten.

THEODOR VEIDL — STAATSPREISTRÄGER.

Veidl, ein infolge seiner Bescheidenheit mehr im Hintergrund lebender Musiker, ist in jüngster Zeit kompositorisch und literarisch stärker aufgefallen. Keine von den mondänen Größen, er schreibt noch immer einen hochromantischen Stil, der vielleicht durch Mahler und den Impressionismus abgegrenzt erscheint. Den Preis erhielt er für die dreiaktige Oper „Kranwit", die heuer in Prag erfolgreich uraufgeführt wurde. Am Beginn seiner Prager Tätigkeit hörte man eine sehr begabte E-Dur-Symphonie, später Orchesterlieder. Vor wenigen Tagen ist sein erstes Buch (bei Breitkopf und Härtel) erschienen, das in der musikästhetischen Literatur durch seine Einfachheit und Klarheit als Ausnahmserscheinung gelten darf. Der ganze Zug der Persönlichkeit neigt so zum Unkomplizierten, Volkstümlichen, auch „Kranwit" hat vor allem aus diesem Grunde die Auszeichnung verdient. *E. St.*

DER QUERSCHNITT

HINDEMITH'S BRATSCHENKONZERT hat, mit dem Komponisten als Spieler, seit der vorigen Konzertsaison bereits über 60 Aufführungen im In- und Auslande gefunden.

EINE PRIVATE TANZSCHULE IN STÄDTISCHER VERWALTUNG! Rudolf von *Laban* hat eine wiederholte Einladung der kunstsinnigen Industriestadt Essen a. Ruhr angenommen, wonach die Laban-Zentralschule ab 1. Oktober 1929 nach Essen übersiedeln und in städtische Verwaltung übergehen wird. Das Choreographische Institut Laban, Berlin, bleibt weiter selbständig als Ausbildungsstätte für Tanzwissenschaft und Tanzschrift bestehen.

ARNOLD SCHÖNBERG hat sich entschlossen, erstmalig für Schallplatten zu dirigieren. Der Ultraphon-Produktion ist es gelungen, ihn als Dirigenten für sein Streich-Sextett „Verklärte Nacht", ausgeführt von dem Staatsoper-Orchester, zu gewinnen.

„MUSIKALISCHE JUGEND" heißt eine neue illustrierte Monatszeitschrift, die im Verlag Musikalische Jugend, G. m. b. H., in Leipzig erscheint.

LEIPZIGER OPER. Als *Uraufführungen* wurden erworben: *Ernst Krenek: „Das Leben des Orest"*, große Oper in fünf Akten, *Kurt Weill: „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"*, Oper in drei Akten, Text von Bert *Brecht, Erwin Dressel: „Der Rosenbusch der Maria"*, eine Legende in vier Bildern, Text von Arthur *Zweiniger*. Ferner als deutsche Uraufführung die Oper *„Robinson"* von *Jaques Offenbach*.

EDUARD KÜNNEKES „TÄNZERISCHE SUITE", Concerto grosso für Jazzband mit Sinfonieorchester (von der Berliner Funkstunde in Auftrag gegeben), wurde in der Funkausstellung unter Leitung des Komponisten zur Aufführung gebracht. Das mit außerordentlichem Beifall aufgenommene Werk erscheint im Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

PROF. KONRAD WALLERSTEIN, der Prager Gesangsmeister, feierte seinen 50. Geburtstag. Eine Reihe seiner Schüler wirkt an ausländischen Staatstheatern und an den Opernhäusern von Chicago und New York.

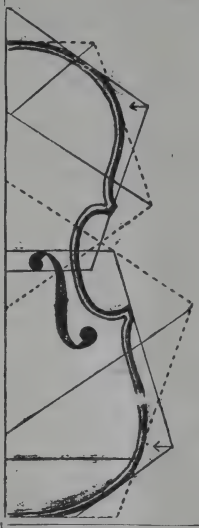
MARIANNE THEINER bringt A. *Casellas* Violinkonzert in Kopenhagen, Stuttgart, Prag und Warschau zur Erstaufführung.

DVOŘÁKS OPER „RUSALKA" kam im württembergischen Landestheater in *Stuttgart* mit viel Erfolg zur Uraufführung.

"DER AUFTAKT"
MODERNE MUSIKBLÄTTER

SONDERHEFTE u. a.:

„Musik der Gegenwart", „Junge Musik", „Schubert", „Komik u. Humor", „Beethoven" (2 Hefte), „Altböhmen", „Reger", „Zeitfragen", „Igor Strawinsky", „Der Tanz", „Der Orient", „Musik und Maschine", „Der Jazz", „Die Klaviermusik" (2 Hefte), „Die Revue" etc.



Stradivaris Modell 1265.

Genaue Kopie einer der besten Geigen A. Stradivaris aus dem Jahre 1690 aus dem Besitze Artur Bettses. Niedere Wölbung, ideale Ausmaße. Dieses Modell eignet sich besonders für den Konzertsaal, für den es auch eigens bestimmt ist Preis Kč 680·-

„Červený's alte Geigen mit elastischem Lack."

W. F. Červený - Königgrätz
baute a. D. 1929.

DER DEUTSCHEN STAATSPREIS-JURY IN DER TSCHECHOSLOWAKEI (Musik-Preis) gehörten folgende Herren an: Dr. Ernst *Rychnovsky* und Dr. Erich *Steinhard*, Vorsitz: Sektionschef Dr. Zd. *Wirth*.

DIE TSCHECHISCHEN STAATSPREISE FÜR MUSIK. Opernkomposition: Ottokar Jeremiáš für die Oper „Die Brüder Karamazoff". — Symphonische Komposition: Vítězslav Novák für die Ballett-Pantomime „Signorina Gioventu" und Jaroslav Řidký für die Symphonie Nr. 4. — Kammermusikkomposition: K. B. Jirák für sein zweites Streichquartett. — Musiktheorie: Ottokar Šourek für das Buch „Anton Dvořák". — Musikreproduktion: Dem verstorbenen Theaterdirektor und Dirigenten Franz Neumann für die Aufführung der Werke Janáčeks und der Werke junger Komponisten am Nationaltheater in Brünn. — Für Vokal-Kompositionen wurde nach dem einstimmigen Auftrage der Jury kein Preis verliehen.

J. B. FOERSTER hat seine 5. Symphonie vollendet.

ADOLF HELLER ist zum Dirigenten des Prager Männergesangvereines gewählt worden. Er bereitet nach *Verdis* „Stabat mater" die „Judith" von *Honegger* (Erstaufführung) vor.

PROF. WOYRSCH, Hamburg-Altona, bereitet die 2. Symphonie von Richard Wetz zur Aufführung vor.

DAS ZIKA-QUARTETT hat eine Spanienreise absolviert.

KONGRESS DER KONZERTAGENTUREN IN BUDAPEST. Die in Paris im Juli gegründete „Fédération Internationale des Concerts" hielt ihre erste Sitzung im Herbst in Budapest ab.

URAUFFÜHRUNG IM GEWANDHAUS. Das im Verlag von Friedrich *Hofmeister* (Leipzig) erschienene *Trio für Klavier, Violine und Violoncello* von *Guido Pannain* wird in einem Kammermusik-Abend des Leipziger Gewandhauses zu Beginn der nächsten Spielzeit seine Uraufführung finden. Das Werk wurde seinerzeit aus dem Preisausschreiben des Verlages unter mehr als 900 Einsendungen als die wertvollste Arbeit ausgewählt.

ARTUR WILLNERS DUO-SUITE wude in einem Radiokonzert der *„Deutschen Welle“* (Berlin) gespielt.

FIDELIO FINKES Klavierzyklus „Gesichte“ und Lieder Theodor *Veidls* gelangten im Rahmen des „Vereines für das Deutschtum im Ausland“ in *Dresden* zur erfolgreichen Aufführung.

DIE TSCHECHISCHE PHILHARMONIE veranstaltet unter W. *Talich* und K. *Stupka* einen *Zyklus historischer Konzerte.*

ROSE WALTER brachte Strawinsky's Pastorale für Sopran und 4 Bläser in Köln zur erfolgreichen Uraufführung. Die Presse nennt das Werk „ein urbehagliches kleines Bukolikon, ein höchst bildhaftes Panstück“.

PREISAUSSCHREIBEN DES SOZIALISTISCHEN KULTURBUNDES. Die vom Sozialistischen Kulturbund eingesetzte Arbeiter-Musik-Kommission hat am 19. Juli 1929 die Kompositionen, die durch das Preisausschreiben vom Oktober 1928 eingereicht waren, geprüft. Dem Preisrichterkollegium gehörten die Herren an: Dr. Alfred Einstein, Prof. Dr. Georg Schünemann, Prof. Paul Hindemith, Hermann Scherchen, Prof. Walter Gmeindl in Vertretung von Klaus Pringsheim. Das Kollegium kam zu folgendem Ergebnis:

Zum Preisausschreiben des Sozialistischen Kulturbundes wurden im ganzen 82 Kompositionen eingereicht, von denen 22 in die engere und 14 in die engste Wahl kamen. Unter diesen Kompositionen ist die Sinfonie: *„Hammerwerk“ von Herman Wunsch, Berlin-Lichtenfelde-West,* mit einem halben Preis (Mk. 1.500) ausgezeichnet worden. Der volle Preis konnte dem Werk nicht zuerkannt werden. Die Werke: *„19. November“* von Berthold *Goldschmidt, Darmstadt, „Rom 1928“* von Karl Hermann *Pillney, Köln a. Rhein,* wurden zur Aufführung empfohlen. Ferner hat der Prüfungsausschuß beschlossen, die Kompositionen: *„Labor est honor — Arbeit ist Ehre“* von Ilian *Gothoo, Wien, „Rübezahl“* von Hugo *Lorenz, Bonn/Rhein, „Klang und Architektur“* von Friedrich *Resenhöfft, Lübeck,* anerkennend zu nennen.

EIN NEUENTDECKTES VIOLONCELLOKONZERT IN A-DUR VON ANTON DVOŘÁK, vom Leipziger Komponisten Günter Raphael neugestaltet, kam im dritten Gewandhauskonzert mit außerordentlichem Erfolg zur Uraufführung, der dem Werk den schnellen Weg durch die Konzertsäle verbürgen dürfte.

HERMANN SCHERCHEN wird am 12. November in Berlin eine kleine Ouvertüre von Ernst Toch, am 18. November in Frankfurt a. M. ein Konzert für Orchester von Conrad Beck aus der Taufe heben.

ERNST TOCH wird sein Klavierkonzert demnächst in der Philharmonie in Breslau unter Dr. G. Dohrn spielen; weitere Aufführungen folgen in mehreren Städten, zunächst in Darmstadt, Krefeld und Wiesbaden.

DAS KÖNIGSBERGER OPERNHAUS hat unter dem Intendanten Dr. Hans Schüler folgende Novitäten in seinen Spielplan aufgenommen: *Wolff-Ferrari:* Sly; *Alban Berg:* Wozzek. Die deutsche Uraufführung des Originals von *Cherubinis* „Abenceragen“ ist geplant. Das dreifach vergrößerte Abonnement im Vorjahr hat sich um weitere 25% für die neue Spielzeit erhöht.

DER ALLGEMEINE DEUTSCHE MUSIKVEREIN hat beschlossen, das Tonkünstlerfest im Jahre 1930 in Königsberg zu veranstalten. Es ist damit zu rechnen, daß das Fest zugleich in Gemeinschaft mit der 700-Jahrfeier der Stadt Königsberg stattfinden wird.

DER BERLINER MAGISTRAT hat beschlossen, den Stadtsyndikus zur Übernahme eines Geschäftsanteiles des Berliner Philharmonischen Orchesters, G. m. b. H., in Höhe von 36.000 M. für die Stadt Berlin zu ermächtigen. Die Haftpflichtgrenze der Arbeitsgemeinschaft wird auf höchstens 480.000 M. festgesetzt. Die Regelung der Gehälter der Mitglieder des Orchesters erfolgt durch die Gesellschaft und die Vergütung und Aufwandsentschädigung für die Dirigenten des Orchesters bestimmt sich nach einem besonderen zwischen der Gesellschaft und dem Dirigenten getätigten Vertrage. Damit ist die seit langem erwogene Sanierung der Berliner Philharmoniker gesichert.

„AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY“, das neue dramatische Werk von Weill (Dichtung von Brecht) gelangt am Leipziger Stadttheater zur Uraufführung.

STRAWINSKYS „PASTORALE“ für Sopran, Oboe, Engl. Horn, Klarinette und Fagott wurde am 2. Oktober durch die Internat. Gesellschaft für Neue Musik in Köln mit Rose Walter uraufgeführt.

AUF DEM NIEDERRHEIN. Musikfest in Düsseldorf hat das Chorwerk „Marianische Antiphonen“ des jungen Leipziger Komponisten Wolfgang Fortner, bei der Uraufführung unter Hans Weisbachs Leitung einen durchschlagenden Erfolg gefunden.

IN MÜNCHEN fand eine groß angelegte Woche „Neue Musik“ statt.

DER ERSTE OPERNBEWEGUNGSCHOR als ständige Einrichtung eines Operntheaters wurde am Frankfurter Opernhaus in der Stärke von 150 Mitgliedern unter der Regie von Herbert Graf und in der Choreographie der Frankfurter Labanschule ins Leben gerufen und hat bei einer Aufführung von Glucks „Orpheus“ erstmalig mitgewirkt.

DIE RUNDFUNKVERSUCHSSTELLE bei der Berliner Staatlichen akademischen Hochschule für Musik begann ihre Lehrgänge für Rundfunkrede und Rundfunkmusik am 15. Oktober 1929. Als Dozenten haben ihre Mitwirkung zugesagt: Max Butting, Dr. Carl Hagemann, Paul Hindemith, Dr. Heinz Michaelis, Vilma Mönckeberg, Bruno Seidler-Winkler.

EIN GASTSPIEL DER DRESDNER STAATSKAPELLE und der Dresdner Staatsoper unter Fritz Busch in Genf hatte einen außerordentlich starken Erfolg.

ERNST WENDEL sieht in Bremen als Erstaufführungen u. a. das Klavierkonzert von Bartók und die Sinfonietta von Janáček vor.

DIE MITTELDEUTSCHE RUNDFUNK-A.-G. will jungen unbekannten Komponisten ihres Sendebezirkes durch Kompositionsaufträge oder Ankauf einzelner Werke ihren Weg erleichtern und den Kontakt mit der Öffentlichkeit ermöglichen. Nach Prüfung der daraufhin eingegangenen Unterlagen hat die Mirag 3 jungen Musikern einen Kompositionsauftrag erteilt, und zwar an Werner Hübschmann (geb. 1901 in Chemnitz), Gerhard Maas (geb. 1906 in Hamburg) und Werner Trenkner.

DR. PETER EPSTEIN veranstaltete in der Schlesischen Funkstunde (Breslau) und im Süddeutschen Rundfunk (Stuttgart) eine Stunde „Neue Klaviermusik für Kinder“. Nach einem einleitenden Vortrag kamen Werke von J. Haas, D. Duschkin, E. Toch, H. Reutter, A. Gretschaninoff, F. Finke, F. Petyrek und A. Casella zu Gehör.

DANIEL RUYNEMAN hat die Oper „Die Ehe“ von *Moussorgsky*, von der dieser nur den ersten Akt schrieb, zu Ende komponiert.

PAUL HÖFFER hat auf Anregung von Generalmusikdirektor Herrmann Scherchen und im Auftrag der Ostmarken-Rundfunk-A.-G. eine *„Tanzmusik für Rundfunk“* geschrieben, die im November in Berlin uraufgeführt wird.

Der bekannte Komponist und Pianist Erwin Schulhoff wurde an das *Prager Staatskonservatorium* berufen.

DER ISLÄNDISCHE KOMPONIST JÓN LEIFS wurde auf Grund seiner Erfolge bei der nordischen Woche in Kiel zu *isländischen* Programmen für etwa 20 nordische und mitteleuropäische Rundfunksender eingeladen.

DIE URAUFFÜHRUNG des neuen Orchesterwerkes von Kurt von Wolfurt, Variationen und Charakterstücke über ein Thema von Mozart, die in Dortmund unter Wilhelm Sieben stattfand, brachte einen außergewöhnlichen Erfolg.

EIN NEUES WERK VON KURT WEILL. *Kurt Weill* hat den „Lindbergflug“ von Bert Brecht, der beim Baden-Badener Kammermusikfest bekanntlich mit Musik von Hindemith und Weill aufgeführt wurde, nunmehr ganz vertont. Die Uraufführung dieser Kantate findet im Dezember unter Otto Klemperer in den Konzerten der Berliner Staatsoper statt.

DAS OKTOBERHEFT DER SÜDDEUTSCHEN MONATSHEFTE bringt in vorzüglicher Lichtdruck-Wiedergabe einen bisher *unbekannten Originalbrief Beethovens* aus dem Jahre 1824 an Siegmund Anton Steiner, der auf das Verhältnis des Komponisten zu seinem Verleger manches neue Licht wirft.

FRANZ SCHUBERT-PREISAUSSCHREIBEN, VERANSTALTET VON DEM MUSIKVERLAG GEBRÜDER HUG & CO., LEIPZIG UND ZÜRICH. Von diesem Preisausschreiben für Männerchor-Kompositionen, welches 3 Abteilungen umfaßt, ist jetzt die Entscheidung für die *2. Abteilung* getroffen. Sie bezog sich auf kleinere, nur 10—15 Minuten dauernde Werke für Männerchor mit Orchester, ohne Solisten.

Es wurden 91 Manuskripte eingereicht. Als Preisrichter waren tätig die Herren: Dr. Volkmar Andreae, Zürich, als Vorsitzender, Musikdirektor Fritz Binder, Nürnberg, Generalmusikdirektor Franz von Hoesslin, Elberfeld, Professor Viktor Keldorfer, Wien, Günther Ramin, Leipzig. Nach sorgfältiger, mühevoller Prüfung ergab sich folgendes Resultat: *Erster Preis* Mk. 2.000. Chor der thebanischen Alten (Gedicht von Friedrich Hölderlin). Komponist: *Hermann Wunsch, Berlin. Zweiter Preis* Mk. 1.500. Chorpastorale (Gedicht von Ernst Krauss). Komponist: *Hugo Herrmann, Reutlingen. Dritter Preis* Mk. 900.—. Das Posthorn (Gedicht von Nikolaus Lenau). Komponist: *Albert Moeschinger, Bern.* Die Preis-Chöre werden demnächst in Orchester-Partitur, Klavier-Auszug und Stimmen im Verlage von Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich, erscheinen. Für die *1. Abteilung:* „Abendfüllende Werke mit großem Orchester (Normalorchester), event. auch Orgel ad libitum. — Solopartien sind zulässig. — Aufführungsdauer wenigstens 50 Minuten" ist der Schlußtermin für die Einsendung der Manuskripte (Orchester-Partitur und Klavierauszug) der *31. Dezember d. J.* Der 1. Preis beträgt für diese Abteilung Mk. *6.000,* der 2. Preis Mk. *4.000.*

PAUL BEKKER hat in *Berlin* einen Vortrag über *„Die Oper der Gegenwart"* gehalten.

HANNS GUTMAN spricht vor dem *Breslauer* Mikrophon über das Thema: *„Gibt es eine aktuelle Musik?"*

EIN KONZERT FÜR SCHLAGWERK. *Darius Milhaud* hat ein Konzert für Schlagwerk und Orchester geschrieben, in welchem ein außerordentlich großer, virtuos bearbeiteter, von einem Musiker zu spielende Apparat von Schlagwerk als Soloinstrument mit Orchesterbegleitung verwendet wird. — Milhaud ist derzeit mit der Komposition eines Bratschenkonzertes beschäftigt, das Paul Hindemith zur Aufführung bringen wird.

DIE KÖNIGLICHE OPER IN BUDAPEST wird im Laufe der kommenden Saison ein fünf Abende umfassendes Gastspiel mit neueren ungarischen Werken an der Wiener Staatsoper absolvieren. Das Wiener Ensemble stattet dann später der Budapester Oper einen Gegenbesuch ab.

WILLIBALD GURLITT, der um die Erkenntnis und Wiedererweckung der mittelalterlichen Musik außerordentlich verdiente Freiburger Musikforscher, wurde zum ordentlichen Professor der Musikwissenschaft an der Universität Freiburg ernannt.

DAS ZENTRALINSTITUT FÜR ERZIEHUNG UND UNTERRICHT veranstaltet vom 1. Oktober bis 30. November 1929 einen Staatlichen Lehrgang für Musiklehrer und -lehrerinnen der Kindergärtnerinnenseminare in Preußen.

DER IRISCHE NOBELPREISTRÄGER, YEATS, hat ein Ballettstück „Im Kampf mit den Wellen" geschrieben, ein Schauspieldialog mit Sprachchören und einer lyrischen Conference vermischt. Die Musik stammt von dem amerikanischen Komponisten George Antheil. Die handelnden Personen treten in Masken auf.

HANS ROSBAUD, der bisherige Leiter der Mainzer Städtischen Musikhochschule, wurde für die Leitung der Konzerte an den Frankfurter Rundfunk verpflichtet. Das frühere Frankfurter Symphonieorchester wurde bekanntlich vom Rundfunk übernommen.

*

Wie sehr der Rundfunk sich seiner kulturellen Stellung bewußt wird, beweisen die Ankündigungen einiger aktiven deutschen Sender zum Beginn der Winterspielzeit. Der FRANKFURTER SENDER ist durch die Übernahme des früheren Sinfonieorchesters auch in den Besitz der sog. Montagskonzerte gekommen, die teils von dem neuen Rundfunkkapellmeister Rosbaud, teils von Scherchen mit seinem Reiseorchester, teils von auswärtigen Dirigenten geleitet werden. Mit einer vorbildlichen Konsequenz pflegt man dabei neue Musik. So sind an Erst- und Uraufführungen vorgesehen, Poulenc, Concert champêtre für Cembalo; Debussy, Iberia; Schönberg, 5 Orchesterstücke und Variationen; Honegger, Concertino für Klavier und Orchester; ein noch nicht bestimmtes Werk von Strawinsky; Orchesterkonzert von Hindemith; Sekles, Sommergedicht für Orchester; Pepping, Präludium für Orchester; Karl Marx, Bratschenkonzert; P. Hindemith, Ballettsuite; Alban Berg, Konzertarie. Von der Frankfurter Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für neue Musik sollen in diesem Jahre alle Veranstaltungen übernommen werden. Von Kompositionsaufträgen ist bisher ein solcher an Paul Hindemith festgelegt. Von Hörspielen sind bisher erworben: „Aus der Sommerfrische" von Herbert Trantow und „Mord" von Walter

Gronostay. Verhandlungen schweben zum gleichen Zweck wegen der Jazzoper „Les Invités“ des in Paris lebenden Ungarn Tibor Harsanyi.

Für die Sinfoniekonzerte des Rundfunks außerhalb der Montagskonzerte sind an neuen Werken vorgesehen u. a.: „Triumph der Empfindsamkeit“ von Krenek; Sinfonische Orchesterstücke von Hauer; Orchesterlieder von Alban Berg; Dritte Sinfonie von Max Butting; je ein Orchesterwerk von Jarnach und Kaminski; Rugby von Honegger; Frauentanz von Weill; Klavierkonzert von Hermann Reutter; Hörnersuiten von Windsperger; Concertino von Beck; eine der Suiten aus „Daphnes und Chloe“ von Ravel und ein Choros von Villa-Lobos. Geplant sind ferner wie bisher so auch weiterhin Konzerte neuer Kammermusik, entsprechend dem bei der künstlerischen Leitung einlaufenden Material und ein Zyklus von Kammeropern.

REDAKTIONSSCHLUSS 20. OKTOBER.

Spezialist für Musikinstrumentenfabrikation und Musiker

JOSEF MÜLLER,

SCHÖNBACH, Postfach 4

Bez. EGER, Böhmen. — Filiale WERNITZGRÜN Nr. 11, Deutschland.

Empfiehlt seine weltbekannten Spezialitäten

VIOLINEN VIOLEN CELLOS BÄSSE

BÖGEN — SAITEN — ETUIS

Versende auf Wunsch ohne Kaufzwang u. Risiko zur Ansicht u. Probe. Bitte Spezialpreisliste verlangen. – Alle Reparaturen werden fachmännisch und zur besten Zufriedenheit ausgeführt.

V. KOHLERT'S Söhne

MUSIKINSTRUMENTENFABRIK

GRASLITZ i. B.

SPEZIALFABRIK FEINSTER HOLZBLASINSTRUMENTE UND SAXOPHONE

GEGRÜNDET 1840.

NUR ERSTE WELTAUSSTELLUNGS-PREISE.

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag XII., Manesova 16,
Telephon 54397.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
PRAG-WEINBERGE,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola,** sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel.**
PRAG I., Jáchymova 4.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.,
Klavier, Gitarre, Violine
Mandoline.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition.
PRAG I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičkova 15/III.
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler.
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korrepetition
PRAG, Pařížská 19. Tel. 38815

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Fritzi Linke
Cellovirtuosin erteilt Unterricht
Prag VII. Strossmayerova 1388/II

Erich Wachtel
Theorie, Kompos., Korrep., Kammermusik,
PRAG XII., Francouzská 54.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
PRAG VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 39.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition und Klavierspiel
Prag, Pařížská 19. Tel. 38815.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Malá Šternberkova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
PRAG VII., Malířská 386.
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
SMICHOV, Dvořákova 1274.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch. Klavier.
PRAG VII., Letohradská 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht.
PRAG VII., Letohradská 1212.
Telefon 364-7-1.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
PRAG I., Kaprová 6/III.

***Kurt Utz**
Orgelvirtuose
PRAG XII., Jugoslávská 10/II.
Orgel, Theorie, Komposition.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
PRAG VII., Skuherského 23/I.

Jula Langer-Appelt
Klavierpädagogin
Vorbereitung z. Staatsprüfung
Reichenberg, Wallensteinstrasse 49. Telephon 960/VI

KARL MARIA PISAROWITZ
Kapellmeister (Zemlinskyschüler)
Instrumentation: Jazz u. Blasmusik!
Theorie, Komposition u. Korrepetition (Operette-Oper) PRAG III., (Kleinseite) 592 u Mánesova mostu 8

Alfred Liemann,
Unterrichtet Gehörsbildung u. allgemeine Musikalität
PRAG XII., Anglická 28/II.

EUGEN KALIX,
Konzertpianist, Unterricht,
PRAG-SMÍCHOV, Barandova 7/I.

Tölg Leopold,
Klavierpädagoge
PRAG III., Nerudova 15.

Friederike Schwarz
Konzertpianistin
Klavier, Korrepetition, Theorie
Prag II., Lützowova 6.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Mit * Bezeichnete gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an

DER AUFTAKT
MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
IX. JAHRGANG 1929 HEFT 11

Die geographische Verteilung der deutschen Musik

VON Dr. A. SCHMIDTMAYER

Es wird oft darüber gestritten, welcher deutsche Stamm der am meisten „musikalische" sei. Um zu einer klaren Erkenntnis zu gelangen, nahm ich mir die Mühe, jeden deutschen Tondichter, Dirigenten, Sänger, Virtuosen, Musiktheoretiker und Musikpädagogen, der im Riemanns-Musiklexikon genannt ist, dadurch in eine stumme Landkarte einzutragen, daß ich an die Stelle seiner Vaterstadt einen Punkt setzte. Man erhält so eine Art Sternkarte.

Gegen das Verfahren läßt sich natürlich mancherlei einwenden. Es sind z. B. nicht nur diejenigen Leute „musikalisch", die im „Riemann" stehen, es ist ferner meist nicht der Geburtsort das Entscheidende, sondern die Wirkungsstätte und es gibt endlich noch kein Photometer, mit dem man die Leuchtkraft des menschlichen Geistes messen und in Größenklassen einordnen kann. Und dennoch ist das Verfahren mathematisch einwandfrei, denn es ist nichts weiter als eine kartographische Darstellung des „Gesetzes der großen Zahl". So wie die Wahrscheinlichkeitsrechnung aus einer Vielheit sehr zweifelhafter Einzelereignisse ein fast unzweifelhaftes Ergebnis errechnen kann, so würde auch das Gesamtbild unserer Karte sich nicht wesentlich ändern, wenn man jeden Musiker, statt nach subjektiver Einschätzung des Lexikographen auf Grund einer noch zu erfindenden objektiven Methode eingereiht hätte.

Eine Betrachtung der Karte zeigt nun zunächst, daß die musikalische Begabung nicht gleichmäßig über das deutsche Volksgebiet verbreitet ist, sondern, daß sich deutliche „Sternhaufen" aus der Gesamtheit abheben. Die Musik ist eben eine gesellige Kunst im Gegensatze zur Dichtung, die man als eine einsame Kunst bezeichnen könnte. Eine verallgemeinerte Pflege der Musik schafft eine gewisse musikalische Atmosphäre, in der die Talente leichter erblühen und wachsen. Besonders die großen Städte mit ihren Konzerten und Theatern werden so zur Wiege schöpferischen Künstlertums. Ordnet man sie nach der Zahl der auf sie entfallenden „Punkte", so ergibt sich folgende Reihe: Wien, Berlin, Hamburg, Leipzig, Dresden, München, Frankfurt a. M., Mannheim, Breslau, Prag, Straßburg, Nürnberg, Weimar, Kassel usw.

Zwischen diesen Städten zeigt sich nun ein Unterschied. Einige, wie Berlin, Königsberg u. a. sind sozusagen musikalische Oasen in einer unmusikalischen Umgebung, während andere wie Wien, Straßburg, Stutt-

gart, Konzentrationskernen gleichen, in denen sich das musikalische Streben eines Stammes verdichtet und gesteigert hat.

Wenn man von den Großstädten absieht, bleibt noch eine flächenhafte Ausdehnung der Kunstpflege übrig, die sich über einige bevorzugte deutsche Landschaften erstreckt und sich auf unserer Karte in Form von mehr oder weniger abgeschlossenen Komplexen äußert. Als solche lassen sich deutlich erkennen:

1. Thüringen. Es ist das eigentliche musikalische Herz Deutschlands. Hier, zwischen der mittleren Weser und Saale gibt es kaum ein Städtchen, das nicht einen erfolgreichen Musiker unter seinen Söhnen zählte und das kleine Weimar strahlt auch in der Musik mit hellstem Licht. Joh. Seb. Bach, Händel, entstammen diesem Kreis.

2. Nahe benachbart und doch deutlich getrennt legt sich um Leipzig und Dresden ein zweiter Kreis, Obersachsen, Richard Wagner in Leipzig und Robert Schumann in Zwickau gehören ihm an. Es ist auf der Karte deutlich sichtbar, wie dieser Sternhaufen sich um den Verlauf der Reichsgrenze nicht kümmert, sondern nach Böhmen hinübergreift. Die Dichtigkeit der Ansammlung ist beiderseits des Erzgebirgskammes dieselbe, wie ja auch Mundart, Volkssitte uns Volkscharakter aus größerem Abstand betrachtet, dieselben sind. Die politische Grenze zerschneidet hier eine alte deutsche Siedlungsgemeinschaft, ohne den Zusammenhang der Kunst und Kultur zu verwischen.

Riemanns Musiklexikon enthält nicht weniger als 115 Biographien deutsch-böhmischer und deutsch-mährischer Künstler. Diese Zahl ist überraschend groß. Aus älterer Zeit sei hier Andreas Hammerschmidt (gebor. 1612 zu Brüx in Böhmen, gestorb. 1675 als Organist in Zittau) erwähnt, eine der bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der kirchlichen Komposition Deutschlands im 17. Jahrhundert. „Das Händelsche Oratorium, die Bachsche Passion haben in Hammerschmidts Dialogen eine ihrer stärksten Wurzeln." (Riemann.) Auch Christoph Willibald Gluck ist zum großen Teile diesem deutsch-böhmischen Musikkreise zuzurechnen, da er, der Sohn eines in Nordböhmen bediensteten Försters, dort seine große Laufbahn als Chorknabe der Jesuitenkirche zu Komotau begonnen hat.

Thüringen und Sachsen umschließen das Hauptgebiet der deutschen Musik. Die anderen Landschaften erscheinen auf meiner Karte mehr als Ausstrahlungen dieses Zentralbereiches. Solche Ausstrahlungen sind zunächst eine schlesische und eine fränkische Gruppe, von denen die letztere einen Max Reger hervorgebracht hat. Daß ferner der treffliche Schwabenstamm auch auf dem Gebiete der Musik seine große Begabung zeigt, darf nicht verwundern. Das Geschick wollte es, daß er im Laufe der Geschichte in drei Stücke zerschnitten wurde, von denen das eine als „Schweizer", das andere als „Elsässer" seine gesonderten Wege ging. Auf unserer Karte merkt man von dieser Zerstückelung jedoch nichts, sondern alle drei Teile des alten Schwabenstammes bilden einen einheitlichen, deutlich abgerundeten Begriff.

Die norddeutsche Tiefebene ist ausgesprochen arm an musikalischen Talenten, nur um Hamburg, besonders nach Norden hin hat sich ein kleiner Sternhaufen angesetzt, aus dem einige sehr helle Punkte, —

Johannes Brahms, Carl Maria v. Weber, Felix Mendelssohn-Bartholdy, sichtbar werden.

Auch im Westen des niederdeutschen Sprachgebietes bilden Amsterdam, Antwerpen und Gent Mittelpunkte einer besonderen Niederländisch-flämischen Gruppe, die freilich mehr genießend als schöpferisch ist. Trotzdem glaube ich nicht, daß der alte Spruch „Frisia non cantat" ewige Geltung haben werde, gerade das rasche Aufblühen Hamburgs als hervorragende Musikstadt beweist, welche ungehobenen Kräfte im niederdeutschen Menschen noch schlummern.

Eine besondere Stellung in der deutschen Musik nimmt Österreich ein. Dort ist eigentlich jeder Mensch ein guter Musikant und die Pflege des Liedes gehört zu den Selbstverständlichkeiten des Lebens.

Aus der großen Zahl von Meistern: W. A. Mozart, Franz Schubert, Johann Strauß. Musikgeschichtlich interessant ist da besonders der östlichste Teil des heutigen Staates Österreich, jenes sogenannte „Burgenland", das durch den Frieden von St. Germain an Österreich kam. Auf diesem sehr engen Raume, inmitten einer rein bäuerlichen Umgebung haben einige unserer größten deutschen Musiker das Licht der Welt erblickt. Schon J. Haydn, am Rand des Burgenlands geboren, gehörte nach seinem ganzen Lebensgange in diesen Kreis. Franz Liszt stammt mitten aus dem deutschen Burgenland, der Geiger Joachim, der Wagnerdirigent Hans Richter sind weitere Teile dieser Gruppe. Auch der Schauspieler Kainz war Burgenländer. Viel bedeutende Kunst auf einem kleinen Stückchen Erde.

Wenn man nun um den Rand dieses ganzen großen Feldes eine Linie zieht, so erhält man ganz genau die deutsche Sprachgrenze. Das war eigentlich zu erwarten, dennoch bleibt es überraschend, wie eng alle diese Punkte dem Laufe der Sprachgrenze angeschmiegt sind. Zwei Beispiele mögen dies näher zeigen. Bei dem belgischen Städtchen Arel (Arlon) liegt die westlichste Ecke unseres hochdeutschen Sprachgebietes, und hier aus Arel stammt E. X. Wambach, das Haupt jener jungflämischen Schule, die auf Deutschland als ihr geistiges Vaterland blickt. — Der südlichste Punkt Großdeutschlands liegt im Etschtal an der Klause von Salurn. Und dort in Salurn steht wieder das Geburtshaus Pater Hartmanns (Paul von An der Lan-Hochbrunn) des trefflichen Musikers der Franziskaner, der als Organist der Grabeskirche zu Jerusalem Hunderttausende von Pilgern aller Zonen mit deutscher Musik erbaut hat.

Unserer Sprachgrenze sind besonders im Osten zahlreiche deutsche Sprachinseln vorgelagert. Fast jede von ihnen hat ihren erfolgreichen Musikus. Allein das Prager Deutschtum hat 26 Talente hervorgebracht, die in Riemanns Lexikon genannt sind. Das Siebenbürger Sachsenland, das Baltikum, das Deutschtum in Posen ist musikdurchsetzt. Wohin immer Deutsche gezogen sind, haben sie das Lied in die neue Heimat mitgenommen.

Ernst Křenek

Anlässlich einer Erstaufführung.

VON ADOLPH WEISSMANN †

Oft hat man die Beobachtung gemacht, daß die ästhetischen Bewegungen unserer Zeit rasch zur Reife gelangen. Der Kritiker von heute befindet sich in einer unbequemen Lage und mag wohl zweifeln, ob es notwendig ist, alle Stadien der neuen Entwicklung zu erfassen. Sicherlich wurde niemals zuvor so viel über Musik geschrieben, und demzufolge besaß auch das Wort der Durchschnittskritik nie zuvor so wenig Gewicht. Die Überschätzung vereinzelter ästhetischer Versuche ist eine allgemeine Erscheinung.

Die letzte Dekade sah eine Anzahl von Künstlernamen so rasch zu Geltung kommen, daß sie jetzt in Gefahr sind, ebenso rasch wieder zu verschwinden. Wenn alle ästhetischen Dinge vom Standpunkt des Umstürzlers betrachtet wurden, dann war es nur natürlich, daß man den offenkundigen Radikalen in der Musik über seine Bedeutung hinaus schätzte. Man wußte, daß man über kurz oder lang mit den zu Gebote stehenden technischen und Instrumental-Hilfsmitteln an ein Ende geraten werde. Doch für das bisher nicht Dagewesene war noch keine Technik gefunden; demgemäß standen das Experiment und das Halbfertige weitaus höher als je zuvor im Preise. Wenn jemand nur eine Spur von starker Begabung zeigte oder sie vorzutäuschen verstand, fand man sich mit seiner Unreife ab; ja es wurde sogar zur Gepflogenheit, solche Unreifheiten als organische Notwendigkeiten seines Wesens anzusehen.

Nirgends vielleicht herrschte ein solches Chaos wie in Deutschland, das eine eingeborene Vorliebe für das Polemische besitzt und wo der Dilettantismus seit jeher eine gefährliche, wenn auch oft fruchtbare Rolle spielte. Die neue Verwirklichung des Gedankens, daß es richtig sei, die Musik vor allen nichtmusikalischen Elementen zu bewahren, bedeutet den Beginn der Entwicklung schärferer und präziserer technischer Kenntnisse.

Diese Ausführungen sollten die Wechselfälle des verflossenen Jahrzehntes erklären, die den Ruf eines fraglos vortrefflichen Talents wie Ernst Křenek beeinflußt haben. Wenige Jahre früher wäre die Wahl zwischen ihm und Hindemith schwer gewesen. Křenek, der im Jahre 1900 in Wien geboren wurde, bekannte sich so offen zu den revolutionären Grundsätzen und erregte durch seine frühesten Werke so viel Aufmerksamkeit, daß er für Deutschland der treueste Ausdruck des Zeitgeistes wurde. Sein Fall war hinlänglich bemerkenswert. Österreicher von Geburt und Abstammung*) negierte er hartnäckig alles, was sein Land in musikalischer Beziehung hochhielt. Seine Schreibweise war emphatisch linear; Stimme stellte sich schroff gegen Stimme und die Töne traten einander auf die Zehen. Ein solch untraditionelles Ergebnis könnte für die Frucht langer Bemühungen gehalten werden, doch die rasche Aufeinanderfolge der Werke ließ erkennen, daß Křenek gerade damals mit einer gewissen Spontaneität schuf. Die Witterung des kaum Zwanzigjährigen für das Ungewöhnliche verband sich mit einer explo-

*) Väterlicherseits kommt Křenek aus Böhmen.

siven Energie, und diese Verbindung brachte uns ganz besondere Werke. Da die Jugend im allgemeinen leicht entzündlich ist und sich über ihren Enthusiasmus keine Gedanken zu machen pflegt, war es für Křenek nicht schwer, der Träger des modernen Geistes in den deutschen Landen zu werden. Seine Musik offenbarte eine einfache Bestimmung: sie sollte den Bourgeois verblüffen.

Hindemith wieder stellte sich als ein jeglicher Spekulation abgeneigter Musiker dar, die logische Folge seiner Brahms'schen Abkunft. Zwar war auch er revolutionär beschwingt, doch mied er trotz seines Spieles mit dem Jazz und ungeachtet seiner großen Verehrung für Schönberg alle Extreme. Und dennoch neigte sich die Wagschale der Gunst mehrere Jahre lang zu Hindemith hin. Es ist jetzt evident, daß Křeneks überraschendes Debut, seine unerschrockene Linearität nur Symptome eines Sprungs in den Grundmauern seines Kunstwerks waren. Wäre er mehr Musiker gewesen, dann hätte er sich zweifellos weniger unbeugsam gezeigt. Hindemith dagegen erweiterte seine musikalische Methode, um das rein Lineare zu umfassen und bereicherte schließlich durch das ungewöhnliche Experiment des Cardillac die Oper, jene Oper, die so oft ihre Probleme durch Kompromisse löst. Wiewohl man kaum behaupten darf, daß Hindemith durch Verfolgung seines Weges einen dauernden Einfluß auf die Oper gewonnen habe, herrscht doch kein Zweifel darüber, daß die Linie seiner Entwicklung gleichmäßig fortlaufend war.

Křeneks Schritt war gewunden. Einst der Anwalt der radikalsten, musikalischen Tendenzen, wandte er sich in einer plötzlichen Anwandlung von Schaffensrührigkeit dem Leben zu und warf alles, was kompromißlos und systematisch war, beiseite. Für diese Wandlung gibt es gute Gründe. Seine ersten Werke waren Kammermusik; sie enthielten viele interessante Details, waren aber der Ausdruck eines auf unterdrückter Erfahrung basierenden Asketizismus. Man darf ohne Übertreibung sagen, daß diese Werke, deren Polyphonie einst so sehr bewundert wurde, heute ihre Bedeutung bereits eingebüßt haben. Sie waren bloß für eine Premièrenrolle bestimmt. Ebenso werden die Symphonien, die dem Ohre des Durchschnittshörers so große Qualen bereiten, schwerlich je wieder einen günstigen Platz im Konzertsaale finden. Sie führten ein gewisses ephemeres Dasein bei den Musikfesten und auf den Programmen der Aufführungen moderner Musik, weil der Name Křenek eine Sensation gewährleistete. Es war also augenscheinlich, daß Křenek dem Geiste der Groteske huldigte, die ja gewöhnlich nur die Verschleierung des wahren Geistes einer Individualität ist.

Bis zu diesem Augenblick konnte man ihn aus mancherlei Gründen für einen Künstler halten, dessen Wille und Intellekt so stark überwogen, daß es ihm nicht entsprach, etwas Edles und Freies, etwas allgemein Menschliches zu geben. Er brauchte die Bühne, um hinter seiner Maske hervorzutauchen, sein ureigenstes Wesen zu offenbaren.

Es war kurz bevor Křenek die Bühne kennen lernte, für die der Kontakt mit dem Leben ebenso wie das Theater ein Erfordernis bildete. Er hatte dreizehn Werke komponiert, die alle vor der Tradition eine Verbeugung zu machen und gleichzeitig etwas Neues auszudrücken

schienen. Von Kindheit an hatte er polyphon geschrieben und so eine gewisse Routine erlangt. Seine erste Periode zeigt ihn mit dem ganzen Gebiete der Kammermusik beschäftigt. Nach seinem eigenen Geständnis war dieses Feld nicht geeignet, die Bildung eines individuellen Stils zu fördern. Er schwankte zwischen Banalität und Neuartigkeit und verwirrte seine Hörer nur durch die stetige Beharrlichkeit, mit der er die disparaten Elemente seiner Musik nebeneinander stellte. So jonglierte er zum Beispiel in seinem opus 13, einer Toccata und Chaconne auf einen Original-Choral, mit Heiligem und Blasphemischem. Und dadurch fühlten sich manche gläubige Seelen unter den Reaktionären tief verletzt. Als er aber seine Zweite Symphonie mit ohrenzerreißenden Dissonanzen schloß, die die Sinne wie furchtbare Hammerschläge trafen, da wurde ein allgemeiner Verdacht wach, daß es sich hier um eine Sucht handle, in der Musikwelt Eroberungen zu machen.

Die folgende Schaffensperiode Křeneks ist hauptsächlich durch ihren Parallelismus bemerkenswert: in ihr entstanden Bühnen- und Konzertwerke. Der junge Komponist hatte eine so beispiellose Diskussion hervorgerufen, daß man ihm seine Arbeiten buchstäblich aus der Hand riß und sie unbekümmert um ihre eigentlichen Vorzüge zur Aufführung brachte. Inzwischen aber hatte Křenek die Tochter Gustav Mahlers geheiratet und Gelegenheit gefunden, das Leben von einer intimeren Seite kennen zu lernen. Der ehemalige strenge Führer der Antiromantiker wurde ein wenig romantischer. Er vollendete Schuberts Klaviersonaten-Fragment in C-dur, wodurch er vielleicht den Anstoß dazu gab, daß ein amerikanisches Komitee einen Preis für die Fortsetzung der Unvollendeten Symphonie ausschrieb. Auch schuf er eine für Aufführungszwecke geeignete Bearbeitung der sogenannten Zehnten Symphonie Mahlers.

Der junge Künstler, dessen zähes Festhalten an seinen Prinzipien nur in seinen Konzertwerken genügend ersichtlich war, schien jetzt bereit, sein unnachgiebiges Verfahren auch auf die Operndomäne zu übertragen. Er bekannte sich nicht nur zu der von vielen geteilten Ansicht, daß zwischen der Musik und der Handlung kein wesentlicher innerer Zusammenhang bestehe, sondern ging so weit, diese beiden Elemente absichtlich von einander zu scheiden, ganz im Gegensatz zu dem allgemeinen Bestreben vergangener Zeiten, ein ideales Zusammenwirken zwischen ihnen herzustellen. Wie immer war er bemüht seine Vorsätze auszuführen, doch die Bühne belehrte ihn eines andern. So findet sich in der Zwingburg op. 14, einer 1922 komponierten und 1925 in Berlin aufgeführten szenischen Kantate, die durch Schilderung der in offenem Aufruhr gegen die Tyrannei begriffenen Massen revolutionäre Atmosphäre schafft, der Versuch, nicht nur Strawinsky und Schönberg unter ein Banner zu bringen, sondern ebenso auf feststehende Überlieferungen, sogar auf die Wagner'schen zurückzugreifen. Es war kein besonders persönlicher Geist, der diese von revoltierenden Pöbelmassen gesungenen Chöre formte; der tiefe Eindruck des Werkes ist vielmehr auf den Umstand zurückzuführen, daß es zu einer Zeit erschien, als die kommunistischen Ideen noch in vielen Herzen ein sympathisches Echo weckten.

Křenek fuhr indes fort, Konzertmusik zu schreiben. So entstanden Gesänge und a capella-Chöre. Man sah ihn in Donaueschingen in Gesellschaft Hindemiths. Ein Klavier- und ein Violin-Konzert sind des Komponisten letzte bemerkenswerte Beiträge zur Konzertsaal-Literatur und zeigen, daß der hartnäckige Křenek ein wenig versöhnlicher geworden. Inzwischen wurde sein Beschützer Paul Bekker zum Direktor des Staatstheaters in Kassel ernannt, und die nächste Folge davon war, daß Křenek die Stelle eines Chormeisters an diesem Kunstinstitute übertragen wurde. Hier wurde der Komponist mit der Bühne, die er bisher nur par distance gekannt hatte, innig vertraut. Seine dreiaktige komische Oper Der Sprung über den Schatten wurde in der Frankfurter Oper 1924 aufgeführt, und dieses Werk ließ den wahren Křenek erkennen, seine gründliche Abneigung gegen die karnevalistische Auffassung des Lebens, die in den ruhelosen Nachkriegsjahren einen so großen Reiz ausübte. Anfangs schrieb Křenek seine Texte selbst. Poetische und musikalische Konzeption waren keinesfalls allzuharmonisch, indes enthielten sie immerhin gewisse gemeinsame Elemente. Gerade wenn einzelne Teile der Partitur minder geraten waren, fand hier der im zeitgemäßen Foxtrot so stark betonte Geist der musikalischen Groteske einen kraftvollen, bewegten Ausdruck.

Křeneks romantische Neigungen wurden bereits erwähnt. Die 1923 komponierte und 1926 im Kasseler Theater aufgeführte Oper Orpheus und Eurydike zeigt sein Streben nach einem neuen Lyrismus. Hier war es, wo er nicht nur zum ersten Male bewußt das Prinzip der Linearität durchbrach, sondern sogar für den Grundsatz der Freiheit in der Materialwahl eintrat. Und er, der ehemals der Verfechter einer in bezug auf Stoff und literarische Erwägungen durchaus zugeständnislosen Musik gewesen, ließ diese Partitur seine eigenen Schicksale widerspiegeln. Er stellte sich gegen Busonis Grundsatz, daß in der Kunst, zumal in der Bühnenmusik für die Erotik kein Platz sei, und folgte der Führung seines Librettisten Oskar Kokoschka, indem er Orpheus und Eurydike in ein modernes Ehepaar Strindbergscher Prägung verwandelte, dessen Liebe zugleich Haß ist. Leicht hätte er sich das Musikdrama, zumal das Richard Straußens zum Vorbild nehmen können, allein er mied diese Richtung. Hingegen lieh er jeder Szene ihr eigenes Gepräge, wobei er nicht etwa ein einzelnes Prinzip verfolgte, sondern die mannigfachen Quellen der neueren Musik heranzog.

Obgleich sich dieses Werk auf der zeitgenössischen Bühne sehr bemerkbar machte, wurde doch sein Siegeslauf durch die Leipziger Aufführung seines Jonny spielt auf jäh gehemmt. Das Aufsehen dieser Opern-Revue war so groß, daß es zum Sammelpunkt für die jüngere Generation wurde. Hindemiths Cardillac, der von vielen deutschen Bühnen angenommen worden war, mußte der ansteckenden Mode des Jonny weichen.

Ich habe das Werk eine Opern-Revue genannt. Tatsächlich ist es ein erster Versuch, all die verschiedenen Gattungen des Theaters zu vermischen, was sicher im Zeitgeist begründet ist. Die Oper wird vom Lebensgetriebe selbst befruchtet. Strawinsky hat den Weg dazu gebahnt; sein Jazzstil war der erste, den eine praetentiöse Musik verwenden konnte, und die Geschichte des Soldaten tat einen Schritt, dem viele

andere folgten. In Frankreich, wo Leben und Kunst enger als in Deutschland mit einander verknüpft sind, bildete der Jazz als Kunstmittel eine wahre Mode.

Der Jazz behauptet heute noch seinen Platz, doch seine motorische Bedeutung für die Kunst wird nicht länger überschätzt. Křenek verwendete ihn als Hauptagens seiner Intentionen auf der Bühne. Wenn er Hotel, Eisenbahn, Automobil, Kino und Radio auf die Szene brachte, folgte er bloß dem Zuge der Zeit, doch dadurch, daß er einen Neger zum Brennpunkt des Interesses machte, bot er dem Jazz die Möglichkeit, die Grenzen weiter zu stecken. Dennoch hatte er die romantischen Konzeptionen nicht abgeschworen. Jonny enthält eine Chorszene mit einem Gletscher als Prospekt, in der man greifbare Reminiszenzen von einer Art hochklassigem Puccini hören kann. Es ist beinahe so, als ob Křenek das Bedürfnis empfunden hätte, durch die Heftigkeit, mit der er die romantische Liebe behandelte, sich selbst die Unromantik der Wirklichkeit in Erinnerung zu bringen.

Kaum eine Provinzbühne fand sich, die Jonny nicht aufgeführt hätte; doch je weiter sein Ruf drang, desto mehr begannen seine Zeitgenossen mit ihrer Anerkennung für ihn zu kargen. Es erfolgte eine scharfe Trennung zwischen den Anhängern Hindemiths und Křeneks, die nach allem die beiden typischen Repräsentanten der jüngeren Generation in Deutschland sind. (Kurt Weill bemüht sich, mit beiden Seiten in gutem Einvernehmen zu bleiben.) Man hat Křenek fahnenflüchtig genannt. Mit seiner Verwendung fragwürdiger Mittel wird Jonny als Konzession an die breite Masse empfunden. Keiner konnte behaupten, daß er nach Stil oder Geist ein wahres Kunstwerk ist; er bringt den Götzen der Zeit mehr Opfer als ein großer Künstler zu rechtfertigen vermöchte, und auch die Art der Vermengung verschiedener neuer und alter musikalischer Elemente spricht nicht sonderlich, für Křeneks Meisterschaft; die individuellen Teile des Werkes sind eher hart neben einander gestellt. Man ist einigermaßen überrascht, daß ein Komponist, dessen polyphone Technik so hoch eingeschätzt wurde, so dilettantisch sein kann. Ebenso ist es verwunderlich, daß Křenek, der früher einen besonders feinen Sinn für akustische Werte verriet, in dieser Hinsicht so viel zu wünschen übrig läßt.

Wenn aber Křenek auch nicht auf den rechten Stil für seine Opern-Revue verfiel, so verstand er es schließlich doch wirksame musikalische Elemente in einer Weise zu vereinigen, die dem Publikum zusagte. Man findet hier viele leere Stellen und Unzulänglichkeiten; die Sorglosigkeit, mit der er die Singstimme behandelt ist nur ein einzelnes Beispiel. Indes muß man die Geschicklichkeit und den Sinn für das Theatralische bewundern, die sich in der Oper bemerkbar machen. In der Schlußanalyse stellt sich Jonny allerdings als hochmodern, wenn auch nur als up-to-date dar; seine Überzeugungskraft ist bereits im Schwinden. Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß seit dem Rosenkavalier keine Oper neueren Stils einen so weitreichenden Erfolg aufzuweisen hatte.

Was Křenek selbst betrifft, ist er ganz im Bühnenschaffen untergetaucht. Als Paul Bekker seine Direktorstelle in Kassel gegen die in

Wiesbaden austauschte, folgte ihm Křenek dahin; freilich, nur für kurze Zeit, da er für seine schöpferische Tätigkeit so frei wie möglich zu sein wünschte. Zu Beginn seines Wiesbadener Aufenthaltes gelangten drei einaktige Opern zur Aufführung.

Diese Werke, die kurz nach dem Jonny erschienen, verraten denn auch ihre Verwandtschaft mit ihm; der Komponist spricht hier abermals im Ton unserer Zeit, und die Musik ist ein Abbild ihrer Tendenzen. Der erste Teil der Trilogie, der Diktator, enthält interessante Details, die Behandlung des Dialogs aber ist nicht überzeugend. Der dritte, der Meisterboxer, zeigt Křeneks ungewöhnliche Begabung für die Groteske und ist dem Stil nach beinahe eine Operette, während der mittlere, das geheime Königreich, abermals eine Rückkehr zum Romantizismus darstellt; allerdings ist dieser Romantizismus nicht jener müde, welke, von Sentimentalität getragen, sondern ein neuer, mehr konzentrierter, überzeugender.

Eine Übersicht über Křeneks allgemeine Entwicklung lehrt, daß der Mann, dessen Radikalismus ehemals die Stütze und Kraft der modernen Richtung in Deutschland zu bilden schien, jetzt offenkundig durch entgegensetzte Mittel die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken sucht. Während Hindemith durch seine außerordentliche Beharrlichkeit das Vertrauen der Musiker gewann, ist Křenek ein Komponist für die Masse geworden, die ihn als einen der ihrigen betrachtete. Ein unvoreingenommenes Urteil muß zugeben, daß er ein hervorragendes Verständnis für Theatralik besitzt. Zu seinen hervorstechenden Wesenszügen gehört die Geschicklichkeit, mit der er seine eigenen Libretti vertont, was übrigens alle Jüngeren mit Ausnahme Kurt Weills tun. Doch Křeneks markantestes, einst so vielversprechendes musikalisches Merkmal rückt nunmehr immer weiter in den Hintergrund. Tatsächlich hat das Szenische bei ihm das Übergewicht erlangt; seine Musik ist zu sehr sekundär, zu sehr Derivat, um auf die weitere Entwicklung der Kunst Einfluß zu haben. So liegt der Fall heute. Erst die Zukunft wird zeigen ob Křenek ein entscheidender Faktor in der Musik unserer Zeit bleibt.

Zur Frage der modernen Vokalmusik

VON VIKTOR ULLMANN, PRAG

Der Entwicklung des Instrumentalstils waren innerhalb der letzten 100 Jahre keine Grenzen gesetzt, weil die technische Vervollkommnung der Instrumente den wachsenden Anforderungen der Komponisten nachkommen konnte. Der Vokalstil konnte sich nicht mit gleicher Freiheit entwickeln, weil die menschliche Stimme nun einmal das von Natur rückständigste Instrument ist. Vergleichen wir die Fertigkeit auch minderer Orchester von heute in der Bewältigung moderner Musik mit der Schwierigkeit, welcher jene bei Sängern und Chören begegnet, so müssen wir feststellen, daß einem modernen Vokalstil recht geringe Möglichkeiten zu Gebote stehen. Dieses Phänomen hat jedoch nicht nur eine technische, sondern auch eine musikalische Seite.

Die zeitgenössische Musik favorisiert in ihren Hauptströmungen neue Zusammenklänge, für welche das Wort „Dissonanzen", welches

nur so lange Geltung behalten konnte, als es sich um die Sonderung möglicher von unmöglichen Zusammenklängen handelte, nicht mehr recht am Platze ist. Diese Klänge, welche sich auf das sublime Verhältnis des Tons zu seinen entfernteren Abkömmlingen (Obertönen) stützen, also eine Tongemeinschaft höherer Ordnung schaffen, als sie die Blutsverwandtschaft der Dreiklangsfamilie ergeben konnte, diese Akkorde werden verwirklicht und klingen in der Tat „zusammen", sodaß man sie nicht gut dissonierende nennen kann, zumal sie durch Schönberg architektonische Bedeutung erhielten und nicht mehr bloß als Sonderfall oder Kontrast Verwendung finden. Nun stellt aber die Dissonanz (wenn wir diesen Ausdruck der Einfachheit halber beibehalten) ein durchaus chorfremdes Element dar. Schon der Einzelsänger ist im begleiteten Satz vor das Problem gestellt, eine Linie, welche nicht mehr in das verwandte Tongeschlecht eingebettet ist, durchzuführen und rein zu erhalten; außerdem kämpft er mit ungewohnten und großen Melodieschritten. Dem Chor erwachsen aus dem harmonischen Stil der Zeit Schwierigkeiten besonderer Art: hier werden die Zusammenklänge als solche durch menschliche Stimmen realisiert. Nun kann der Sänger den Ton nur nach dem Gehör, nicht aber wie der Instrumentalist auch technisch fixieren! Vom Instrumentalisten wird nur gefordert, daß er seinen Part korrekt wiedergebe; ist er dies imstande, so erübrigt sich die Frage nach dem Grad seiner Musikalität; anders liegt die Sache beim Sänger: vorzügliches Gehör wird heute zur unerläßlichen Forderung. Nun hat sich aber das Gehör der Sänger seit 100 Jahren nur ganz unwesentlich entwickelt und steht heute bestenfalls bei Wagners Chromatik. Die Erfahrung lehrt, daß noch immer der „strenge Satz" am leichtesten bewältigt wird, daß jede Freiheit der Stimmführung Schwierigkeiten bereitet und daß komplizierte Zusammenklänge infolge der selten einwandfrei reinen Intonation katastrophal schlecht klingen können. Der unpraktische, weil instrumentale Chorsatz Beethovens ist heute so unangenehm wie nur je, die Bewältigung der Chorwerke Bruckners und etwa Regers für Durchschnittschöre recht schwierig und in neueren Werken wachsen diese Schwierigkeiten proportional der Komplizierung der Harmonik und der Loslösung von der Tonalität. Es ist bedeutsam, daß die Dissonanz in der Kompositionspraxis der Alten der Vokalmusik abgewonnen und entsprechend vorsichtig behandelt wurde, während eben diese heute den Forderungen eines Stils, in dem mehr und mehr die Konsonanz zurücktritt, (welche nach einem Scherzwort Schönbergs ihrerseits bald der Vorbereitung und Auflösung bedürfen wird), nicht gewachsen erscheint. Der emanzipierten Dissonanz wird also in ihrer ursprünglichen Domäne Halt geboten.

Daß der Gesangstimme in technischer Beziehung natürliche Grenzen gesetzt sind, bedarf keiner Betonung. Die Ansprüche an die Virtuosität der Orchestermusiker pflegen sich in zweifacher Weise durchzusetzen, einmal, indem die Instrumentalisten durch Übung die schwierigen Intervalle, die hohen Lagen u. s. w. beherrschen lernen, dann, indem geniale Instrumentenbauer die Technik, durch neue Erfindungen, wie Klappen, Ventile, Pedale u. a. erweitern und erleichtern, welche andererseits die Phantasie der Komponisten anregen. Die Stimme hingegen bleibt an die anatomischen Gegebenheiten der Stimmbänder und des

Ansatzrohres gebunden, mit welchen die Ansprüche an Umfang und Beweglichkeit immer zu rechnen haben werden.

Die moderne Chorliteratur zeigt die verschiedenartige Einstellung der Komponisten zu diesen Problemen. Hindemiths Oper „Cardillac" versucht sie auf besondere Weise zu lösen. Der Chor ist „praktisch" gesetzt, bildet meist einen Komplex tonaler Struktur und kann sich so gegen das Orchester behaupten. Die Tendenz einiger jüngerer Autoren, den Vokalstil zu vereinfachen, ist überhaupt unverkennbar, während die Schwierigkeiten des Chorsatzes in Schönbergs Zwölfton- oder etwa Hábas Viertelton-Chören den Höhepunkt erreicht haben dürften. Ihre Ausführbarkeit zu erweisen, bleibt dem Ehrgeiz einiger weniger Elitechöre vorbehalten.

Oper in Paris

VON MAX BROESIKE-SCHOEN.

Sind die großen Zeiten der Pariser Oper vorbei? Der Fremde, der nach Paris kommt, findet heute wohl noch gute, manchmal recht gute Aufführungen vor, wie sie einer Weltstadt gebühren, die über so große geistige und materielle Zuflußkräfte wie Paris verfügt; aber er trifft nichts, was er nicht in anderen Ländern, vor allem in Deutschland, dem Lande einer klassischen und mustergültig disziplinierten Opernkultur, in gleichem, oft noch größerem Hochstand finden kann. So tonangebend Paris nach wie vor auf allen Gebieten des Geschmacks, der Lebenseleganz, der Kunst ist, eine leichte und beschwingte Schönheit aus den Dingen zu zaubern — in der Oper, also auf einem Gebiet, auf dem es lange Zeit hindurch historische Bedeutung besaß, ist es im Begriff, seine repräsentative Rolle zu verlieren. Wo sind die großen Sänger, die großen Aufführungen, die großen Leistungen geblieben? Man könnte sagen, daß sich Paris auf den allgemeinen Niedergang der Opernkunst berufen kann. Aber ein Blick auf Italien, das kürzlich erst unter Toscanini bewiesen hat, daß die romanische Oper noch sehr existenzfähig ist, lehrt, daß sich Frankreich im Rückstand befindet. Man spürt das besonders in der Großen Oper, die heute von der Opéra Comique (eine Bezeichnung, die heute im Grunde längst antiquiert ist) an Qualität, an Geschlossenheit der Aufführungen immer mehr in den Schatten gestellt wird. Wir wollen versuchen, einige Gründe aufzuzeigen, und einige Eindrücke mitteilen, die sich dem fremden Besucher in Paris aufdrängen. Vielleicht ist sich der Franzose schon selbst der geheimen Schwächen bewußt, an denen seine Oper, dieses wichtige Glied des Pariser Kunstlebens, krankt.

Ein Kulturzentrum, wie Paris, verpflichtet zu intensivem geistigen Mitschaffen. Gerade aber an dieser geistigen Regsamkeit — nicht als „Betrieb", an dem es schließlich in Paris nicht mangelt, sondern als schöpferischem Prozeß — fehlt es in der Oper. Im Nationalcharakter des Franzosen liegt ein starkes Beharrungsvermögen, der Sinn für Tradition, eine Isolierung gegen alle Zuflußwerte, die von außen kommen, wenigstens soweit die schöpferische Bearbeitung im eigenen Lande in

Frage kommt. Mit neuen Dingen beschäftigt man sich erst post festum in Paris; jene Werke, die im Auslande Diskussion erregen, kommen meist erst dann nach Paris, wenn ihr entwicklungsgeschichtlicher Antrieb bereits verflüchtigt oder nicht mehr aktuell ist. Daß immer wieder Gegenströmungen auftauchen, beweist nur die durchschnittliche Gültigkeit dieser Tatsache. Die drei feierlichen Schläge mit dem Stock vor Beginn jeder Oper — noch ein uralter Zeremonienrest aus der Zeit Lullys und des roi soleil — bezeugen den Willen zu ehrwürdiger, zäh bewahrter Tradition. Die stark verwitterte Eleganz des Baues der großen Oper ist schon äußerlich das Symbol eines genügsamen Konservativismus — obwohl das Vestibül dieses Theaters immer noch der unerreichte Ausdruck einer repräsentativen Architektonik ist, die im Auslande nur von der Wiener Staatsoper oder in etwas kleinerem, aber um so geschmackvolleren Rahmen von Dresdner Staatsoper erreicht wird.

In der Beurteilung neuer Werke geht der Franzose von einem zu tiefst feststehenden Maßstab aus, der sich weniger bemüht, zentrifugal, „einfühlend" zu neuen Werten vorzudringen, sondern der von vornherein mit selbstbewußter Sicherheit das kritische Geschmacksurteil der Rasse anlegt. Man ist in Paris nicht so liberal wie in Deutschland: man lehnt einfach ab, wo man nicht versteht. (Nicht allzu viele Franzosen sind über diesen nationalen ästhetischen „point fixe" hinausgekommen, wie zum Beispiel H. Taine.) Man hat diese Fälle bei Křeneks „Jonny" erlebt, dessen künstlerische Tendenzen nicht nur abgelehnt wurden, sondern, was weit wesentlicher ist, theoretisch kein Verständnis fanden; ja, sogar den „Rosenkavalier" von Strauß der sich zwar noch im Repertoire hält, aber anfangs mit einigem Nasenrümpfen aufgenommen wurde, sah man durch die Brille französischen Geschmacks. Man ist in Paris sogar, auch bei den eigenen Landsleuten, sehr empfindlich gegen alles, was nach musikalischer Umwälzung oder bloß nach einem Abweichen von dem gewohnten Schönheitsideal schmeckt. In Ravels reizendem Märchenspiel „L'enfant et les sortilèges" kam es bei einigen Stellen, in denen der Komponist mehr witzig-ironisch als wirklich ernstgemeinte atonale (genauer bitonale) Zusammenklänge bringt, zu erregten Protesten der Galerie, die nur durch die heilige Hermandad beschwichtigt werden konnten.

Die Kunst trägt in Paris, wie in den meisten romanischen Ländern, stark gesellschaftlichen Charakter. Man findet — das ist charakteristisch — in der Pariser Oper alle Augenblicke die „Gala", angesagt, Abende, in denen die gute Pariser Gesellschaft Cercle abhält; auf den besseren Plätzen der Großen Oper ist stets die Gesellschaftstoilette, auch für Herren, Vorschrift und Zwang. Allerdings findet diese Einstellung ihre Kehrseite wieder in der vielfach lässigeren Auffassung vom Wesen einer Theatervorstellung; der sonst im Punkt der Höflichkeit und des Taktes so feinfühlige Franzose begeht hier für unseren Begriff Verstöße gegen den „bon ton". Im Theater der Champs Elysées, einem sehr stilvollen, feierlich wirkenden Raum, der für Festspiele, für Ausnahme-Vorstellungen wie geschaffen erscheint, einem Theater, in dem gegenwärtig hauptsächlich die fremden Stagiones stattfinden, trifft man Zuhörer an, die mit Hut und Mantel, ja, sogar mit dem Schirm bewaffnet ins Parkett

kommen dürfen. Man kommt auch gewöhnlich etwas später ins Theater; man verläßt es, wenn man Lust oder vielmehr nicht mehr Lust hat. Alles das ist nur konkreter Ausdruck einer sehr verschiedenen Anschauung von Kunst und Kunstübung: für den Franzosen beginnt mit dem Aufgehen des Vorhangs das schöne Spiel der Kunst, für den Deutschen das Reich der Idee. (Die jetzige Entwicklung der Kunst in Deutschland beweist nur, daß man immer mehr bewußt oder unbewußt der romanischen Auffassung zustrebt). Man kann dies vielleicht am besten damit umschreiben, wenn man es in den Gegensatz der zwei Begriffe: Kunsterlebnis und Kunstsinn zusammenfaßt. Im französischen Volk findet man eine natürliche Verbundenheit mit dem Reich der Kunst, einen sehr entwickelten kritischen Sinn, der bis tief in Laienkreise hinabreicht; aber die Kunst ist im Grunde nur ein Stück höherer Lebensform, eine Verschönerung, ein Schmuck, den man nicht so schwer und gewichtig wie in der nordischen Zone nimmt. Alles das sind Dinge, die ganz naturgemäß — Ausnahmen bestätigen hier nur die Regel —, auch auf den künstlerischen Habitus der Wiedergabe, der Repertoire-Gestaltung und die geistige Färbung eines Werkes zurückwirken.

Wir wollen jedoch nicht ungerecht sein und nicht die positiven Sonderwerte, die die Pariser Oper trotzdem oder gerade wegen dieser Einstellung besitzt, ganz übersehen. Der Lebensstrom, der Paris durchflutet, der Reiz dieser Kultur ist so stark, daß der fremde Besucher nur selten ganz leer ausgeht. Kein Mensch wird es der Pariser Oper verübeln, daß sie den Schwerpunkt auf die nationale Kunst, auf den romanischen Opernbesitz legt. Es ist sogar sehr anziehend, hier ganz von der deutlich abgegrenzten Atmosphäre der romanisch-lateinischen Kunstform gebannt zu werden. Die Einseitigkeit, die Begrenzung wird hier in vielen Fällen zur Tugend. Man kann in Paris französische Opernliteratur gründlich kennenlernen; und man hört jene Werke, die so stark mit dem Aroma und mit der Kultur französischen Geistes verbunden sind, wie etwa Massenets „Manon" oder Debussys „Pelleas", in einer gewissen einmaligen authentischen Form. Das Opernschaffen Frankreichs hat nur geringe internationale Auswirkungen. Seit Massenets „Manon" seit Debussys „Pelleas" ist noch kein neues französisches Opernwerk erstanden, das die Welt, sei es nur theoretisch, in Bewegung gesetzt hat. (In den Werken Arthur Honeggers, die entschieden auf eine neuschöpferische Begabung hinweisen, sind bereits stärker germanisch-schweizerische Rassebestandteile wirksam.) Was gibt man in Paris an rein französischen Opern? Feine, geistreiche, geschmackvolle Arbeiten, über denen die Politur des „bon goût" mit allen Vorzügen einer rassemäßigen Züchtung ruht, aber meistens Werke, die in der Erfindung nicht höchste Potenz zeigen und die im großen Zug des internationalen Wettbewerbs nicht ernsthaft ein Wort mitzureden vermögen. Selbst Namen wie Albert Roussel oder Paul Dukas gehören hierher, um zwei wichtige Vertreter eines isolierten, selbstkritisch gesiebten Musikempfindens zu nennen; um diese (und andere Namen) gruppieren sich eine ganze Masse Mit- oder Ausläufer, die an Massenet oder Debussy, an eine nachromantische oder folkloristisch gerichtete Stilkunst anknüpfen. Wir nennen aus dem jüngsten Repertoire der Oper einige Namen: Bachelet, Roland Manuel, M.

Canteloube und Maurice Emmanuel. Wer kennt sie außerhalb Frankreichs? Ihre Arbeiten hören sich gut an, sie enthalten zahllose feine Details, sie sind ernst oder streifen leicht über die Dinge hin, sie bringen fast immer einen sicheren Sinn für die Bedürfnisse der Bühne mit. Aber das ist meist auch fast alles. Nur selten verirrt sich ein wirksameres Werk dieser Komponisten über die Grenzen, um als Probe französischer Musikkultur einige Kenner oder Kosmopoliten der Kunst zu fesseln und — wieder vergessen zu werden.

Unter den neueren Franzosen genießt Massenet die Würden eines Klassikers; seine Werke, die nicht mehr ganz modern sind, aber mit ihrer unverminderten Beliebtheit in Frankreich bei allem wagnerischen Firnis beweisen, daß sie ganz auf nationalem Boden gewachsen sind, gehören zum eisernen Bestand der Pariser Oper. In immer stärkerem Glanze eines „Maestro" steht heute M. Ravel da, dessen Musik zwar keine Keime der Popularität in sich birgt, aber sicher alle Tugenden französischen Kunstempfindens in erneuter individueller Vollendung zusammenfaßt und sublimiert. Ravel ist bei weitem nicht so produktiv wie Massenet, aber die Franzosen empfinden seine Musik, die derjenigen Massenets an „essence", an artistischem Eigenwuchs zweifellos überlegen ist, sicher mit Recht als eine künstlerische Leistung, die in ihrer grazilen, diskreten, wie aus Glas gesponnenen und doch zuweilen leicht hintergründigen Art das ästhetische Glaubensideal der Nation in augenblicklich feinster Form verkörpert.

In die Inszenierung der Opern finden neue Probleme keinen Eingang; man läßt es bei der alten Operntechnik. Der Pariser Geschmack — vielleicht nicht jedermanns Geschmack, aber doch eben Geschmack als individueller Wertbegriff — sorgt dafür, daß die Musik jenen Hintergrund erhält, auf dem sie sich als Seelengemälde oder als Handlung stimmungsvoll und farbig entfalten kann. Die Regie hält auf Beweglichkeit und Elastizität der Ensemblewirkung; hier hilft die natürliche Begabung des Franzosen für prägnante und spontane Ausdruckskunst mit. Die Orchester spielen sehr präzis, mit straffer Rhythmik, aber in der Klangfarbe, nicht bloß in den Holzbläsern, heller und substanzloser, was natürlich den Charakter der Werke oft entscheidend beeinflußt und — man spürt das am meisten bei Wagner — nationalisiert. Und ähnlich ist es mit den Dirigenten: Philipp Gaubert (in der Großen Oper), Albert Wolff (in der Comique) sind kenntnisreiche, sehr vital wirkende Dirigenten, aber schließlich doch Dirigenten ohne ausgeprägten geistigen Typ.

Charakteristisch ist das Verhältnis, das man in Paris zum Kunstwerk Richard Wagners besitzt. Die Zeit, in der die geniale Größe Wagners auch die französische Musik in Verwirrung und Abhängigkeit brachte, ist heute vorbei; man hat erkannt, wie wesens- und rassefremd im Grunde die Kunst Wagners mit ihrer starken Konsequenz germanischen Kunstempfindens der französischen Theaterauffassung ist. Man bewundert Wagner, man schätzt ihn; aber er liegt doch immer mehr an der Peripherie der musikalischen Interessen Frankreichs. Ich wohnte einer Vorstellung des „Siegfried" in der Großen Oper bei, die durch die

Transponierung des Werkes in das nationale Kunstempfinden zwar zu fesseln vermochte, aber alles andere als wagnerisch wirkte. Von einem Anschluß an die Bayreuther Stillehre, von einem inneren Verhältnis zum Gedanken des Wagnerschen Musikdramas war hier keine Rede. Einzig die Brünnhilde gewann, zwar ganz aus einer französischen Sphäre à la Racine heraus, aber mit einer wahrhaft ernsten und geistig geformten Leistung das Format Wagnerischer Kunst. Der Deutsche lächelt, wenn der Wanderer als „voyageur" auftritt; er ist erstaunt, wie mangelhaft sich die weltanschauliche Schwere der Wagnerschen Gedankenwelt in die französische Sprache umsetzen läßt. Die metaphysischen Kräfte des Nibelungenwerkes verblassen; es wird opernhaft, fast spielerisch, eine „légende", deren ideenhafte Untergründe sich verdünnen; und das alles, obwohl gastierende deutsche Opern-Ensembles so oft in Paris ein Vorbild des echten großen Bayreuther Stiles geben.

Man wird kein vollständiges Bild des Pariser Opernlebens haben, wenn man nicht noch einen Blick auf die fremden Stagione-Theater wirft, die Paris mit regelmäßigen Zyklen schmücken. Sie bringen alle Vorzugseigenschaften der Stagione mit: strenge Ensemble-Disziplin, mustergültige Sauberkeit der technischen Ausführung und Frische der künstlerischen Wirkung. An erster Stelle steht hier die opéra privé russe, die von Madame M. Kousnezoff-Massenet geleitet wird, und die sich — ohne Übertreibungen — an modernere russische Inszenierungs-Prinzipien anschließt; man bedauert es fast, daß dieses glänzende Institut sich nur nationale Bühnenwerke („Prinz Igor", „Zar Soltan") beschränkt. Die nachbarlichen musikalischen Sympathien zu Italien, die seit den Tagen des „dramma per musica" einen festen historischen Unterbau besitzen, werden stets durch italienische Opern-Truppen erneut, vor Kurzem zum Beispiel durch das Teatro di Torino, das eine Rossini-Serie („Italienerin in Algier", „Aschenbrödel" usw.) brachte.

Was hier festgestellt wird, sind, wie gesagt, Eindrücke, die der Fremde empfängt, der kürzere Zeit in Paris Aufenthalt nimmt. Sie mögen sich vertiefen, erweitern und ergänzen, wenn man längere Zeit in Paris ist. Aber gerade diese „flüchtigen" Eindrücke, die der objektive Betrachter von außen her bekommt, sind ebenso wichtig, wie diejenigen, die aus einer eingehenderen Kenntnis der Verhältnisse stammen. Man bringt Vergleiche, anderes künstlerisches Anschauungs- und Ideenmaterial mit, an denen man die fremden Leistungen mißt. Man kommt zum Resultat, daß die Pariser Oper wohl noch Bedeutung besitzt, aber nur eine einseitige nationale Bedeutung, die keine Rückwirkung auf die allgemeine Entwicklung der Opernkunst ausstrahlt. (Von einer ähnlichen latenten Krise ist heute Frankreichs altes Schauspiel-Institut, die Comédie Française, bedroht, an der jetzt die Franzosen selbst heftige Kritik üben.) Vielleicht täte auch Paris besser, daran, zur Stagione überzugehen, statt nach deutscher Art am „Repertoire" festzuhalten, dessen Reichhaltigkeit den Bedürfnissen des Pariser Weltverkehres angepaßt ist, aber Höchstleistungen im Wege steht.

Man lernt Paris schätzen, wenn man seine Revuen sieht. Was die Folies Bergères, das Casino de Paris, das Palast-Theater bieten, das ist gewiß nur Unterhaltungskunst, aber Symphonien in Farben und Rhyth-

men, die den Mangel an geistiger Substanz durch eine unerhörte Stärke der optischen Eingebung zu verhüllen wissen. Hier liegen Werte, die man in einer Zeit der Verflachung schätzen lernt; das Verdienst, die Unterhaltung zu einer Kunst zu machen. Wenn man das gleiche Maß an energetischer Spannung des Kunstwillens, an Ideenreichtum auf die Oper konzentrieren würde, so würde man in Paris — mit Rücksicht auf die Ansprüche, die man in dieser Stadt stellt — von einer wirklichen Opernkultur reden können.

Das Kunstleben in Island

VON JÓN LEIFS

Die mit schwindelnder Schnelligkeit sich vollziehende Entwicklung Islands rechtfertigt es auch heute schon, daß man das künstlerische Leben des Landes einmal aus europäischer Perspektive betrachtet. Die dortige Lage der künstlerischen Dinge läßt sich allerdings erst aus der historischen Entwicklung voll verstehen. Während der 600jährigen Nacht der Hungersnot und Unterdrückung Islands stand das Leben dort sozusagen still, nein — es ging sogar zurück von dem goldenen Zeitalter literarischer Hochblüte, die alles übrige in der Literatur des damaligen Europa in den Schatten stellte, bis zu der menschenunwürdigen Hoffnungslosigkeit, die das isländische Volk bis in das 19. Jahrhundert hinein marterte. Noch vor 50 Jahren war von einer Änderung kaum etwas zu merken; man kannte damals dort nicht einmal den Wert des Geldes. Die Sprache und Literatur des Wikingerzeitalters hatte man zwar hinübergerettet, und das Seelenleben mag in karger Verschlossenheit auf das höchste gesteigert und noch verfeinert gewesen sein. Aber von künstlerischem Leben im heutigen Sinne kannte man — kurz: garnichts.

Zuerst regte sich die Renaissance in der Literatur. Neben der trotz aller Not nie ausgelöschten poetischen Tätigkeit, die, teils vom Edda-Geist erfüllt, typisch für die nationale Literatur ist, entstanden Novellen, Romane, Dramen. Die Schauspiele von Jóhann Sigurjónsson erlangen im 20. Jahrhundet europäische Anerkennung. — Heute wird schon ein National-Theater gebaut. Neben einheimischen Schauspielern lernte man in Reykjavik die bedeutendsten Bühnenkünstler des übrigen Nordens kennen.

Bildende Kunst gab es, abgesehen von dem Kunsthandwerk, bis etwa 1900 garnicht in deutlich ausgeprägter Weise. Die bildende Kunst Islands ist darum heute erst etwa 20—30 Jahre alt. Die von Gegensätzen erfüllte zauberhafte Natur des Landes schafft Maler von starker Fantasie und scharfer Profilierung. Eine isländische Kunstausstellung geht im Jahre 1929 durch Skandinavien und Deutschland und gibt einen bedeutenden, wenn auch ein wenig lückenhaften, Einblick in die junge isländische Malerei. — Für den isländischen Bildhauer Einar Jónsson ist ein eigenes Museum als Arbeitsstätte vom Staat gebaut und erhalten.

Die Kunstmusik kommt zuletzt. Die ausländischen Einflüsse des 19. Jahrhunderts wirken nur, um die tausendjährige Wikingermusik, Quintengesänge und Skaldenlieder als barbarisch in schlechten Ruf zu bringen. Die Kunstmusik kommt erst im 20. Jahrhundert nach Island.

Der amerikanische Pianist Arthur Shattuck kommt mit einem Instrument herauf und setzt als Hexenmeister die Gemüter in Bewegung. Einheimische Künstler werden ausgebildet, meist in Deutschland. Eine schaffende isländische Kunstmusik kommt erst in den letzten Jahren in Frage. In der Hauptstadt Islands jagt aber die eine Sensation der musikalischen Wiedergabe die andere. Ein im Ausland tätiger isländischer Tenor singt vor einigen Jahren etwa 10 Mal hintereinander vor ausverkauften Häusern in Reykjavik. Es kommen Pianisten, Sänger und Sängerinnen, Violinvirtuosen, und ihre bis dahin in Island unbekannte Kunst wirkt dort wie Offenbarung oder Sensation. Aber heute ist die Sensation vorbei. Man kennt nun schon „den Schwindel", und die nötige musikalische Erziehung ist nicht da, um zum Kern der künstlischen Musik vorzudringen. So kommt es, daß einige ausländische Künstler, die Island in den letzten Jahren besuchten, eine Enttäuschung erleben mußten. Das immer noch recht rege musikalische Leben ist auch noch nicht so organisiert, daß die nötigen Früchte erzielt werden. Und man kann heute niemandem raten, sich als konzertierender Künstler nach Island zu begeben, wenn nicht Garantien gegeben oder ausgiebige Vorbereitungen gemacht sind. Die letzte Sensation, die ausgiebig in Island „einschlug", war der Besuch des Verfassers mit dem Orchester der Hamburger Philharmoniker 1926. Ganz unbekannt ist noch das höhere Kammermusikspiel (Streichquartett), das auch höhere Anforderungen an die Hörer stellt. An ausländischen Künstlern, die Island in den letzten Jahren besuchten, wären zu nennen: Der Geiger Hermann Diener, der Organist Raasted, das Wunderkind Wolfi Schneiderhahn, Johannes Velden (längere Zeit dort als Pädagoge tätig), Lulu Mysz-Gmeiner und Florizel von Reuter mit dem Pianisten Kurt Haeser und einige andere. Selbst ein so eminenter Techniker wie Florizel von Reuter, der früher sicher 20 ausverkaufte Häuser erzielt hätte, schlug nicht so ein, wie zu erwarten war. Island fehlt es an einer wohlorganisierten Kunstpflege auf allen Gebieten. Selbst den außenpolitischen Wert der Künste hat man dort noch nicht voll erkannt. So soll die tausendjährige Staatsgründungsfeier 26. bis 29. Juni 1930 hauptsächlich als Freiluftfest auf dem „Forum germanicum" in Thingvellir bei Reykjavik gefeiert werden, wozu allerdings Vertreter sämtlicher Kulturstaaten eingeladen sind. Die Vereinigten Staaten von Nordamerika werden eine Statue des isländischen Entdeckers Amerikas Leifer Eiríksson im Werte von 50 Tausend Dollars schenken. Doch sind die Isländer selbst noch nicht so von der Ohnmacht ihrer 600jährigen Nacht erholt, daß sie die Bedeutung solcher Ehrungen voll erkennen. Es ist auch nicht anders zu erwarten. Die Fortschritte der letzten Jahrzehnte sind immerhin ungeheuerlich. Das Land ohne Eisenbahn wird binnen kurzer Zeit andere Länder an Modernität übertreffen. Auto, Radio und Flugzeug (auch für den Verkehr mit dem Kontinent) sind im Begriff, das Land zu erobern. Die große staatliche Radio-Station, welche bald gebaut wird, könnte als Zentrale für das musikalische Leben und die gesamte kulturelle Erziehung des Volkes dienen. Allerdings wäre das Umgekehrte auch möglich.

Musik in Kopenhagen

VON ALMA HEIBERG

Die Tanzwut, in künstlerische Form krystallisiert, hat nun auch Dänemark erreicht. Zwar nicht immer abgeklärt. Wenn eine Anfängerin chinesische Fantasien, ein Vaterunsergebet, Steinalterweib, Andersen-Märchen, Morphinist und Pan in einem Abend rhythmisch auslegen will — so wundere man sich nicht über das Fiasko. Die 13jährige Nini Theilade braucht sich nicht anonym zu verhüllen. Sie ist eine Urbegabung. Der Rhythmus liegt ihr im Blute, mit sicherem Instinkt trifft sie das charakteristisch Nationale. Eine Lisztsche Rhapsodie gab sie mit ungarischer Glut; rührend und überzeugend wirkten die Stimmungsbilder aus Tahiti. Schlank und aalglatt tanzte sie den kohlrabenschwarzen Teufelsjungen, ihre „pas" waren da von geradezu blühender Erfindung. Und unwiderstehlich lustig sprang „der jüngste Matros" zu einer englischen Hornpipe. — Als „Lotusblume" und „Schlittschuhläuferin" wurde sie sofort zum Apollo-Theater engagiert.

Ein Tanzdrama von Katja Lindhard hat sie selbst mit ihren Schülern aufgeführt. Es illustrierte (die Musik von Melartin, Glazounow u. a.) das Leben eines jungen Mannes: die erste Jugendzeit, die Brautwahl, die Versuchung und die Rückkehr zur Geliebten. Frau L. hat bei Laban und Dalcroze studiert; die Schüler schienen talentvoll und gut unterrichtet.

Frau Bergliot Ibsen, Schwiegertochter des großen Norwegers und Björnsons Tochter, gab einen Liederabend zum Andenken ihres Vaters. Ihre königliche Gestalt und tief empfundene Vortragskunst hinterließ — trotz unüberhörbarer technischer Fehler in Aussprache und Atemführung — einen unvergeßlichen Eindruck. In der deutschen Petro Kirche hörte man altes und neues vom Tage. Stresemann jun.'s Sextett interessierte weniger als J. J. Emborgs „Sinfonia per un orchestra piccola", einer der Schubert-prämierten. Man vernahm Flügelschläge der Bachschen Zeit. „Neue Musik", einer der vitalsten dänischen Vereine, hatte Béla Bartók eingeladen, eine visionäre Asketen-Erscheinung. Er brachte Musik, seine eigene und seines Landsmannes Kodaly. Harte Rhythmen wechselten mit schweren Klängen von höchster Eigenart und Schönheit. Sonst gab es 2 markante Musik-Begebenheiten: das italienische Gastspiel und Dr. Karl Mucks 3 Konzerte. Egisto Tango gab mit seinen Solisten, unserer kgl. Kapelle, Ballet und Chor 5 Opern: Rossinis Barbier, Tosca und 3 Verdis. Als kluger General brachte Tango das schwächste zuerst. Der Barbier neigte bedenklich zur Bretterbude. Über die Rosina hätte man weinen können, so vernichtete ihr Anblick jede Illusion. Beim Hören war es nicht besser bestellt. Der Hauptgewinn des Unternehmens war die kgl. Kapelle.

Neue Musik in München

VON SIEGFRIED KALLENBERG

Die im Oktober von der Gesellschaft für zeitgenössische Musik in München (Vorstand Fritz Büchtger) veranstaltete Woche Neue Mu-

sik dürfte eine Legende zerstört haben. Denn das musikalische München, so wie es anderswo eingeschätzt wurde, galt bis jetzt als ein unbesiegbarer Hort überaus konservativ orientierten Musikempfindens. An diesem Vorurteil hing oder hängt zweifellos ein Stück Wahrheit: der am künstlerischen Leben interessierte Teil der Münchner Bevölkerung bevorzugt wie in Dingen der bildenden Kunst, so auch in der Musik mehr das Abgeklärte, Gepflegte, Sinnenfreudige, denn die herbe, eine neue, sehr sachliche Weltanschauung anbahnende Linie der modernen Musik. Trotzdem war von jeher auch in München viel Verständnis zu finden für die Probleme, die eine umstürzlerische Zeit auch in die Gebiete des künstlerischen Schaffens trug.

Das Vorurteil modern gesinnter Musikzentralen gegen München dürfte nun gerade durch den ungewöhnlichen Publikumserfolg dieser neuen Musikwoche aus dem Wege geräumt worden sein. Die Konzerte waren zum Teil ausverkauft, der Beifall überaus warm. Und man darf wohl in der bloßen Tatsache, daß diese Woche überhaupt in München möglich war, den wesentlichen Erfolg der genannten Gesellschaft sehen. Auch darin, daß man wenigstens bis zu einem gewissen Grade die Mitwirkung der immer noch sehr auf „Hoftheater" eingestellten Staatsoper gewann, durch die Aufführung des Orfeo von Monteverdi unter Dr. Leopold Stahls und Heinrich Kröllers Regie. Der Wunsch allerdings, daß sich unsere Oper noch etwas betonter, vielleicht durch die Aufführung einer modernen Oper in den Dienst der guten Sache gestellt hätte, blieb für diesmal noch unerfüllt.

Man hatte sich für die künstlerische Durchführung des Programms durchweg hervorragender Kräfte versichert: für die Kammermusik das Brüssler Pro-arte Quartett (neben dem einheimischen Berber Quartett). Für das Chormäßige Holle's Madrigalvereinigung, für Orchesterwerke das Orchester der deutschen Stunde, sowie die Münchner Philharmoniker unter der Direktion Scherchens und unter Mitwirkung Paul Hindemith. Im Übrigen kamen noch der Tonfilm zu Wort und neue Rundfunkmusik. Das Programm enthielt neben den Werken der unten genannten Komponisten noch Bachs musikalisches Opfer in der Bearbeitung von Dr. Hans David, sowie gewissermaßen als Signum der neuen Musik Kammermusikwerke von Byrd, Scheidt und Haßler.

Auf eine eingehende Kritik der einzelnen Werke wie der jeweiligen Qualität ihrer Darbietung sei hier verzichtet. Wir beanspruchen nicht das Amt eines Jurors zu spielen gegenüber Namen, deren Besonderheit, zum Teil bekannt, zum Teil sich noch zu entwickeln haben. Man hörte Werke von Hindemith, Strawinsky, Toch, Bartók und Milhaud. Von neueren Karl Marx, Gerhard v. Westermann, Crusius, Büchtger, Karl Orff (München), Hermann Reutter, Hugo Herrman. Im problematischen Sinn interessierten natürlich die Tonfilmischen- u. Rundfunk-Vorführungen. Von erstgenannter Art die schon in Baden-Baden dargebotenen Stücke von Gronostay, Milhaud, Deußen und Hindemith. Mit künstlerischen Prämissen kann allerdings noch nicht an diese Dinge herangetreten werden. Dagegen dürfte der Lindbergflug von Hindemith—Weill, Büchtgers grotesker Ulk 100 Kilometer, sowie Werner Egks „ein neuer Sender sagt sich an" als wirkungsvolle Bereicherung von speziell für

Rundfunk gedachten musikalischen Kleinstücken bewertet werden. Den auch äußerlich glänzenden Abschluß der Woche bildete ein ganz dem Schaffen Hindemiths gewidmeter Abend, der unter Scherchens eindringlich gestaltender Führung das ungemein empfindungsstarke Orgelkonzert (Solist Sagerer), sowie das Klavier- u. Bratschenkonzert vermittelte (Solisten Udo Dammert und Paul Hindemith). Künstlerisch genommen war wohl Monteverdis Orfeo einer der Höhepunkte sämtlicher Veranstaltungen. Leider in darstellischer Hinsicht nicht ganz einwandfrei. Man schien es mit der Besetzung der sehr anspruchsvollen Partien vielleicht doch etwas zu sehr auf die leichte Achsel genommen zu haben. Der starke Erfolg des Werkes — bis heute 4 Aufführungen — dürfte, abgesehen von dem zwingenden Eindruck der monumentalen Tonsprache vor allem der Einbeziehung von Bewegungshören zu danken sein, die Heinrich Kröller mit großem künstlerischem Impuls und außerordentlicher Sorgfalt einstudiert hatte. Daß diese erste wirkliche Oper — nichts weniger wie ein Werk L'art pour l'art — in ihrer Betonung des cantabel-virtuosen Sologesangs eine beispiellos geniale, ja wirklich revolutionäre Tat war, mußte jedem Hörer mit Notwendigkeit zum Bewußtsein kommen. Was allerdings von der Wirkung auf Kosten der sehr modernen Bearbeitung von Carl Orff zu setzen ist, namentlich in Dingen der Instrumentation, läßt sich nur auf Grund einer genauen Kenntnis der Originalfassung zuverlässig bestimmen. Jedenfalls offenbarte Orffs Modernisierung Geschmack und künstlerische Kultur.

Dvořák-Uraufführungen im Leipziger Gewandhaus

Im Mai d. J. waren 25 Jahre vergangen, seit Anton Dvořák die Augen schloß. Darin war vielleicht der äußere Grund dafür zu finden, daß sich das Gewandhaus zu Beginn dieses Konzertwinters kurz nacheinander zweier unbekannten Werke des böhmischen Meisters annahm. Im dritten Orchesterkonzert wurde ein noch niemals gespieltes nachgelassenes *Cellokonzert* gemacht: eine Jugendarbeit, die der junge Leipziger Tonsetzer Günter *Raphael* neu gestaltet und instrumentiert hat. Aus dem soeben bei Breitkopf & Härtel erschienenen Klavierauszug erfährt man, daß der Bearbeiter außerordentlich eingreifende Veränderungen vornehmen mußte; denn die Urfassung habe mindestens anderthalb Stunde beansprucht, vieles sei nur in kurzen Ansätzen angedeutet gewesen, auch habe die Durchführung der Themen ganz gefehlt. Äußerst innig erfühlt ist der langsame Mittelsatz; der Hauptgedanke des letzten weist sich als ein kapriziös stilisierter böhmischer Tanz aus; vom Gesangsthema abgesehen, mutet jedoch der erste in Raphaels Ausarbeitung, die sonst technisch sehr gewandt ist, ziemlich trocken an. Dem Konzertmeister Hans Münch, Holland, dem Nachfolger Julius Klengels im Gewandhausorchester, war eine virtuose und klangschöne Wiedergabe des Stückes zu danken. An dem Abend stand — zum ersten Male — am Kapellmeisterpulte des Gewandhauses *Hermann Scherchen.*

Handelte es sich wegen Raphaels beträchtlicher Mitarbeit bei diesem Cellokonzert nur um eine sehr bedingte Uraufführung, so sah man sich in der zweiten Kammermusik einem unbekannten *Streichquartett* desselben Meisters gegenübergestellt, das bis auf nur wenige Partiturseiten ganz von seiner Hand ist. Das in F-moll stehende Stück ist der Zeitfolge nach, das vierte unter den 13 Quartetten Dvořáks und stammt aus dem Jahre 1873, einer Zeit, wo die Verleger noch wenig von ihm nahmen. Es war ursprünglich mit der Werkzahl 23 bezeichnet, doch änderte sie Dvořák später in die Zahl 9 ab. Offenbar unterließ dieser später die Veröffentlichung nur deshalb, weil vier Seiten des dritten Satzes in der Handschrift verloren gegangen waren und er den zweiten inzwischen für Geige und Orchester bearbeitet und als W. 11 heraus-

gegeben hatte. Das fehlende Stück hat Raphael gleichfalls ergänzt, und zwar so geschickt, daß kein stilistischer Bruch entstanden ist, und in dieser Form ist das Werk soeben auch bei Breitkopf erschienen. Der Tondichter hat die markanten Themen des Stückes mit drängendem musikalischem Sinn hingestellt und durchgeführt, sodaß der Zuhörer bis zur letzten Note gefesselt bleibt. Sicher werden auch andere Quartette bald danach greifen. *Ur.*

NOTEN

HINDEMITHS SCHULWERK.

Bei der Betrachtung des im gemeinsamen Verlage von *Schott und Kallmeyer* erschienenen Schulwerks von Paul Hindemith (in der von P. Hindemith, Fr. Jöde, H. Mersmann herausgegebenen Sammlung *„Das neue Werk", Gemeindschaftsmusik für Schule und Haus)* muß man von vornherein einen ganz anderen Maßstab anlegen, als er sonst dem neueren Schaffen gegenüber berechtigt sein mag. Denn es handelt sich hier um eine Musik, die für einen mit mehr oder weniger musikalischer Vorbildung belasteten Hörerkreis bestimmt ist, auch nicht für den snobistischeren Teil unserer Kunstkonsumenten, denen nur noch außerordentliche Sensationen ein gewisses, wohlwollendes Interesse abnötigen können, sondern diese Musik wendet sich an solche Menschen, denen ein lebendiges Musizieren — und sei es auch nur in bescheidenen Ausmaßen — mit zu ihren *Lebensnotwendigkeiten* gehört, denen es nicht genügt, sich ihre tägliche Ration Musik durch Radio oder Grammophon servieren zu lassen.

Und hier liegt das große Verdienst Fritz Jödes, daß er diese Menschen, die sich im wesentlichen in der musikalischen Jugendbewegung finden und die in der neueren Musik die große Sehnsucht aller jungen Menschen, das Gemeinschaftserlebnis, bisher nicht gefunden hatten und sich infolgedessen ausschließlich, allzu ausschließlich der alten, vorbachschen Musik zugewandt hatten, — daß er durch seine Anregung zu diesem Werk diese Menschen mit ihrer Zeit wieder in Zusammenhang zu bringen, aus ihrer exklusiven Versenkung in den Geist des Mittelalters heraus sie wieder in unsere Zeit hineinzustellen versuchte und sie so dem gärenden, sich in so vielen verwirrenden und merkwürdigen Tatsachen anzeigenden Neuen dienstbar macht.

Hindemith geht in den ersten Stücken für zwei Geigen (Heft I) für Anfänger primär von der Linie aus, die sich aus einem Ton heraus langsam entwickelt, zunächst wie in Nr. 1 und 2 in strenger Pentatonik. Die Linie wird freier und faltet sich ungezwungener in ihrer Bewegungstendenz und schon Nr. 5, zwei kurze Orgelpunkte, zwei winzige Kanons, ist ein Stück von erstaunlicher Schönheit. In diesen neun kleinen Nummern des ersten Heftes erweitert sich die Spannkraft der Linie bis zu ganzseitigen Sätzchen, um im zweiten Heft zur Dreistimmigkeit (drei Geigen, oder zwei Geigen und Bratsche) überzugehen. Kanons in Oktav, Quart, Sekund mit freier Baßstimme, überliegendem Baß, Kanons in der Umkehrung, Ansätze zu dreifachem Kanon sind die Formen, in die sich eine äußerst lebendige und trotz ungewohnter Wendungen natürlich fließende Musik ergießt. Bis hierher ist diese Musik für jeden musikalischen Menschen ohne weiteres zugänglich, auch wenn er sich noch nicht in den Geist der Moderne eingelebt hat, sofern er nur unbefangen an sie herantritt.

Die acht Stücke für Streichquartet des dritten Heftes erschließen sich dem Verständnis schon schwerer, zum mindesten erst dann, wenn man die beiden vorangegangenen Hefte gründlich durchlebt hat, wie es ja auch im Sinne dieses Werks gelegen ist. Auf den ersten Blick mögen sie sogar *konstruktiv und abstrakt* erscheinen, doch nach eingehenderem Studium und vor allem nach häufigerem Spielen beginnt man die Logik der eigenartigen Stimmführung Hindemiths zu erfühlen, obwohl nicht geleugnet werden soll, daß gelegentlich auch etwas abstruse Dinge mit unterlaufen, deren Notwendigkeit man nicht so ohne weiteres einzusehen vermag. Aber diese Stücke sind mit so echter, naiver Frische hingesetzt, sind wie Nr. 2, 3, 4, 5, 8 von so köstlichem musikantischem Reiz, daß alle Bedenken bald schwinden.

Viertes Heft, Solovioline, Streichorchester mit Kontrabaß; die ersten beiden Nummern sind den besten Hindemithschen Sätzen überhaupt zuzuzählen, ja sie sind manchmal von Händelscher Größe. Das ganze Werk ist von ausnehmendem klanglichem Reiz und bis ins letzte aus dem Instrument heraus erfunden. Gewiß, schon das dritte Heft ist nicht leicht und stellt trotz der technischen Einfachheit ziemliche Anforderungen an das Gehör des Spielers, das dadurch aber andererseits außeror-

dentlich geschärft wird, obwohl mir Hindemith in dieser Beziehung in der Chromatik manchmal etwas zu weit gegangen zu sein scheint. Aber auch das ist ein großer Vorzug des Werks, daß es ohne alle metaphysische oder sonstige programmatische Einstellung, für die der jugendliche Spieler erfahrungsgemäß gar kein Verständnis aufbringt, rein aus Musizierfreude, aus dem naiven Spieltrieb heraus geschrieben ist.

So hat man denn auch in Norddeutschland und am Rhein, wo man in Singkreisen und Schulen diese Musik eifrig pflegt, die positivsten Erfahrungen damit gemacht; nach kurzer Zeit haben die jungen Leute Freude und Geschmack daran bekommen, und es wäre zu wünschen, daß auch bei uns mehr mit diesem vortrefflich geeigneten Werk in den Schulen gearbeitet würde.

Endlich noch die Anregung, daß auch unsere vielen vortrefflichen Dilettantenquartette an diese Stücke herangehen möchten, dadurch würde sicher dem neueren Schaffen überhaupt gegenüber ein liebevolleres Verständnis in weitere Kreise dringen.

Schließlich müssen in diesem Zusammenhange noch erwähnt werden die Lieder (dreistimmige Chöre) und die Spielmusik für zwei Flöten, zwei Oboen und Streichorchester in derselben Sammlung, aus denselben Prinzipien heraus und für dieselben Menschen geschaffen wie das Schulwerk. *Fritz Büchtger.*

*

A. CASELLA: SONATA in C-dur für Kl. u. Violoncell. *Universal Ed.*

Eigentlich müßte man sie als Sonate im alten Stil bezeichnen. Sie besteht aus zwei Teilen: Präludium und Bouree, Largo und Rondo quasi Giga. Ein Werk von kraftvoller Tonsprache.

GUIDO PANNAIN: SONATA für Violine und Klavier. *Univ. Ed.*

Sehr spröde Musik, die über den Mangel an Erfindung nicht hinwegzutäuschen vermag.

ALEX. JEMNITZ: Serenade op. 24 für Viol., Viola und Violoncell. Kleine Partitur. *Univ. Ed.*

Sehr fein gearbeitetes und erfindungsreiches Werkchen.

ALEX. JEMNITZ: DUO-SONATE für Viola u. Violoncello. *Schott's Söhne, Mainz.*

Sehr schwerverdauliche moderne Kost, die an Spieler und Hörer gleich große Anforderungen stellt.

ANTHOLOGIA QUINTA VOCALIS LITURGICA. (Proprium de tempore) *Edizione Marcello Capra Sten, Torino.*

ANTHOLOGIA SEXTA VOCALIS LITURGICA. (De beata, de Sanctis varia.) *Edizione Marcello Capra Sten, Torino.*

Für den liturgischen Gottesdienst bestimmte Auswahl lateinischer Gesänge für vier Männerstimmen von Meistern des XVI. Jahrhunderts, mit Vortragszeichen versehen (von Rostagno u. d'Alessi) und in handlicher Form (Taschenpartitur).

VIER IRISCHE VOLKSLIEDER, frei bearbeitet für Klavier von *Arthur Alexander. Oxf. Un. Pr.*

Geschickte Bearbeitungen, nur die dritte zu effektvoll.

WELSH FOLK DANCES (Second set), gesetzt für Klavier von E. T. Davies. *Oxf. Un. Pr.*

DUE CANZONI POPOLARI ITALIANE, gesetzt von A. Casella. *Oxf. Un. Pr.*

GUSTAV HOLST: TWO FOLKSONG FRAGMENTS für Klav. *Oxf. Un. Pr.*

Alles sehr geschmackvoll und schlicht gesetzt.

FRANZ PÍCHA: GEIGENSONATE, op. 9 D-moll. *Hudební Matice, Prag.*

Eine Violinsonate, die Beachtung verdient. Die Musik ist von eigenartigem Profil und stark in der Erfindung.

A. STANTSCHINSKY: CANON in H-moll für Klav. *Staatsverlag Moskau und Un. Ed. Wien.*

Wirkungsvolle Konzertetüde.

J. S. BACH: SINFONIA aus der Kantate „Kommt, eilet und laufet". Partitur *Oxf. Un. Press.*

J. S. BACH: BRANDENBURGISCHES KONZERT Nr. 6. Partitur *Oxf. Un. Press.*

Vortreffliche Ausgaben für den praktischen Gebrauch.

OTTO SIEGL: KONZERT für Viol. u. Orch. op. 50. *Doblinger, Wien.*

Ein groß angelegtes Werk. Besonders der rhythmisch prägnante dritte Satz dürfte von erfrischender Wirkung sein, während der zweite den Geigern Gelegenheit bietet, in der Kunst der Kantilene zu brillieren. Der erste ist schwächer in der Erfindung.

E. WASSERVOGEL: JUGENDALBUM für Klavier. *Doblinger, Wien.*

Es gibt immer noch Komponisten, die meinen, für die Jugend sei alles gut genug, wenn es nur technisch leicht ist.

N. MEDTNER: ZWEI MÄRCHEN für Klavier. *Zimmermann, Leipzig.*

Tanzmärchen und Elfenmärchen, jedes einzeln. Anmutige, leichtbeschwingte Musik, ohne besondere Reize.

LEOP. MITTMANN: 1. BLUES, 2. STUDIE, 3. JAZZ. Für Klavier. (Nr. 3 für 2 Kl. zu 4 Hd.), jede Nummer einzeln. *Zimmermann, Leipzig.*

Wittmann gehört zu den Komponisten, die bestrebt sind, die modernen Tänze auf ein höheres Niveau zu bringen, was ihm auch bis zu einem gewissen Grade gelingt.

GERH. MOHR: Stars (Three Synkopations) für Kl. *Zimmermann, Leipzig.*

Gleichfalls moderne Tänze in reicherem musikalischen Gewand.

J. SAUBER: FANTAISIE für Flöte u. Kl. *Zimmermann, Leipzig.*

Sauber hat ansprechende Einfälle und strebt nach formaler Abrundung, darum wirkt auch die Phantasie lebendig und geschlossen.

GEORGE DYSON: BACH'S BIRTHDAY four Fugal Sketches for Piano Solo. *Oxford University Press.*

Vier hübsche kleine und mittelschwere Stücke im polyphonen Stil.

WILLRAM WALTON: SINFONIA CONCERTANTE für Orch. u. Kl. *Oxf. Un. Pr.*

Eine sehr fesselnde Komposition, frisch und amüsant in der Erfindung. Eigentlich ein Klavierkonzert.

HAROLD RUTLAND: TOCCATA für Klavier. *Oxf. Un. Pr.*

Eine Art Perpetuum mobile. Brauchbares Vortragsstück.

H. E. RANDERSON: AN OXFORD QUADRANGLE. Für Klav. *Oxf. Un. Pr.*

Auch in bedenklicher Nähe der Salonmusik.

BERNARD VAN DIEREN: TEMACON VARIAZIONE für Klav. *Oxf. Un. Pr., London.*

Sehr phantasievolle Komposition, die die Eigenart des Komponisten deutlich wiederspiegelt. *Vdl.*

MÄNNERCHÖRE *(Verlag Eulenburg, Leipzig):*

PAUL GRÄNER: Die Gesellenwoche, op. 86. Deutsche Kantate, op. 87. Zwei Volksliedbearbeitungen.

RUDOLF PEHM: op. 19 Schmieds Schmerz, op. 21 Pan an die Sterne, op. 25 Auszählvers für Verliebte.

WILH. RINKENS: op. 51 Die Kunst des Küßens, Hochzeitslied, Amor in allen Ecken.

J. GATTER: op. 58 Glück, Unterwegs, Straßenlied.

HANS HEINRICHS: Volksliedbearbeitungen.

Durchaus Chöre, die auf einem guten Niveau stehen. Besonders hervorzuheben wären die vortrefflich gearbeitete Gesellenwoche (Variationen über ein altes Volkslied) und die gehaltvolle deutsche Kantate. Unerquicklich ist nur der Humor der Texte von Bierbaum, die sich Pehm zum Vorwurf gewählt hat. Sehr einfach sind die Volksliedbearbeitungen von Heinrichs.

AL. DE BONIS: SONATA in Re per Organo. *Ed. Marcello Capra, Sten, Torino.*

Gut gearbeitet, aber etwas trocken.

ACHILLE LONGO: BIZZARIA ARABESCO One Step da concerto, für Klav. *Fratelli Curci, Napoli.*

Nicht schwieriges Vortragsstück, aber ohne besonderen Wert.

H. JELMOLI: VARIATIONEN über eine Arie von Rameau, für Viol. u. Klav. *Gebr. Hug. Leipzig.*

Schwache Kompositionsaufgabe, Leider schon op. 34.

DANIEL RUYNEMAN: QUATRE POÈMS. *Chester, London.*

Vier französische Lieder, die auf den ersten Blick hin recht originell erscheinen. Die Singstimme ist psalmodierend geführt und das Klavier hat Verschiedenes dazu zu bemerken.

WALDEMAR MARTEN: JAPANISCHE LIEDER, op. 10. *Rasbe & Plothow, Berlin.*

Dilettantische Versuche.

KARL WEIGL: 3 MÄDCHENLIEDER. *Ed. Strache. Wien, Leipzig.*

Sehr schlichte Gesänge.

J. G. MRACZEK: MARIENLIED aus der Oper: Madonna am Wiesenzaun. *Forberg, Leipzig.*

M. MILNER: SULAMIT für eine Singst. u. Klav. *Staatsverlag Moskau u. Un. Ed.*

Unbedeutend und ohne jede Eigenart.

S. PROTOPOPOFF: DES LEBENS FRÜHLING für hohe Singst. u. Klav. *Staatsverlag Moskau u. Un. Ed.*

Drei Gesänge von starker Stimmungskraft, stellenweise etwas impressionistisch.

S. WASSILENKO: SINGHALESISCHE LIEDER, op. 55, für tiefe Stimme, Cello, Trommel u. Klavier. *Staatsverlag Moskau u. U. Ed.*

Diesen Liedern liegen freie Übersetzungen singhalesischer Lieder zugrunde. Die Vertonung durch Wassilenko bietet außer der Verwendung der Trommel, die exotisch wirken soll, nichts Bemerkenswertes; sie ist alltäglich.

DANIEL RUYNEMAN: SONATA für Violin-Solo. *Chester, London.*

Ganz moderne, musikalisch und technisch schwere Kost. Der letzte Satz ist eine Fuge über ein altniederländisches Volkslied.

Vorlesungen Musikpädagogischer Ausbildungsstätten

Aus dieser übrigens noch unvollständigen Zusammenstellung, ersehen Freunde blosser und ausschliesslicher Beschäftigung mit den Instrumenten, wohin die heutige Musikpädagogik strebt. Der Geist scheint also doch nicht aus dem Handgelenk zu kommen. Red.

Staatliche Hochschule für Musik in Köln. Abteilung für Schulmusik. Prof. E. J. *Müller:* Musikpädagogische Fragen der Gegenwart, einstündig. Dr. Felix *Oberborbeck:* Einführung in das Studium der Schulmusik, einstündig. — Behandlung musikpädagogischer Fragen, einstündig. — Besprechung neuerschienener Literatur, einstündig. — Collegium musicum: Chor- und Orchesterübungen, zweistündig. — Musikgeschichte in Beispielen, einstündig. Pater Dr. D. *Johner:* Der Gregorianische Choral, 1½stündig. Dr. Wilhelm *Kurthen:* Die Blütezeit der niederländischen Polyphonie, 1½stündig. Prof. Dr. Hermann *Unger:* Musikgeschichte im Überblick, einstündig. — Instrumentationsübungen, einstündig.

Institut für Kirchen- und Schulmusik in Königsberg. (Rahmen der Universität.) 1. Liturgik: Prof. D. *Gennerich.* 2. Geschichte der Kirchenmusik: Prof. Dr. *Müller-Blattau.* 3. Physiologie der Stimme: Prof. Dr. *Sokolowski.* 4. Prof. Dr. *Müller-Blattau:* Die deutsche Musik des 17. Jahrhunderts, zweistündig. — Geschichte der älteren Instrumentalmusik bis Gabrieli, einstündig. — Musikwissenschaftliches Proseminar: Übungen zur Notationskunde (gemeinsam mit Dr. *Schrade).* — Musikwissenschaftliches Hauptseminar: Übungen zum deutschen Barocklied. — 5. Musikerziehung: *Walter Kühn:* Physiologische, psychologische und musikwissenschaftliche Grundlagen der Musikerziehung, einstündig. — Musikerziehung in der Zeit des Philanthropismus und Neuhumanismus, einstündig. — Musikerziehung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, einstündig. — Musikpädagogisches Proseminar: Kolloquium über Fragen der praktischen Musikerziehung (im Anschluß an Unterrichtsbesuch), einstündig. — Musikpädagogisches Hauptseminar: Untersuchungen über Melodik unter musikpädagogischem Gesichtspunkt (zum Aufbau einer Trefflehre), Zulassung ist von einer Aufnahmeprüfung abhängig, einstündig. — Anleitung zu selbständigen Arbeiten auf dem Gebiete der Musikerziehung. Nach Verabredung. — Stoffe und methodische Behandlung der Musikgeschichte in der Schule, zweistündig. — Musiktheorie: Otto *Besch,* Walter *Kühn,* Max *Rohloff.* Klavierspiel: Joachim *Ansorge.* Violinspiel: Kurt *Wieck.* Orgelspiel: Kirchenmusikdirektor *Beyer.* Sologesang: Paul *Heidecker,* Dr. Erwin *Roß.* Chorleitung, Chorgesang: Walter *Kühn.* Partiturspiel, Generalbaßspiel: Prof. *Firchow.* Rhythmische Gymnastik: Frau *Kroll-Radok.*

MUSIK IN REICHENBERG.

Das Vertrauen zur Oper, das im Vorjahre durch Fehlgriffe erschüttert worden war, wurde auch in dieser Spielzeit nicht wiedergewonnen. Das war umso bedauerlicher, als die Leistungen der Oper zumindestens größeren künstlerischen Ernst zeigten; der neue Opernleiter Erich Buder war ein gewissenhafter, unermüdlicher Arbeiter, dessen Interpretationen mehr Anerkennung verdient hätten. Das Ensemble freilich war so ungleich ausgewogen, daß es selten zu abgerundeten Aufführungen kam. Neu für Reichenberg waren Verdis „Macht des Schicksals", Straußens „Ariadne auf Naxos" und Dvořáks „Rusalka". Auch eine Erstaufführung ist zu verzeichnen: Walter von *Simons* „Korsisches Gesetz", ein Operneinakter, Nachfahre der „Cavalleria rusticana". Doch war die durchaus eklektische Musik noch besser als das sentimentale kitschige Buch; wenn Simon sich auch unberührt vom Schaffen der Gegenwart zeigte, so sei doch eine vornehme Haltung seiner Tonsprache anerkannt. — Später wurde das Theater zur Verpachtung neu ausgeschrieben. Von mehr als 30 Bewerbern ging nach hartem Kampf — die Besetzung versuchte man von einer Seite zum Politikum zu machen — der langjährige frühere Operndirektor Friedrich Sommer als Sieger hervor. Nach vierjähriger Unterbrechung steht also Sommer wiederum vor der Aufgabe des Neuaufbaues der Oper, eine unverkennbar schwere Berufung. Nicht so günstig wie im Vorjahre ist leider der Bericht über die *Sinfoniekonzerte*. Sie litten unter Zerrissenheit der Leitung, Systemlosigkeit der Programme und waren daher auch schwächer besucht. Von den sechs Konzerten waren drei dem Opernkapellmeister Buder, zwei dem in Reichenberg recht beliebten Karlsbader Generalmusikdirektor Robert *Manzer* und — leider — nur eines dem Prager Operndirektor H. *Steinberg* anvertraut, das allerdings den größten künstlerischen Erfolg hatte und das Publikum faszinierte. Es gab neben den Standardwerken der Konzertliteratur zwei Erstaufführungen: Erich Buder dirigierte seine sinfonische Dichtung „Die Karpathen", ein Werk im Geiste der Strauß'schen Sprache, klangfreudig und schön gesteigert, Manzer führte die sinfonischen Variationen „Gesang eines Lebens" des Zittauer Ernst *Reinstein* auf, die wohl die große Satztechnik Regerscher Schule verrieten, aber mit ihrer eklektischen Faktur von der Sendung des Komponisten als Sinfoniker ebensowenig überzeugten wie das Werk Buders. Die Kammermusik war vor allem durch die vier vornehmen Konzerte der „Gesellschaft der Musikfreunde" repräsentiert, die hohes Niveau hatten. Das Konzert des „Ungarischen Streichquartettes" war eines der schönsten Erlebnisse, die anderen drei Konzerte bestritt das *Trio Georg Steinen* (Fritzi Linke, Linhart, Glaser). Viel Kammermusik spielten fleißig und mit Ernst heimische Vereinigungen, das „Reichenberger Streichquartett", das Quartett der Theaterkapelle, das Kubanek-Trio u. a. Größere Solistenkonzerte waren spärlicher. Großartig wie immer war die Kunst Julia *Culps* in einer Theatermatinee, von tiefstem Eindruck das Orgelkonzert Kurt *Utz'* aus Prag, der Fidelio Finkes prachtvolle Orgelwerke meisterhaft interpretierte. Georg *Steiner* und Josef *Langer* kamen mit fesselnden Programmen. Von heimischen Künstlern hörte man manches Schöne: erwähnt seien die Sängerinnen Reipert-Melzer, Schwind-Wolf, Clanner-Engelshofen, die Geiger Hanke-Türke, Hofmann, der Cellist Kubanek, die Konzerte der „Imca", des Stadtbildungsausschusses, der Organisten Rhodes u. v. a. Eine Ökonomie in der überschwemmenden Fülle der heimischen Veranstaltungen wäre dringend am Platze.

Dr. Ewald Mayer.

MUSIK IN KARLSBAD.

Karlsbad, der Weltkurort, hat seine eigene Physiognomie — auch in musikalischer Hinsicht. Das Konzertleben, zusammengedrängt in wenige Saisonmonate, entwickelt einen Musik-Großbetrieb. Die vielen Konsumenten, zusammengewürfelt aus aller Herren Ländern, verlangen gediegene musikalische Kost in reicher Abwechslung; alles eingestellt auf first class in der Darbietung. Die gemütliche Zeit ist längst vorbei, in der es Nasenrümpfer in reicher Zahl gab, wenn von den „Badekapellen" gesprochen wurde. Anton *Dvořák* war auch einer von dieser Gilde, bis er — mit eigenen Ohren seine „Serenade in E" in Karlsbad von der Badekapelle hörte und seinem „Respekte" laut Ausdruck verlieh. Indes ist das Karlsbader Kurorchester längst in die Reihen der erstrangigen Sinfonieorchester eingegliedert und viele Prominente, die in Karlsbad ihren Magen, ihre Galle oder Leber in die Ordnung bringen, gehen nicht achtlos an dieser Körperschaft vorüber, und auch Richard Strauß, Leo Blech u. a. dirigieren gelegentlich dieses Orchester. Der dem Karlsbader Berichte

zur Verfügung gestellte Raum im „Auftakt" ist karg bemessen und nur in großen Umrissen kann der Großbetrieb gezeichnet werden: wöchentlich drei großangelegte Sinfonie- oder Sonderkonzerte des Kurorchesters, das Generalmusikdirektor Robert *Manzer* leitet und eingeschobene Sonder-Sinfoniekonzerte mit Solisten bilden den Grundstock des musikalischen Getriebes. Für Novitätendarbietungen wurde reichlich gesorgt. Erwähnt seien: die Sinfonietta für Orch. von Leoš Janáček; die „Rossiniana-Suite" von Ottorino Respighi; die Lustspiel-Ouvertüre von J. Vojáček; die sinf. Dichtung „Aus meiner Welt" von Hugo Dawid; die zur Uraufführung gebrachte Sinfonietta op. 5 von Herb. Zitterbart (vom Komponisten dirigiert), die Sinfonie in Dis-dur von Rosetti (geb. 1750 in Leitmeritz) und nicht zuletzt Bruckners nachgelassenes Werk, die Sinfonie in F-moll, die Prof. Franz Moissl (Wien) a. G. dirigierte. In den außerordentl. Konzerten varen verpflichtet: der Geiger Jul. Ruthström, der Sänger Frz. Hölbig (Staatsoper in Wien) und Frau Brömse-Schünemann (Prag). — Das Karlsbader Theater ist auf die „Diätkost", auf die Operette eingestellt. Für den Gourmand waren hie und da besondere Leckerbissen („Cosi fan tutte" mit W. H. Steinberg als Dirigenten, „Tosca", „Bajazzo", „Cavalleria rusticana" mit Baklanoff, Otto Mařák und Mary Cavan als Aufputz unter Kapellm. Singers Leitung) vorbereitet. — Die Künstlerkonzerte häuften sich an! Eine Auswahl: Jadlowker; Kammersänger Knote; Věra Schwarz; Burmeester; die jugendlichen Geiger B. Feliciant und Ant. Müller; die Pianistinnen Lisa Fuchs und Edith Kraus; der tüchtige Cellist Hölscher und die ausgezeichnete Liedersängerin Cäcilie König (Wien).

In den Orgelkonzerten, die mit den Konzerten des Konzertorchesters, das Konzertdirektor Bruno Pleier leitet, verwoben sind, fielen besonders die Organisten Prof. Utz und Domkapellmeister Frz. Zeman aus Prag und Prof. Franz Xaver Dressler durch ihre ganz außerordentliche Behandlung der von ihnen gewählten Programme auf. — Zwei besondere Ereignisse wären festzuhalten: die Gründung einer Brucknergemeinde in Karlsbad und die Enthüllung des Beethovendenkmales. Prof. Dr. Ludw. Schiedermair aus Bonn hielt bei der Enthüllung eine glänzende Festrede.

M. Kaufmann.

DER QUERSCHNITT

AN DIE FREUNDE DER ORGELBEWEGUNG richtet sich ein Aufruf des Bärenreiter-Verlages zu Kassel, der seit der denkwürdigen Freiburger Orgeltagung 1926 ein aktiver Träger der ganzen deutschen Orgelbewegung ist. Der Aufruf enthält praktische Vorschläge, durch Zusammenfassung der Interessenten notwendige Orgelausgaben wesentlich verbilligt zu schaffen. Jeder Orgelspieler, Meister wie Anfänger, wird dem Verlag nicht nur für das, was er bringt, sondern auch dafür, wie er es bringt, dankbar sein. Männer, wie Martin Fischer, Fritz Heitmann, Hermann Keller, Karl Matthaei und Hermann Poppen bürgen für die einzelnen Werke. Wer von seiner Musikalienhandlung noch nicht unterrichtet ist, verlange den Aufruf in seinem eigenen Interesse sofort vom Verlag.

BACH'S KUNST DER FUGE IM LEIPZIGER SENDER. Am 2. Oktober wird die „Kunst der Fuge" von Bach in der Bearbeitung von Hans Th. David durch die „Mirag", Leipzig, unter Leitung von Kapellmeister Szendrei zur Aufführung gebracht. — Dieser *ersten Rundfunk-Aufführung* des Werkes werden im Laufe des Winters weitere Konzert-Aufführungen folgen.

DIE TANZGRUPPE DER STÄDTISCHEN BÜHNEN IN HANNOVER brachte das Ballett *„Der Fächer der Johanna"* heraus, an dessen Musik zehn französische Komponisten gemeinsam arbeiteten. Die Instrumentation stammt von Ravel.

DIE OPER DES NATIONALTHEATERS MANNHEIM bereitet *Darius Milhauds „Rückkehr"* (La brebis égarée) für November vor.

DARIUS MILHAUD hat ein Konzert für Schlagwerk und Orchester geschrieben, in dem der von einem Musiker zu spielende Apparat von Schlagwerk als Soloinstrument mit Orchesterbegleitung verwendet wird.

KAROL RATHAUS hat eine Oper *„Fremde Erde"* beendet, die an der *Staatsoper* Unter den Linden in *Berlin* gegeben werden soll.

DIE DEUTSCHE URAUFFÜHRUNG DES HERBSTMÄRCHENS „UNHOLD OHNE SEELE" von *Rimski-Korsakow* fand im *Dortmunder Stadttheater* statt.

OTTO KLEMPERER bringt in einem seiner Konzerte eine neue, von *Weill* allein bestrittene Komposition des *„Lindberghfluges"* von Brecht.

GENERALMUSIKDIREKTOR WEISBACH führt in *Düsseldorf* ein neues Klavierkonzert von *Hauer* zum ersten Mal auf.

SERGE PROKOFIEFF hat zuletzt eine *Sinfoniette* für kleines Orchester und ein *Orchester-Divertimento* geschrieben.

DER DIREKTOR DER KIRCHENMUSIKSCHULE IN REGENSBURG, Dr. KARL WEINMANN, ist im Alter von 56 Jahren *gestorben*. Er war hervorragender Kenner der katholischen Kirchenmusik. über die er auch wissenschaftlich arbeitete. Auch die Kirchenmusikzeitschrift „Musica sacra" stand unter seiner Leitung.

ZUM DIREKTOR DES MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN SEMINARS AN DER LANDESUNIVERSITÄT GIESSEN ist der Privatdozent Dr. *Rudolf Gerber*, Schüler und Jahre hindurch Assistent Hermann Aberts, ernannt worden.

IN BERLIN starb, 62 Jahre alt, der Arzt *Leopold Hirschberg*, der als Bibliophile und Musikforscher bekannt geworden ist. Er beschäftigte sich hauptsächlich mit romantischer Musik.

UNTER DER LEITUNG DES KOMPONISTEN fand die Uraufführung einer im Auftrage der „*Schlesischen Funkstunde*" komponierten zehnsätzigen „*Heiteren Funksuite*" für kleines Orchester von *Ernst August Voelkel* statt.

PAUL HÖFFER hat im Auftrag der Ostmarken-Rundfunk-A.-G. eine „*Tanzmusik für Rundfunk*" geschrieben, die im November in Berlin uraufgeführt wird.

MAX BUTTING schreibt für die *Berliner Funkstunde* eine „Heitere Musik für kleines Orchester".

DIE LEITUNG DER BERLINER FUNKSTUNDE hat mit den französischen Stellen vereinbart, daß demnächst eine *Übertragung aus der Pariser Oper* auf die Berliner Sender erfolgen soll und umgekehrt.

PAUL ARON, der Förderer neuer Musik in *Dresden*, konnte in dieser Saison durch eine Beihilfe aus Stiftungsmitteln der Stadt seine künstler. Pläne wesentlich ausbauen. Schon im November findet im Schauspielhause ein Theaterabend unter Arons Litung statt. Programm: *Strawinsky's* „Geschichte des Soldaten" und die Kurzoper „Saul" von *Hermann Reutter*. Im Dezember folgt abends ein Orchesterabend unter *Fritz Busch*. Hier gelangen *Alban Bergs* schon im Frühjahr vorgesehenes „Kammerkonzert", ferner *Hindemiths* neues Bratschenkonzert zur Erstaufführung. Von den drei übrigen Veranstaltungen ist ein Abend neuen Kammerorationen gewidmet, die Paul Aron leitet: „Wandlungen" von *J. M. Hauer* (Wien), sodann „Berliner Requiem" und „Lindbergh-Flug" von *Kurt Weill*.

MAX SINZHEIMER führt in seinen *Mannheimer Konzerten* in diesem Winter u. a. folgende neue Werke auf: *Hindemith*, Spielmusik op. 14, *Frenkel*, Violinkonzert. *Casella*, Violinkonzert, *Milhaud*, 121. Psalm.

Li STADELMANN bringt das Cembalokonzert von *Menuel de Falla* in verschiedenen Städten zum Vortrag.

HERMANN SCHERCHEN kündigt für seine drei Studienaufführungen im Musikkollegium *Winterthur* an: *Werner Wehrli*, Variationen und Fuge, *K. H. David*, Konzert für Klavier und kleines Orchester, *Charles Caix*, 2. Sinfonie, *Křenek*, 2. Sinfonie, *H. v. Glenck*, Klavierkonzert, *Brunner*, Concerto grosso, *Jarnach*, Klavierkonzert, *Marek*, Suite für Orchester. Auf seiner Tournée mit dem *Königsberger Funkorchester* brachte Scherchen in *Berlin* eine neue kleine Ouvertüre von *Ernst Toch* und ein Violinkonzert von *Hauer*, in *Frankfurt a. M.* ein Konzert für Orchester von *Konrad Beck* zur Uraufführung. Scherchen wird ferner im Dezember das neueste Orchesterwerk des ostpreußischen Komponisten *Herbert Brust* „Orchestermusik" op. 18 in Königsberg in Pr. uraufführen.

DIE PIANISTIN IRMGARD GRIPPAIN-GORGES hatte in einem Sinfoniekonzert in Hamburg mit *Liapounows* „Ukrainischer Rhapsodie" für Klavier und Orchester großen Erfolg.

DAS BASLER KAMMERORCHESTER, das seit drei Jahren alte und neue Musik in einer produktiven Arbeitsgemeinschaft aufführt, kündigt für diese Spielzeit u. a. an: *Bach*, Musikalisches Opfer (David), *Honegger*, König David, *Hindemith*, Bratschenkonzert, *Bartók*, Tänze, *Strawinsky*, Kleine Suite, *Beck*, Tod des Oedipus.

REDAKTIONSSCHLUSS: 25. NOVEMBER 1929.

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag XII., Manesova 16,
Telephon 54397.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
PRAG-WEINBERGE,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola,** sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel.**
PRAG I., Jáchymova 4.

Irene Spitzner
Prag II., Stefansgasse 40.,
Klavier, Gitarre, Violine
Mandoline.

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition.
PRAG I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičkova 15/III.
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler.
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korrepetition
PRAG, Pařížská 19. Tel. 38815

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Fritzi Linke
Cellovirtuosin erteilt Unterricht
Prag VII. Strossmayerova 1388 II

Erich Wachtel
Theorie, Kompos., Korrep., Kammermusik,
PRAG XII., Francouzská 54.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
PRAG VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 329.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition und Klavierspiel
Prag, Pařížská 19. Tel. 38815.

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Malá Šternberkova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
PRAG VII., Malířská 386.
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
SMICHOV, Dvořákova 1274.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch. Klavier.
PRAG VII., Letohradská 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht.
PRAG VII., Letohradská 1212.
Telefon 364-7-1

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
PRAG I., Kaprová 6/III.

***Kurt Utz**
Orgelvirtuose
PRAG XII., Jugoslávská 10/II.
Orgel, Theorie, Komposition.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
PRAG VII., Skuherského 23/I.

Jula Langer-Appelt
Klavierpädagogin
Vorbereitung z. Staatsprüfung
Reichenberg, Wallensteinstrasse 49. Telephon 960/VI

KARL MARIA PISAROWITZ
Kapellmeister (Zemlinskyschüler)
Instrumentation: Jazz u. Blasmusik!
Theorie, Komposition u. Korrepetition (Operette-Oper) Aussig a. E. Stadttheater.

Alfred Liemann,
Unterrichtet Gehörsbildung u. allgemeine Musikalität
PRAG XII., Anglická 28/II.

EUGEN KALIX,
Konzertpianist, Unterricht,
PRAG-SMICHOV, Barandova 7/I.

Tölg Leopold,
Klavierpädagoge
PRAG III., Nerudova 15.

Friederike Schwarz
Konzertpianistin
Klavier, Korrepetition, Theorie
Prag II., Lützowova 6.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Mit * Bezeichnete gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an

DER AUFTAKT
MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
IX. JAHRGANG 1929 HEFT 12

Heinrich Schütz

VON Dr. KARL HOLL

Wie aus der Vergangenheit unserer Malerei neben der universalen Gestalt Dürers die begrenztere, aber nicht minder eigentümliche Erscheinung Grünewalds nach langer Vergessenheit wieder aufgetaucht ist, so ist aus der Vergangenheit unserer Musik hinter der Doppelmacht Händel und Bach im Zuge unserer Erkenntnis und im Wandel unserer inneren Einstellung dieser Heinrich Schütz wieder in unseren Gesichtskreis getreten, ohne freilich bis jetzt soviel Gegenliebe zu wecken wie etwa der Schöpfer des Isenheimer Altars. Musik braucht, um in das Bewußtsein einer breiteren Schicht einzugehen, trotz ihrer Unmittelbarkeit infolge der Schwierigkeiten ihrer Vermittlung an sich ja mehr Zeit als Malerei. Im Falle Schütz aber treten zu dieser organisatorischen Hemmung einer Neubelebung noch besondere stilmäßige Auffassungs- und Aufführungsschwierigkeiten; Hemmungen, die durch die Tatsache der neu erwachten Teilnahme zwar lösungsreif erscheinen, doch für ihre endgültige Lösung wohl noch eine weitere Entwicklung und Klärung unseres eigenen, in Gärung begriffenen Musikempfindens voraussetzen.

Wie wir nach dem Abklang der romantischen Epoche die jetzt ans Licht drängende Musik bis zum Erscheinen eines überragenden Meisters als eine Musik zwischen den Zeiten verstehen und bezeichnen dürfen, so bietet sich unserem Rückblick auf die immer vollständiger aufgegrabene Vergangenheit die Musik des Heinrich Schütz oder — wie er sich nach dem Brauch seiner Zeit gern nannte — des „Henricus Sagittarius" als eine „Musik zwischen den Zeiten" dar. Schütz steht in der Gesamtkurve der abendländischen Musik zwischen den Scheitelpunkten Palestrina-Lassus auf der einen und Händel-Bach auf der anderen Seite. Als Lasso und Palestrina starben, ist Schütz noch nicht 9 Jahre alt gewesen; als Händel und Bach geboren wurden, hat Schütz erst dreizehn Jahre im Grab gelegen. Die Vollkraft seines Wirkens fällt etwa mit dem Dreißigjährigen Krieg zusammen. Seine letzten großen Schöpfungen, die Passionen, hat er als Achtzigjähriger an ein Geschlecht gerichtet, das ihm innerlich und künstlerisch schon recht fern gerückt war. Händel und Bach dürften die Werke Schützens kaum mehr gekannt haben. Und doch ist er, der rund hundert Jahre vor diesen Säulenträgern unserer neueren Musik gelebt hat, von seinen Zeitgenossen als „Allerbester deutscher Komponist", ja als „ Vater neuerer deutscher Musik" gepriesen, worden und wird heute als der unstreitig bedeutendste deutsche Musiker des siebzehnten Jahrhunderts eingeschätzt. Der Grund für dies merkwürdige Intervall seiner Geltung ist wohl in dem

angedeuteten zwischenzeitlichen Charakter seines Schaffens zu suchen. Diesem gilt es nachzuspüren, wenn wir uns vom Standpunkt einer zivilisatorisch gewiß ganz anders bedingten, kulturell aber in manchen Zuge ähnlich gelagerten Epoche in die eigenartige Schönheit des klingenden Werkes einfühlen wollen.

Als Schütz in die Musikgeschichte eintrat, hatte die von den „Niederländern" ausgebildete Kunst des unbegleiteten mehrstimmigen Chorgesangs jene Vollblüte erreicht, deren Duft von Italien und dem katholischen Süden Deutschlands aus langsam nach dem protestantischen Norden getragen wurde. Während in Italien selbst hinfort die reine a cappella-Musik in epigonenhaften und virtuosen Ausstrahlungen verebte, wurde auf gleichem Boden der sogenannte „neue Stil" geboren; an Stelle der auf eine zentrale Mittelstimme bezogenen vokalen Vielstimmigkeit die Herrschaft der auf die Unterstimme bezogenen vokalen wie instrumentalen Einzelstimme, der Einzel-„Melodie" eingesetzt. Das Instrumentenspiel war aus seiner ursprünglich dienenden Lage in eine die Vokalpolyphonie stützende und ergänzende Funktion erhoben; teilweise sogar schon zur Selbständigkeit entwickelt. Der Stilwechsel vollzog sich jedoch auch damals nicht in jähem Umschlag, sondern in Überschneidungen der Tradition und des neuen Stilwillens. Zwischen der alten vokalen Mehrstimmigkeit und der neuen vokalen und instrumentalen „Monodie" vermittelte ein Übergangsstadium. Es wird dadurch gekennzeichnet, daß einmal die Formgesetze des überlieferten chorischen Singens auf das chorische Instrumentenspiel übertragen wurden und in ein und demselben Werk der Sängerchor mit dem Instrumentalchor zur Abwechslung oder Verstärkung verbunden wurde, weiterhin durch die Rückbeziehung alles chorischen wie solistischen Musizierens auf einen von Instrumenten gespielten „Generalbaß" die spätere harmonische Auffassung der Musik eingeleitet wurde. Die Erfindung dieses Generalbasses, der außer der wirklichen Baßstimme auch die von den Generalbaß instrumenten auszuführenden Füllakkorde in Ziffernschrift enthielt, verbürgte eine solche Vollständigkeit des Zusammenklanges, daß die Komponisten von nun ab auf Massenaufgebot gern verzichteten und, mit unter dem Einfluß der schnell voranschreitenden Instrumentaltechnik, auch den Tonsatz selbst auflockern konnten. Die so errungene neue Beweglichkeit und Farbigkeit der Musik wird summarisch als „Konzertstil" bezeichnet. Der Begriff umschließt die verschiedensten Werkformen, meint aber grundsätzlich nichts anderes wie das „concertare", das „Wettstreiten" instrumentaler und vokaler Kräfte auf der Grundlage des Generalbasses.

Schützens Stellung in dieser Stilkrise ist durch die zwei Italienfahrten bestimmt worden, die der Künstler im Abstand von etwa zwanzig Jahren unternommen hat. Beide Male zog es ihn aus seiner protestantischen mitteldeutschen Heimat in das prachtliebende, katholische, aber religiös duldsame Venedig. Das erste Mal (1609) ist Schütz, noch unschlüssig, ob er Jurist oder Musiker werden solle, als 24-jähriger Stipendiat des Landgrafen von Hessen-Cassel, bei Giovanni Gabrieli in die Lehre getreten und hat dann bei diesem berühmtesten italienischen Meister jener Zeit bis zu dessen Tod (1612) verharrt. Das zweite Mal (1628) hat sich der kurfürstlich sächsische Hofkapellmeister Schütz im reifen

Mannesalter nochmals über die Alpen begeben, um ungeachtet seines schon weit verbreiteten Ruhmes die inzwischen eingetretenen Neuerungen der italienischen Musik kennen zu lernen. Gabrieli der gefeierte Organist an San Marco, hat seinem Schüler, der ihn abgöttisch verehrte, vor allem die Meisterschaft im alten kontrapunktischen Chorsatz vermittelt; dazu die Kunst der von ihm besonders gepflegten mehrchörigen konzertanten Schreibweise für Singstimmen und Instrumente. Auch ist anzunehmen, daß Schütz damals schon den konzertanten Solo- und Kammerstil kennen gelernt hat. Die entscheidenden Eindrücke dieser Art wird er aber erst bei seinem zweiten Aufenthalt in Venedig empfangen haben, als er dort in Monteverdi einen führenden Meister des neuen Konzertstiles und der gleichzeitig damit aufkommenden dramatischen Musik antraf. Die Verpflanzung italienischer Musikprinzipien nach Deutschland durch in Italien gebildete Deutsche ist als solche damals nichts Neues gewesen. Um so schwerer wiegt es, daß Schütz als erster deutscher Komponist die in Italien aufgenommen Anregungen selbständig verarbeitet und mit der ihm vererbten Art heimischer Musik verschmolzen hat. In diesem Sinne steht der Meister nicht nur „zwischen den Zeiten", sondern auch „zwischen den Nationen" oder sagen wir mit einem höheren Begriff: „zwischen den Kulturen".

Ist Gabrieli nach Schützens eigenem Wort „der goldführende Strom" gewesen, der ihm reiche Schätze zuführte, so sind die Quellen von Schützens persönlichem und künstlerischem Charakter doch wohl in seinem protestantischen Deutschtum zu suchen. Schütz stammt aus Köstritz a. d. Elster; seine Eltern haben später in Weißenfels a. d. Saale gewohnt. Die von Luther erweckten seelischen und musikalischen Volkskräfte sind ihm aus dem Boden der sächsisch-thüringischen Heimat zugeflossen. Es würde zu weit führen, dieses Erbe in seine Teilkräfte und Teilformen auseinanderzulegen. Begnügen wir uns mit der Feststellung, daß Schütz unter seinesgleichen ein Ringender und ein Bekenner oder, nach Alfred Einstein, ein „faustischer" Musiker gewesen ist und daß er in der Glut seines inneren Feuers und im Laufe eines von Schicksalsschlägen schwer überschatteten Lebens jene Verschmelzung nordischer Art und südlicher Formkultur vollbracht hat, die ihn mit seinen Stammes- und Zeitgenossen Prätorius, Scheidt und Schein zu einem der bedeutendsten Vorläufer der altklassischen Kunst stempelt.

Schützens Lebenswerk ist, wie so vieles aus der Zeit des „großen Krieges", nur teilweise erhalten geblieben. Der Bach-Biograph Philipp Spitta hat diesen Nachlaß in einer sechzehnbändigen Gesamtausgabe veröffentlicht, und diese ist neuerdings von Arnold Scherig durch einen weiteren Band ergänzt worden. Dieses Oeuvre läßt sich auf knappem Raum natürlich nur skizzieren. Dem als Erstling (1611) von Venedig aus in die Welt entsandten Buche fünfstimmiger Madrigale, das die besten italienischen Vorbilder bereits übertrifft, weil es melodisch und harmonisch (mit Dürer zu reden) „voller Figur" ist, hat Schütz vierzehn Jahre später (1625) eine Sammlung „geistliche Gesänge" (Cantiones sacrae) folgen lassen, die im kontrastreichen, bewegten dichterischen Ausdruck ihrer streng polyphon geführten vier Stimmen ein ebenso kühnes kirchliches Seitenstück zu jener weltlichen Folge darstellen. Zwischen diesen reinen Gesangswerken stehen die (1619 erschienenen)

„Psalmen Davids samt etlichen Motetten und Concerten", Chorrezitationen, darin die Saat der venezianischen Schule in verschwenderischer Fülle und eindringlicher Vertiefung aufgegangen ist. In diesem ersten Bekenntnis zum „neuen Stil" werden zwei bis vier abwechselnd vokal und instrumental besetzte Chöre in klarer Architektur zu festlichem und starkfühligem Wettstreit zusammengeführt, und die klingende Fassung der biblischen Texte erreicht vielfach eine Ausdrucksgewalt, die der Händels nicht nachsteht, ja sie an individualer Eigenart wohl noch übertrifft. Während aber Schütz hier und in den schlichten „kleinen geistlichen Konzerten" (1636 und 1639 zu eins bis fünf Stimmen mit Generalbaß) den neuen Stil noch vorsichtig verwendet, zeigen die unmittelbar nach der zweiten Italienfahrt begonnenen „Symphoniae sacrae" den Komponisten auf der vollen Höhe seiner Zeit. In gegenseitiger technischer Befruchtung tritt, da die menschliche Stimme in Wettbewerb mit den Instrumenten; und es erstehen in wachsender Steigerung der Affekte biblische Szenen, die auf eine ungemein starke dramatische Ader ihres Schöpfers hinweisen. Lange ist Schütz von der Nachwelt überhaupt nur als Dramatiker gesehen und gewürdigt worden: als Komponist der verschollenen ersten deutschen Oper „Dafne" und als Autor der für die Geschichte ihrer Gattung wichtigen evangelischen „Historien" und „Passionen" Schauen wir näher zu, so ist das dramatische Moment nach moderner Auffassung in diesen Werken zwar überall deutlich spürbar, aber noch nicht voll entbunden. In der „Historia von der Auferstehung Jesu Christi" sind die Hauptpersonen noch zweistimmig behandelt; in den „Sieben Worten Jesu Christi am Kreuz" ist die Partie des Evangelisten zwischen verschiedenen Solostimmen und dem Chor aufgeteilt. Hingegen ist in den Passionen nach Matthäus, Lucas und Johannes die äußere Individualisierung der Rollen schon streng durchgeführt und der altkirchliche Kollektenton der Solisten dem späteren Secco-Rezitativ angenähert. Klangmateriell sind die Passionen nach alter Weise rein vokal besetzt. Die Auferstehungshistorie zieht dagegen (schon 1623) außer dem Generalbaß der Orgel auch Streichinstrumente heran; die „Sieben Worte" werden durch eine Instrumentalsymphonie gegliedert; und die kurz vor den Passionen geschriebene „Weihnachtshistorie", stellt in der Zusammenfassung geschlossener Gesangsstücke für Soli, kleinere Stimmgruppen und Chor mit unterschiedlichen Orchestermischungen sowie in der Ausformung des Rezitativs die einheitliche Synthese italienischer und deutscher Stilelemente vor Händel und Bach dar. Dieses 1908 von Schering wieder entdeckte „Weihnachtsoratorium" bildet einen Grundstein des deutschen Kirchenoratoriums, wie es dann Bach so breit und herrlich aufgerichtet hat.

Mit dieser bewußt eingeschränkten Betrachtung ist die Persönlichkeit des „Henricus Sagittarius" wenigstens umschrieben; der Zug ihrer Grundlinien einigermaßen klargelegt. Weitere Bemühung und vor allem lebendige Erfahrung möge uns die Gestalt des Meisters noch vertrauter machen. Der in der modernen Musik wiedererwachte Wille zum polyphonen Ausdruck, zur „Entfesselung" der Melodie schafft für Schützens Kunst eine neue Empfänglichkeit, wie sie seit des Meisters Tod vielleicht überhaupt nicht wieder vorhanden gewesen. Wie immer auch die Neu-

zeit sich zu dem Altmeister noch verhalten mag, eines wird jeder, der in Schützens Bannkreis gerät, und sollte jeder, der jetzt im Kampf um die heutige Musik steht, an ihm erleben: die ausschlaggebende Macht seiner in der Kultur ihres Volkes tief verwurzelten, aus solcher Kraft die Landesgrenzen überwölbenden Menschlichkeit.

Der Schriftsteller Karl Maria von Weber

Dr. HILDA SCHULHOF, PRAG

Seine starken literarischen Dokumente erscheinen als der Abglanz jener edlen Gesinnung, die zum Wesen des Bahnbrechers zu hohen Zielen gehört, und jener Herzensreinheit, die wahre Bereitschaft ist für das Empfangen der Kunstgnade. Webers kurzes Erdendasein war von Arbeit und Kampf für seine Kunstideale erfüllt. In seiner Haltung ist nichts von Titantrotz, sein Wesen hat nichts vom einsamen Streiter gegen die Menge; er sehnte sich vielmehr stets nach einem Zusammenwirken mit Gleichgesinnten zum Gedeihen der Kunst, nach Brüderlichkeit der Schaffenden. Der Gemeinschaftssinn des deutschen Gefühlslebens in der Zeit vor den politischen Freiheitskämpfen war auch in ihm rege. Die Universalität der romantischen Geistesrichtung zeigt sich in der für einen damaligen Tonkünstler ungewöhnlichen philosophischen und literarischen Bildung, in den mannigfaltigen Lebensinteressen, die in seinen schriftstellerischen Versuchen zutage treten.

Sich für das Wertvolle einzusetzen ist eine der frühesten Tendenzen in den Kunstschriften. Unter den ersten kritischen Arbeiten Webers findet sich eine Verteidigung Mozarts gegen einen kleinen Kläffer; warme Worte zu Gunsten seines Lehrers Vogler zeigen ihn — worin er an Goethe erinnert — als dankbare Natur. Er gründete mit Freunden einen „harmonischen Verein", dessen Hauptzweck es war, das Gute zu erheben und hervorzuziehen, wo man es immer finden mochte, und besonders auf junge angehende Talente Rücksicht zu nehmen. Die zweite Pflicht der „Brüder" bestand darin, das Schlechte zu entdecken und davor zu warnen. Eine Reihe fruchtbringender Kunstkritiken ist aus diesem Kreise hervorgewachsen. Und besonders Weber konnte in der Sphäre gegenseitiger Förderung und Anregung auch sein Schriftstellertalent entwickeln und früh neben dem Ruf des schaffenden und ausübenden Künstlers den des literarischen erwerben. Wie als Organisator, so trat er auch in manchen seiner Schriften als Unterstützer der äußeren Standesinteressen auf: so verschmähte er es nicht, in Aufsätzen praktischen Inhaltes den Zunftgenossen seine Erfahrungen als Konzertgeber, als reisender Musiker zu Nutz und Frommen mitzuteilen. Denn er gehörte nicht zu den Angekommenen, deren erste Tat es ist, die Türen hinter sich zu schließen.

Bilder vom Musikbetrieb damaliger Städte tauchen in Konzertkritik, in kulturgeschichtlichen „Kunstreisen" auf. Auch in Artikeln, die Weber zur Zeit seiner Kapellmeistertätigkeit in Prag und Dresden ge-

schrieben hat. Sie waren die theoretische Ergänzung zu seinem praktischen Bemühen, das Musikleben zu erneuern, zu durchbluten, den Geschmack des Publikums der Nachkriegszeit, das an stofflicher Unterhaltung Genüge fand, zu läutern, es aufzurütteln, zu interessieren. Zu solchem Zwecke verfaßte er „Dramatisch-musikalische Notizen als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurteilung neu auf dem Theater erscheinender Opern zu erleichtern." Er gab Einführungen in eigene Werke und in Werke anderer, an denen er so gleichsam Patenstelle vertrat. Vor allem ging er darauf aus, der deutschen dramatischen Tonkunst Zutritt zu verschaffen, die damals um italienischer Modemusik willen verschmäht wurde. Er wandte sich gegen die Ueberschätzung, die unbedingte Vergötterung alles Fremden. Doch ist sein Standpunkt nicht einseitig, nicht engherzig nationalistisch. Das treffliche Fremde verstand und würdigte er liebevoll, wie seine Charakteristiken und Kritiken der Opern Cherubinis oder Méhuls beweisen. Und daß er die Gabe, fremde Werke zu schätzen, besondere Fähigkeit, fremde Kunst aufzunehmen, den Deutschen zuschreibt, verleiht dem Nationalismus einen kosmopolitischen Zug. — Krönung und bester Siegespreis der Kämpfe war die Schöpfung des Freischütz.

Umspannten Webers jugendliche Schriften über Musik mannigfache Gebiete, so konzentrierten sich seine reiferen Arbeiten vorwiegend auf die Oper. In all seinem Wirken, im praktischen etwa in der Schaffung eines schönen Ensembles, das von der italienisch gerichteten Oper zugunsten der Stars vernachlässigt wurde, ist sein Streben zum Ganzen, zum geschlossenen Werk deutlich. Darum war er ein so strenger Gegner von Streichungen (die Person eines satirischen Entwurfs heißt Kapellmeister Strich), von Verzierungen und Schnörkeln; auch von Arrangements, die er in einem parodistischen „Musikkatalog" verspottete („die Schöpfung" für eine Flöte. — Die „Schlacht von Austerlitz für 2 Guitarren".). Die Oper ist ihm ein abgeschlossenes Kunstwerk „aus Ganzem im Ganzen bestehend", jedes ihrer Musikstücke ein selbständig organisch in sich geschlossenes Wesen und doch ein Teil der großen Gestalt, die man erst liebgewinnen müsse, ehe man sich an der Schönheit der Teile erfreuen könne. Aber diese Freude geht wieder unter im großen Allgefühl des Schlusses. Solche Gedanken, neu und befremdend für ein Publikum, das an Einzelheiten hing, bewegen sich in der Richtung jener einheitlich organischen Auffassung von Kunstwerk und Natur, die durch Herder und Goethe eingeleitet, von romantischem Geiste aufgenommen und ausgestaltet wurde, ältere zerstückte Betrachtung ablösend.

In romantischer Gedankenwelt lebt Weber mit seiner Auffassung vom Priesterberuf des Künstlers; wenn er die Musik als reinsten Aushauch des Gefühls empfindet, mehr Tochter denn Nachahmerin der Natur, als Kunst, die Andacht erzeugt und unmittelbar auf das Gefühl wirkt. In ähnlicher Gemütsverfassung hatte der kunstfromme Wackenroder, dem Erfüllung im Schaffen versagt war, von Musik geträumt. Die Musik erscheint Weber als die Liebe selbst. „Was die Liebe dem Menschen, ist sie den Künsten und den Menschen." Und in der Betrachtung, daß sie, die reinste ätherische Sprache der Leidenschaft in ihrer Ge-

fühlsmannigfaltigkeit doch nur einmal wahr ist und wieder von vielen verschieden Fühlenden gleichzeitig verstanden wird, liegt der Gedanke der Einheitlichkeit des Kunstwerkes, der brüderlichen Gemeinschaft der Kunstgenießer.

In einem Artikel über E. T. A. Hoffmans Oper „Undine" hat Weber den Grundsatz des Strebens nach Einheit und Ganzheit auch für den Kritiker aufgestellt. Der Beurteiler soll nicht Einzelheiten loben oder tadeln, sondern ein Bild des zu beurteilenden Gegenstandes entwerfen, ein Ganzes, dem Eindruck ähnlich, den das Werk selbst hervorruft. Im Sinne der von Herder begründeten positiven Kritik verlangt Weber wie August Wilhelm Schlegel Stimmung für das zu erfassende Werk. Wenn er Empfänglichkeit will, ein Aufgeschlossensein der Seele für die fremde Schöpfung, so erinnert er daneben an mystische Romantikernaturen mit ihrer Bereitschaft für die Aufnahme des Göttlichen. Wie Schlegel so wollte auch Weber das Kunstrichteramt nicht als Henkeramt verwaltet wissen. Darüber hinaus zeigen seine eigenen Kritiken Einsicht und Nachsicht des selbst Produktiven, und er steht zum Künstler im Verhältnis des liebenden Freundes, Vaters oder besorgten Warners. Tadelnde Kritik, der schon in den Satzungen des harmonischen Vereins der hämische und beißende Ton verboten war, hat erzieherischen Zweck. — Dem Rezensenten Weber war die Gabe der Mitfreude an Gelingen und Erfolg verliehen. Und wie sich der Wille zur Ganzheit in seinem Stil in abrundenden Schlußwendungen äußert, so prägt sich die optimistische Richtung seiner Kritik sprachlich in der Vorliebe für die Wunschform aus. Der ungerechten Beurteilung hält er ihr Memento mori vor: „Die Zeit ist der wahre Probierstein des Guten oder Schlechten." Weber hat selbst in Aufsätzen Beispiele positiver Kritik gegeben, wie in wesenerfassenden Charakteristiken der Werke und Gestalten Cherubinis, Méhuls, Gretrys, in Bildern hervorragender Virtuosenbegabungen. Von den Großen der Musik liebte und verstand er Mozart, Bach; Beethoven wurde er weniger gerecht, doch packte ihn seine Größe zuweilen so sehr, daß sie ihm den Ausdruck der Rede bildstark machte.

Webers Kritik hat in Sprache und Form dichterische Qualitäten. Und als Dichter hat sich Tonkünstler und Aesthet mehrfach versucht. Er war ein flotter Gelegenheitsreimer, Uebersetzer italienischer Poesie, humorvoller Parodist (in der Nachbildung der Kapuzinerpredigt seines Lieblingsdichters Schiller als satirischem Ausfall gegen feindliche Musikrichtung). Am interessantesten ist sein Romanfragment „Tonkünstlers Leben", ein Bekenntniswerk, das viel von seinem eigenen Erdenwallen, von den Erfahrungen seiner Lehr- und Wanderjahre enthält. Weber hat hier besonders den selbsterleben seelischen Kampf zwischen dem Wunsch nach glücklichem Leben und dem Gefühl der Pflicht zu kunstgeweihtem Dasein stilisiert in der Geschichte des jungen Musikers und seiner glücklich-unglücklichen Liebe, von der er sich wieder befreien muß, um der Kunst zu gehören. Es liegt in diesem Problem auch die Furcht des romantischen Künstlers vor Alltag und Philistertum, die auch Eichendorff, Hoffmann und andere erlebt und gestaltet haben. In dem Romanfragment spricht Weber Gedanken über Musik und Kunst-

schaffen aus, die seine kritischen Erörterungen ergänzen oder variieren und gleichfalls das Ethische seines Charakters hervortreten lassen. So die Forderung nach Wahrhaftigkeit der Kunst, des Gefühls, nach Ehrlichkeit des Wollens, nach Fleiß und Geduld, nach Mut zur Ueberwindung kleinlicher Hindernisse, den Weber höher schätzt als pathetisches Helden-Märtyrertum. Ein lebensbejahender Zug ist in dem Roman, wie in den Schriften überhaupt. „Mut", „Kraft", „kräftig", sind Lieblingsausdrücke seiner Sprache. — Erlebtes bringt auch eine vollendete Humoreske „Der Schlammbeißer". Aus ihr spricht — Entspannung von Pflichtstrenge und Mut — die Sehnsucht des mühselig Schaffenden nach leichterer erfolgreicher Tätigkeit, nach einer anderen Form der Begabung: der Erholungstraum des Lebensbedrängten, von Wunder und Gnade. Diese Erzählung ruht auf dem symbolischen Vergleich des Künstlerlebens mit dem Dasein des Wetterpropheten unter den Fischen. Der schaffende Mensch will sich aus dem Schlamm zur Kunstgröße erheben, auch ihm droht Gefahr, daß ihn die Hechte, die Rezensenten, fressen, und stolz verkündet er: „wenn ich unruhig werde, wird wohl auch einst die Kunstwelt in Stürmen sich erheben, und mariniert mich einst der Tod, so will ich, wie du, Schwan unter den Fischen, auch mit einem Triller oder wenigstens gehaltenen Tone von dem Leben scheiden."

Der Stil der Erzählungen ist romantisch, besonders in der häufigen Vertauschung der Sinnesqualitäten. Aber dem Tonkünstler wird alles zu Musik. Alleen erscheinen dem Helden der Humoreske wie doppelte Skalen, jeder Bach ist wie eine Passage. — Im Roman begegnet man auf Schritt und Tritt musikalischen Bildern und Vergleichen, musikalisch und poetisch zugleich, wenn der Tagesanbruch das heilige Crescendo der Natur genannt wird. Webers Belletristik ist wohl nicht überall dichterisch erlebt und sehr fragmentarisch. Doch zeigt sie ein nicht unbedeutendes, nur um der größeren Gabe willen unentwickeltes Talent. Vieles in seinen poetischen Versuchen ist heute noch anregend, wie das Meiste in seinen ästhetischen und kritischen Schriften und gehört mit zu dem festen Bestand seines Lebenswerkes, das ihn mehr als die selbstverfaßte Grabschrift verdienen ließ: „Hier liegt einer, der es wahrhaft redlich mit Menschen und Kunst meinte."

Die Klavierwerke Max Regers

VON Dr. PAUL A. PISK, WIEN

Der Eigenstil eines Komponisten bestimmt sich aus verschiedenen Faktoren. Schon in der Kompositionslehre und in der Analytik wird darauf Gewicht gelegt, die einzelnen Elemente, die zusammen das Kunstwerk bilden, gesondert zu betrachten. Da sind zunächst die Harmonik, die Art der Polyphonie, die Gliederung der Melodie und die Formbildung und zum Schluß die Art zu nennen, wie die musikalisch geformten, schon harmonisch und kontrapunktisch gebildeten Gedanken dem Instrument angepaßt werden, für das sie gedacht sind. Dieses Gebiet faßt man unter dem Namen Satztechnik zusammen und zählt hiezu auch alle Wirkungen, die mit dem Klang als solchem in Zusammen-

hang stehen. Nun ist die Auswirkung dieser verschiedenen musikalischen Disziplinen bei den Werken verschiedener Komponisten ganz ungleichmäßig. Man spricht von dem einen als Harmoniker und will damit sagen, daß er in Zusammenklang und Kadenz Besonderes geleistet hat, spricht beim andern von der deutlich ausgeprägten Rhythmik und so weiter. Bei den großen Geistern läßt sich der Gesamtstil aus Eigenheiten in allen diesen verschiedenen Gebieten zusammensetzen. Aber es gibt bei den Komponisten ebenso wie bei den Schriftstellern beschreibende und abstrahierende. Die beschreibenden legen auf Einzelheiten großen Wert; ihnen möchte ich in der Musik die Klangtechniker gegenüberstellen. Die abstrahierenden wollen aber mehr den Gedankenzug berücksichtigt wissen und ihnen entsprechen Komponisten, denen das rein Musikalische im Vordergrund steht. Zu diesen gehört unter den Neueren vor allem Max Reger.

Dieser große Künstler hat nie wie die Instrumentalisten aus dem Geiste der Technik erfunden, sondern den reinen Gedanken sprechen lassen, der zunächst ohne Rücksicht auf jegliche Technik, ja sogar ohne Rücksicht auf den Satz hingeschrieben worden sein mag. In diesem reinen Gedanken sind bei Reger Harmonik, formale Gestaltung, Rhythmus und Periodenbau stark ausgeprägt. Die Anpassung an den Instrumentalstil kommt erst in zweiter Linie. Bei der ungeheueren musikalischen Bildung Regers war es kaum zweifelhaft, daß er für diese Anpassung Vorbilder aller Art benützte. Für ihn war jedes Mittel erlaubt, das dazu dienen konnte, den musikalischen Gedanken in richtigem Geiste wiederzugeben. Speziell im Klavierstil Max Regers ist dieses Prinzip nachzuweisen. Will man die satztechnischen Einflüsse kennzeichnen, so findet man solche von Bach bis Liszt, also den Komponisten, die gewissermaßen die Endpunkte der Reihe in der Geschichte der modernen Klaviertechnik bezeichnen. Man spricht ja oft davon, daß Reger bachisch schreibe, und meint damit, daß er kontrapunktische Figuren zu Themen umbilde, die in natürlicher Aufeinanderfolge der melodischen Elemente entstanden sind. Dadurch werden bei Reger auch Passagen, die äußerlich etwa an solche Chopins erinnern, ihres rein technischen Zweckes entkleidet und dem thematischen Gefüge eingeordnet. Daß Reger an dem rein Technischen, dem Spielerischen keinen Gefallen gefunden hat, geht daraus hervor, daß er die Verzierungstechnik des galanten Stils und die Laufpassagen des Weberschen Klaviersatzes mied. Hie und da sind allerdings Stilkopien zu finden, wenn er von den Verlegern dazu gedrängt wurde oder gewisse Zweckkompositionen schaffen wollte. Die Herkunft Regers von der Romantik ist im allgemeinen durch die Pflege des kurzen Stimmungsbildes für das Klavier gekennzeichnet. Will man Brahms zu den Spätromantikern rechnen, so ist man unmittelbar bei der Wurzel des Regerschen Klavierstückes, da ja von Schumann bis Brahms nur ein kurzer Weg ist. Schon in Äußerlichkeiten ist die Verwandtschaft zwischen Brahmsischem und Regerschem Klaviersatz leicht merkbar, so in den weit auseinander reichenden Akkordzerlegungen, der Vollgriffigkeit und dem Wechsel von Akkorden in verschiedenen Oktaven, endlich in der Vollstimmigkeit der Begleitungsharmonik. Allerdings hat man, wenn man

den Klaviersatz Brahmsens und Regers gleichsetzt, übersehen, daß bei Reger die erwähnten vollen Akkorde in den Mittelstimmen nie reine Füllsel sind, sondern sich aus der thematischen und harmonischen Entwicklung ableiten lassen. Reger betont zwar gern die guten Taktteile durch ausgefüllte Harmonien. Man kann jedoch ihre Folgen unschwer mit der linearen Entwicklung der Melodie in Einklang bringen, was aus zahllosen Beispielen hervorgeht und bei Brahms nur in seltenen Fällen möglich ist. Sind es aber bei den Einflüssen Brahmsens auf Reger immerhin innere Zusammenhänge, die man aufzeigen kann, so benützt Reger von der virtuosen Technik eines Liszt typische Äußerlichkeiten. Man hat oft versucht, jeglichen Zusammenhang zwischen Reger und Liszt zu leugnen. Untersucht man aber Regers Klavierstücke, so findet man, daß typische Oktavenlaufverdoppelungen, Gänge in Doppelgriffen über großen Tonumfang, Ineinandergreifen und Ablösen beider Hände in Akkorden, Lauf- u. Oktavpassagen, endlich die bekannte Martellatotechnik durchaus auf Liszt zurückzuführen sind. Was die Musikforscher dazu bestimmte, diesen Zusammenhang abzulehnen, ist klar. Jedem fällt bei Liszt der virtuose Sinn sofort ins Auge, bei Reger sind jedoch diese technischen Hilfsmittel so sehr rein musikalischen Darstellungszwecken untergeordnet, daß ihre Ähnlichkeit mit Virtuosenhaftem zunächst gar nicht auffällt.

Man wäre aber ungerecht, wenn man nicht auch Eigenheiten in der Klaviersatztechnik nachwiese, die Reger selbst entwickelt und mit Vorliebe angewendet hat. Zunächst hat er die Lauftechnik der Doppelgriffe bevorzugt. Doppelterzen- und Doppelsextenläufe werden mit Beharrlichkeit und Eigenart angewendet. Hierin ist Reger unmittelbarer Vorläufer des ganz modernen Klaviersatzes, was im Hinblick auf die doppelstimmig geführten Klavierpassagen bedeutsam ist. Reger hat auch die Sprungtechnik in Oktavenzwischenräumen ausgebaut. Komplizierte melodische und formale Teile wiederholen sich in rascher Folge, durch mehrere Oktavenlagen hindurchspringend, ein gänzlich Regersches Element. Hiebei sind die Oktaven fast nie leer, sondern mit den Bestandteilen der Harmonie gefüllt, wodurch der Eindruck von rasch wechselnden Akkorden erzielt wird. Gleichzeitig erklingende Zerlegungen werden mit Nebennoten oder Füllstimmen verziert, was einen besonders vollen Klang ergibt. Als Passagen werden nicht nur die erwähnten gefüllten Oktaven verwendet, sondern auch die Aneinanderreihung anderer Akkorde, zumeist Dreiklänge und Septakkorde, die entweder genau in der gleichen Gestalt oder innerhalb der harmonischen Bindung der Tonart aneinandergefügt werden. Hiebei wird das Motiv immer thematisch musikalisch verwendet; Klangfarbenmalerei bleibt im Hintergrund.

Faßt man die große Zahl von Regers Klavierkompositionen ins Auge, so findet man, daß sich die einzelnen Entwicklungsperioden des Meisters in ihnen genau erkennen lassen. Allerdings kann man nichts aus ihrem Umfang und ihrer Schwierigkeit schließen, da Reger zeit seines Lebens große und kleine Werke mischte und überdies die Opuszahlen und die Erscheinungszeiten der Klavierkompositionen mit ihren Entstehungsjahren nicht immer genau übereinstimmen Im ganzen gibt

es 39 Originalwerke, wobei die Stücke für zwei Klaviere und Klavier vierhändig mitgerechnet sind. Reger hat auch eine ganze Reihe von technischen Studien und Klavierübertragungen veröffentlicht, darunter Etüden für die linke Hand allein und Übertragungen eigener und fremder Orchester- und Instrumentalwerke. Besonders die Orgelkompositionen von Johann Sebastian Bach und die Sinfonien Philipp Emanuel Bachs sind in der Regerschen Übertragung erst in die musikalische Welt eingedrungen. Chopin, der scheinbar der Antipode Regers in musikalischer und klaviertechnischer Beziehung ist, war doch imstande, den Künstler zu virtuosen Bearbeitungen von Klavierstücken anzuregen, einer Arbeit, die zwar kaum bekannt ist, aber dem Pianisten ganz ungewöhnliche technische Möglichkeiten bietet.

Die lange Reihe der Klavierwerke wird mit den „Canons" eröffnet. Reger, der in späteren Jahren den Ausspruch tat, daß alles, was es in der Musik an harmonischen und kontrapunktischen Neuerungen gäbe, schon von Bach ebenso schön gemacht worden sei, greift in diesem Werk auf sein großes Vorbild zurück. Er wählt sich Bachsche Themen, dann solche von Beethoven und Volkslieder, und formt daraus zwei- und dreistimmige kontrapunktische Meisterstücke. Hat er mit diesem Werk dem strengen Satz seine Verbeugung gemacht, so widmete er sich in einer großen Reihe anderer Stücke aus dieser Zeit den kleinen Lied- u. Tanzformen. Hier sind vor allem die vierhändigen „Deutschen Tänze" zu nennen, die in ihrer harmonischen und polyphonen Struktur weit über Schuberts Vorlagen hinausgehen und der Vergessenheit entrissen zu werden verdienen. Bekannter sind die virtuosen „Improvisationen" Op. 18, von denen die fünfte den Künstler schon auf der Höhe seiner Gestaltungskraft zeigt, dann die „Humoresken" Opus 20, die vermöge ihres heiteren Charakters und ihrer scharfen Profilierungskunst zu den am häufigsten gespielten Klavierwerken Regers zu zählen sind.

Eine zweite Gruppe von Klavierkompositionen fällt in die Abgeschiedenheit der Weidener Zeit Regers. Er hat da eine lange Reihe von kleinen Stückfolgen geschaffen, etwa „Aquarelle", „Fantasiestücke", „„Charakterstücke", „Pittoreske Stücke" und endlich die „Silhouetten", unter welchen das sechste Stück mit seiner Ganztonharmonik weit über die Zeit in die Zukunft weist. Auch pädagogische Werke wie etwa die „Zehn Vortragsstücke" verdanken dem Weidener Jahr ihre Entstehung, eine Arbeit, in die auch nicht ausgebildete Pianisten voll eindringen können. Als Hauptwerk dieser Zeit sind wohl die „Intermezzi" Op. 45 zu bezeichnen, sechs prächtige, kontrastreiche Stücke mit bedeutenden musikalischen Gedanken. Rein satztechnisch gemahnt das erste mit seinen tiefen Bässen und Akkordsetzungen an Brahms. Das zweite Stück ließe sich im Stile in bezug auf die handweise abwechselnden Akkordfolgen auf Liszt, in bezug auf die gebrochenen Harmonien der Begleitungsfiguren im Mittelteil aber auf Brahms zurückführen. Allerdings ist die rein Regersche Wirkung aus der eigenartigen Phrasierung gegen den Schwerpunkt des Taktes und der charakteristischen Modulation genommen. Auch die Doppelsextentechnik in diesem Stücke ist rein Regerisch. Die erwähnte großartige Technik der Drei-

klangzerlegungen und Doppelgriffe wird im vierten Stück wieder angewendet, das harmonisch besonders reizvoll ist. Das dritte, rhapsodische, bevorzugt Kantilene mit Oktavmelodie in weiten Lagen. Atmet dieses Stück romantische Versonnenheit, so ist der Mittelsatz des vierten Intermezzos mit seinen einfachen Akkordreihen bewußt archaisierend an die strenge Gotik angelehnt. Um so stärker kontrastiert die vollgriffige Schlußstretta des Stückes, bei deren Triolen man sogar einen Moment lang an Liszts Mephisto-Walzer denkt. Man kann kaum einen größeren Gegensatz feststellen als diesen Schluß, und das nachfolgende fünfte Stück, das in rein linearer, strenger Mehrstimmigkeit beginnt und sich erst gegen den Schluß hin mit vollen Akkorden an das Soloinstrument anpaßt. Das Schlußstück der „Intermezzi" beginnt in feiner, spielerischer, etwas ans Französische erinnernder Technik. Später bringt es zwei auch pianistisch ganz verschieden ausgedrückte musikalische Gedanken zueinander. In der linken Hand sind Akkorde in großen Sprüngen, die orgelhaft wirken, in der rechten ist eine ganz persönliche Figurierung des Themas. Hier zeigt sich das moderne Stilprinzip, Themen in der Durchführung gegeneinander zu stellen, auch in der pianistischen Satztechnik; zwei ganz verschiedene Charaktere werden übereinander getürmt. Trotz der Wandlungsfähigkeit des Regerschen Klaviersatzes, die aus den Bemerkungen über die Intermezzi hervorgeht, bleibt jedes Stück doch so charakteristisch Regerisch, daß man es schon nach den ersten Takten von den Werken aller anderen Komponisten unterscheiden kann.

Noch intensiver gestaltet sich das Ausleben des Regerschen Eigenstils in seinen monumentalen Klavierkompositionen, den großen Variationenwerken nach Bach, Beethoven und Telemann, die in späteren Jahren entstanden. Diese Schöpfungen zeigen deutliche Einwirkung der großen Orgelwerke Regers, die ja auch ihrer Zeit ganz neue Wege gewiesen haben. Bei den Bach-Variationen kann man geradezu von einem ganz neuen Kompositionsstil sprechen, der sich allerdings mehr in der Umgestaltung der ganzen Veränderungstechnik, in der motivischen Verarbeitung der Änderung von Kadenz und Modulation, endlich in der Prägung eines neuartigen Formgerippes deutlich macht als im reinen Klaviersatz. In bezug auf diesen muß man wieder die dem geistigen, harmonischen u. formalen Gehalt untergeordnete eklektische Häufung von heterogenen Elementen feststellen. Die ersten zwei Variationen bringen nur die bekannte, durch Durchgänge und Triolen ausgedrückte figurale Variationentechnik, die dritte Brahmsisches Satzgefüge und Vollgriffigkeit. Im vierten Abschnitt sind Regersche Doppelgänge, aber auch Akkordbrechungen in der Art von Debussy zu erkennen. Thematische Verflechtungen und Oktavenrepetitionen charakterisieren den Satz der fünften, mehrstimmige Sprünge den der sechsten Variation. In der darauf folgenden verstärken sich orgelartige Registerwirkungen; auch versucht hier Reger eine Klangwirkung durch Nachahmung der Oboe auf dem Klavier; ein bei ihm seltener Zug. In der nächsten Veränderung fallen geteilte Akkordzerlegungen auf, die schon erwähnte Kette gleichartiger Akkorde, allerdings hier durch viele Unregelmäßigkeiten und gehaltene Noten unterbrochen. Später er-

scheint eine größere, geschlossene Melodielinie. Eine Art Intermezzo (Nr. 10) erinnert in der Oktaventechnik an Brahms. Um formale Rundung zu erzielen, greifen die anschließenden Variationen nicht nur thematisch, sondern auch im Klaviersatz auf frühere zurück (Nr. 11 auf Nr. 3 und Nr. 8, Nr. 12 auf Nr. 2).

Diese letzten beiden Variationen stellen an den Spieler sehr hohe technische Anforderungen, ebenso wie die Fuge, die vornehmlich durch ihr bewegtes zweites Thema und die Doppelgriffe und Oktaven des Schlußteils dem Pianisten dankbare Aufgaben stellt.

Reger hat, wie schon erwähnt, nach den Werken großen Formats immer wieder kleinere geschaffen, die „Sonatinen", das „Tagebuch in vier Bänden", „Episoden für große und kleine Leute", endlich zwölf kleine romantische Stücke, die er nach dem Vorbild Schumanns „Träume am Kamin" nennt und mit denen seine Produktion für das Klavier endet. Das einzige Klavierkonzert Regers ist viel zu wenig bekannt und gewürdigt. Hier werden die Stilelemente des brillanten Lisztschen Klaviersatzes vollständig dem kompositorischen Prinzip untergeordnet. Sonst schaltet der Komponist, der sich im Largo übrigens auch an die Klaviertechnik Brahmsens anlehnt, völlig frei mit seinen doppelgriffigen Melodiepassagen und erreicht im tanzartigen Schlußsatz den Höhepunkt der Ausdruckskraft.

Zusammenfassend kann man sagen, daß sich neben bewußtem Hinneigen zur Polyphonie Bachs und der Vorklassiker bei Reger die Klaviertechnik unmittelbar von den Meistern der deutschen Romantik ableiten läßt. Aus dem Klavierstil Brahmsens hat Reger seine eigene pianistische Ausdrucksweise gebildet. Die große und Klangmassen erfordernde Kraft seiner Gedanken hat ihn auch hie und da zu Liszts Mitteln greifen lassen. Wenn sonst gelegentlich satztechnische Anklänge zu merken sind, kann man sie wohl nur als Zitate oder Stilkopien werten. Reger hat jedoch mit der Erweiterung der Griff- und Lauftechnik aus eigenem den Klavierstil fortgeführt und ist hauptsächlich durch das Gegeneinanderführen verschiedener rhythmisch-melodischer Elemente für den Klaviersatz der neuen Musik bahnbrechend geworden.

Jos. B. Foerster

VON K. B. JIRÁK.

Zu seinem 70. Geburtstag

Am 30. Dezember 1929 feiert der tschechische Komponist Jos. B. Foerster, seinen 70. Geburtstag. Er ist nach dem Tode Janáček's der Nestor der tschechischen Komponisten und sein Jubiläum wird in großzügiger Weise gefeiert. Seit November werden fast täglich Konzerte mit seinen Werken veranstaltet (manchmal sogar zwei an einem Abend), das Nationaltheater bereitet einen Zyklus seiner Opern vor. Eine eigens dazu gegründete „Foerster-Gesellschaft" sorgt für die Herausgabe seiner zahlreichen, alten und neuen Werke, ein reichhaltiges Gedenkbuch erscheint (im Verlag „Melantrich", redigiert von Artur Rektorys) — alles ein Beweis, daß es sich um eine wichtige und verdienstvolle Erscheinung der tschechischen Musik handelt.

Wenn schon der Name Janáček's berührt wurde, der im vorigen Jahre als 74jähriger Jüngling unverwartet und immer noch vorzeitig dahingerafft worden ist — so kann man sich kaum einen größeren Kontrast vorstellen, als den zwischen diesen beiden Meistern. Bei Janáček brutale, naturalistische Vitalität, bei Foerster ein kultivierter, gleichsam mit Religiosität und Eleganz durchsetzter Formalismus, — bei Janáček ein eruptiver, später Ausbruch des schöpferischen Wahnsinns nach langen Jahren erfolglosen Tastens, bei Foerster ein gleichmäßiges Wachsen und Reifen des von Anfang an gediegenen, feinen Musikers. Wenn ein Vergleich herangezogen werden darf, so ist Foerster der Gabriel Fauré der tschechischen Musik, mit dem ihn mancher Wesenszug verbindet. Ist aber der gediegene, mehr konservative als bahnbrechende Fauré nicht der Vater französischen Moderne, den sowohl Ravel als auch Honegger warm verehren?

Jos. B. Foerster entstammt einer alten Musikerfamilie. Ein typisch tschechisches Volksschullehrer- (Kantoren Geschlecht) ansässig in Osenitz, im Jitschiner Kreise, nicht weit von dem Zentrum des Smetana-Stammes. Schon ein Großvater Foerster's komponierte Messen und schrieb Tanzmusik, sein Vater war Domkapellmeister in Prag und Professor an der Prager Orgelschule, Verfasser einer noch heute bekannten Harmonielehre: Josef Foerster, eine markante Persönlichkeit des Prager Musiklebens im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts. Dessen Bruder Anton Foerster wird vom Schicksal nach Krain verweht und wird dort Begründer der slowenischen nationalen Musik. Sein Sohn wiederum, Anton Foerster jun., wird geschätzter Klaviervirtuose und Pädagoge in Berlin. Ein Künstlergeschlecht also, ähnlich fast wie das Geschlecht der Benda, oder die Malerfamilie Mánes. Von seinem Vater lernt der junge Foerster (er nennt sich damals noch Josef Foerster junior) nicht nur das musikalische Métier, sondern auch die hohe Auffassung der Kunst. Sein Vater war einer der eifrigsten Verfechter der Cäcilianischen Kirchenmusikreform in Böhmen. Von seinem Kirchenchor lernt der junge Musiker Palestrina kennen, außerhalb der Kirche wird er aber mit der eben aufblühenden neuen tschechischen Komponistenschule vertraut. Er erlebt noch als Knabe Uraufführungen der Opern von Smetana.

Als er das Studium an der technischen Hochschule, zu dem er bestimmt war, endgültig aufgibt, wird er Nachfolger von Dvořák am Orgelpult der St. Adalbert-Kirche, im J. 1889, als dreißigfähriger, wird er sogar Regenschori bei den Franziskanern. Dabei komponiert er aber schon fleißig, im Jahre 1886 kommt schon seine erste Symphonie, im Jahre 1891 seine erste Oper „Deborah" zur Aufführung. In dieser Zeit wird der belesene, kultivierte junge Musiker Kritiker an den „Národní listy" (1884—1893), wo er sich große Verdienste um alles Moderne und Fortschrittliche erwirbt. Im J. 1888 heiratet Foerster die jugendliche Sängerin des Nationaltheaters Berta Lauterer. Diese Ehe bestimmt seinen weiteren Lebenslauf. Er folgt ihr 1893 nach Hamburg, als sie an das dortige Stadttheater engagiert wird. Dort wird er Konservatoriumslehrer und wieder Musikreferent (zuletzt an den „Hamburger Nachrichten"). Der Hamburger Aufenthalt bringt ihm die Freundschaft Gustav Mahlers, der seine III. Symphonie zum ersten Mal dirigiert. In

Hamburg setzt eigentlich die grosse, reife kompositorische Tätigkeit Foerster's ein. Dort wird auch seine erfolgreichste Oper „Eva" geschrieben, desgleichen auch die folgende „Jessika". Im J. 1903 folgt Foerster seiner Frau weiter nach W i e n, wo sie von Mahler engagiert wurde, und bleibt dort bis zum Umsturz. Erst im J. 1919 komt er wieder — nach 25-jährigem Fernsein nach Prag zurück, wird Professor am neuorganisierten Staatskonservatorium (ab 1923 Meisterschulprofessor), und wird in seinem Jubiläumsjahr zum dritten Male Rektor dieser Anstalt. Außerdem wirkt er als Lektor der Musik an der Karls-Universität, die ihm zu seinem 70. Geburtstag den Doktortitel honoris causa verleiht — als dem ersten Musiker nach Dvořák.

Die künstlerische Ernte dieses reichen Lebens ist außerordentlich umfangreich, sie umfaßt nahezu 150 Opuszahlen. Die Foerster-Biographen unterscheiden drei Perioden in seinem Schaffen. Die erste, vorbereitende Periode reicht bis zum Ende des ersten Prager Aufenthaltes (1893). Im Anfang hat Foerster's Musik in dieser Periode wenig Selbstständigkeit. Das Beispiel Smetana's und Dvořák's wirkt auf ihn sehr stark, daneben kann man auch Einflüsse der auswärtigen Musik beobachten: Grieg und Tschaikowsky stehen manchem der Werke dieser Zeit Paten. Erst allmählich klärt sich Foerster's Individualität, am meisten in den zwei ersten Symphonien, in der Oper „Deborah" und im „Stabat mater". Die zweite Periode ist die Hamburger. Da ragt vor allem die Oper „Eva" hervor, das erste tschechische Bauern d r a m a in der Musik. Das Libretto stammt von der gleichen Schriftstellerin wie das der „Jenufa" und ist demselben Milieu entnommen. Doch was für ein Unterschied zwischen der Auffassung Janáček's und Foerster's! Bei Foerster fast keine Spur vom Folklóre, das realistische Drama ist vergeistigt und erhebt sich zum Schluß zu einer fast mystischen Erhabenheit. Es bleibt auch heute eines der wichtigsten Werke der tschechischen Oper. Foerster wird oft irrtümlich als Nur-Lyriker betrachtet. Sein Lyrismus ist wohl eines seiner hervorstechendsten Merkmale, aber seine Lyrik ist immer eng mit dem Leben verknüpft, deshalb kann er in entscheidenden Momenten ein starker Dramatiker sein — das beweisen seine Opern auf Schritt und Tritt. Auch sein vielzitierter Mystizismus verliert niemals die Verbindung mit dem Leben dieser Erde. Foerster ist nicht ein Mystiker im Sinne Březina's, der von weiten Gestirnen nur zufällig diese Welt berührt, im Gegenteil, er wird immer vom Leben inspiriert, zu dem er stets ein bejahendes Verhältnis hat. So ist auch Foerster's Religiosität zu verstehen, zwar nicht die volkstümliche Religiosität eines Dvořák, aber auch kein absolutes Entrücken in lebensfremde Sphären. Foerster's Gott und Engel tragen immer menschliche Gestalten und der Künstler spricht zu ihnen in menschlich vertrauter Weise. In Hamburg entstanden außer der erwähnten III. Symphonie und der „Jessika" eine Unmenge von Liedern (im ganzen hat Foerster über 300 gedruckter Lieder, mit den unveröffentlichten sind es vielleicht an 1000, wer kann es zählen?), dann Chöre, hauptsächlich Männerchöre, die eine außerordentliche Wichtigkeit für die Entwicklung des tschechischen Chorgesanges haben. Es waren wohl die ersten modernen Chöre der gesamten Literatur. Sie wurden von den besten Chorvereinigungen in die weite Welt getragen und regten die ganze nachfolgende Genera-

tion an. Nach der Hamburger kommt die Wiener Periode. Die Persönlichkeit Foerster's vertieft sich immer mehr, der hymnische Lobgesang an Gott und an die Liebe, den er singt, wird immer innerlicher und weicher. Es kommt jetzt die vierte Symphonie an die Reihe, die grandioseste, eine Verherrlichung des Osterwunders. In der Oper sind es „Die Unüberwundenen", eine lyrische Kammeroper von unendlicher Sehnsucht. Ein Werk folgt dem andern: Lieder, Kammermusik, symphonische Dichtungen — dabei wird Foerster wieder Zeitungsreferent (in der „Zeit"). Zu Hause, in Prag, kommt inzwischen schon eine andere Generation zur Geltung. Novák und Suk sind groß geworden und scheinen den im Exil alternden Meister zu überflügeln. Nur eine kleine Schar von Verehrern bleibt Foerster treu. Endlich kommt die ersehnte Rückkehr nach Prag. Sie bringt dem inzwischen 60jährigen Komponisten neue Anerkennung, aber auch schwere Schicksalsschläge. Sein junger Sohn stirbt, und dieser Tod gibt dem ganzen Schaffen Foerster's der letzten Jahre eine eigene Physiognomie. Seine Musik verschließt sich aber nicht einmal technisch den neuen Anschauungen, die die Nachkriegszeit bringt. Sie wird natürlich nicht atonal, das widersprüche der innerlichsten Natur Foerster's, aber sie wendet sich vom überwiegend konsonanten Typus zum dissonanten. Seine Oper „Das Herz", sein II. Violinkonzert, sein III. Klaviertrio, seine V. Symphonie beweisen es ganz klar. Dabei bleibt seine Schaffensfreudigkeit vom Alter unangetastet. Sein heuriges Jubiläumsjahr brachte sogar große Novitäten: das Skt. Wenzel-Oratorium, ein Meisterstück dramatischer Erfassung und kontrapunktischen Könnens, und die V. Sypmhonie, eigentlich ein Klagelied über den Verlust des geliebten Kindes, neben anderen Werken, die nebenbei entstehen (Kammermusik und unzählige neue Chöre und Lieder).

Neben dem Komponisten Foerster sei nicht der Dichter und Essayist vergessen. Seine letzten zwei Opern sind auch im Text von ihm gedichtet (die „Eva" hat er wenigstens selbst in Verse gesetzt). Aber Foerster ist auch ein feiner Kenner der gesamten Kunst und Literatur. Seine gesammelten Essays und seine neuerscheinenden Memoiren gehören zum Wertvollsten der tschechischen Literatur.

Ein reiches Leben, ein volles Leben. Foerster's Bedeutung in der tschechischen Musik ist die eines Vermittlers zwischen der heroischen Generation der Smetana, Dvořák und Fibich und der heutigen Moderne. Die Wurzeln Forster's stehen fest in jener klassischen Periode, seine weitere Entwicklung brachte aber der hiesigen Musik ganz neue Impulse, die erst heute recht fühlbar werden, als sein Werk immer mehr und mehr Gemeingut des gesamten Volkes wird. Diese Erkenntnis wird immer allgemeiner, und aus ihr ergibt sich der breite Widerhall seines Künstler- und Lebensjubiläums.

„Schwer, ein Gespenst zu sein!“

(URAUFFÜHRUNG AM BRÜNNER NATIONALTHEATER.)

Schwer, eine Volksoper zu schreiben, zumal in unserer nüchternen, entgötterten Zeit der Antiromantik. Jar. Křička hilft sich auf die natürlichste Art: er musiziert unbefangen, frisch drauf los, er ist möglichst wenig von Problemen belastet und in M. L. Budin, seinem Librettisten, hat sich ihm ein vollwertiger Bundesgenosse zugesellt. Das Libretto schafft eine Reihe lebensfroher Situationen. Das bunte Gegenwartsgewirre, das Durcheinander von Heilsarmee, Ausrufern und Marktschreiern, von Stenotypistinnen, deren Schreibmaschinen im Orchester ein „Scherzo mercantile“ klappern und von Ping-Pong-Spielern, deren Bälle in luftigen Klängen hin und hergeworfen werden, erfordert gleichsam zwangsläufig die Farben der Strawinsky-Palette, seine zuckenden Rhythmen, seine überspitzten Klänge, seine „falschen“ Noten. Und wenn der Neger Bob und die Zofe Jeanette ihre lustigen Duos „Einen Neger hab ich nur im Kino 'mal gesehn“ usw. singen und tanzen, so spielt mit der gleichen Selbstverständlichkeit der Neger Jonny in der Křenek-Weis' dazu auf. Also alle bösen Geister des Humors und der Groteske sind losgelassen, alle Empfindsamkeit verbannt. Anderseits sorgt das drei Jahrhunderte alte Gespenst dafür, daß das Pathos und das Sentiment der alten Opernromantik nicht zu kurz kommen. Sie steigt aus der gespenstischen Tiefe der Streicher und Blechbläser empor, gleichwie der Wasserman in Dvořak's Oper „Rusalka“ aus seinem magischen feuchten Reiche. So atmet diese Oper trotz aller Modernismen doch auch den Geist der alten böhmischen Tonheroen, neben Dvořák's Klangwelt macht sich der melodische Einfluß Smetanas, zumal im Vokalsatz, fühlbar. Also im Grunde eine volkstümliche Oper, deren Musik ein wenig unschlüssig, zwischen Alt und Neu, zwischen Oper, Operette und Revue, zwischen Slawischem und Internationalem, Gespensterromantik und neuer Sachlichkeit hin- und herpendelt. In dieser Mischung von Alt und Neu liegt ihr Vorzug und zugleich ihr Mangel. Sie läßt — von höherem künstlerischen Standpunkt — die stilistische Einheit, die straffe Geschlossenheit, vermissen, sie bietet vielerlei und jedem etwas. Sie ist im Grunde naiv, ja fast primitiv, wenn sie auch manche ans Literarische grenzende musikalische Finessen bietet, sie hat Tempo und Schwung, des Räderwerk der Erfindung läuft niemals leer. Sie ist eben eine dankbare Publikumsoper und für eine solche ist das Publikum immer dankbar. Daher auch der stürmische Beifall bei der Uraufführung des von Regisseur Zitek geschmackvoll inszenierten Werkes.

Dr. Erwin Felber.

Die Miniaturopern von Toch, Hindemith, Křenek

Erstaufführung im Prager Deutschen Theater

VON ERICH STEINHARD

Das Opern-Epigramm ist eine neue Gattung von Oper, mit der vor zwei Jahren beim Baden-Badener Musikfest zum ersten Mal experimen-

tiert wurde, Darius Milhauds Operchen „Die Entführung der Europa“ und Kurt Weills „Mahagonny“, (deren Verbreiterung auf drei Akte demnächst in Leipzig in Szene gehen wird), haben damals im großen Publikum weniger eingeschlagen, als der Opern-Sketsch „Hin und zurück“ von Hindemith und Tochs „Prinzessin auf der Erbse“. Dies der Grund, warum man in Prag nur die beiden letzteren Werke zu sehen bekommt und den Křenek-Einakter „Schwergewicht“ hinzufügt.

Es sind Stücke, die in der Operngeschichte dieser Zeit eine ähnliche Rolle spielen werden, wie etwa die Buffa in den Jahrzehnten der neapolitanischen Oper, wo vor allem bürgerliche Stoffe den Operkomponisten zur Grundlage dienten. Als Protest gegen den, in seiner Diktion und seinen Formen erstarrten Stil der ernsten Oper, schufen sie kleine heitere Arbeiten, die bei den Musiknationen sofort Wiederhall fanden, in der opéra comique der Franzosen und im deutschen Singspiel.

Toch vertont den bekannten Märchenstoff, Hindemith einen grotesken Spaß, dessen Handlung von der Mitte ab rückwärts schreitet, Křenek eine Burleske, in der das Brutale, der Meisterboxer Ochsenschwanz, karikiert wird.

Bei allen ist der Klang aktuell und Symptom für diese Zeit.

Ihre Abkunft vom Tänzerischen Strawinskys, ihre Nachbarschaft zur Marionettenoper ist evident. Das Konstruktive in der Polyphonie und in der Instrumentation gilt nur für die ersten beiden.

Doch, so wie ihre verschieden gerichteten Humore nach konträren Texten verlangten, stellt sich auf dem gemeinsamen Podium der Epoche die Opernmusik jedes einzelnen ziemlich individuell dar.

Hindemiths Sketch „Hin und zurück“ hat den musikalisch schärfsten Zug, voll explosiver Bewegung, rasant jagt er vorbei. Die Musik ist wie ein Netz über die Posse gebreitet, sie keimt und wächst, spannt und entspannt sich, ist motorisch vom ersten bis zum letzten Takt. Ganz kleine Formen hängen im Gefüge, eine winzige Solo-Arie, ein Duettchen und ein filigranes Terzett — da die Handlung zurückgeht — wiederholen sich die Figuren ebenfalls in umgekehrter Folge, ohne im Detail krebsgängig zu erscheinen. Zwerchfellerschütternd die Stelle, wo nach Erschießung Helenens, automatisch der Mediziner und der Sanitäter angerückt kommen und mit dem Gatten ein Terzett singen, höchst gleichgültig, und doch in seufzenden Rhythmen, der Professor und Robert in Terzen, während der Krankenwärter monoton tiefsinnige Verse kontrapunktiert:

„Veronal, Adalin, Pantopon, Bromural, Trigemin, Aspirin, Lysoform, Baldrian.“

Aus dem Orchesterraum hört man solistischen Klang: ein Klavier zu vier Händen, ein weiteres Klavier zu zwei Händen, eine große Flöte, eine Klarinette, ein Alt-Saxophon, ein Fagott, eine Posaune und hinter der Szene ein Harmonium. — Unsentimental ist dieses Orchester. Entgöttert, witzig und vital das Kunstwerk.

Gleichfalls Gegenwartstück ist die handfeste Operette „Das Schwergewicht“ von Křenek. Das Klangbild nur durch den Tanz aktuell, das Operettchen eigentlich nur eine Tanz-Suite, illustriert durch das geistlose Bühnengeschehen. Bei der melodischen Erfindung könnten Chopin, Wagner, Strauß, Pate gestanden sein. Wirkend, manchmal ordinär ist

die Orchestrierung — es handelt sich ja um einen Meisterboxer namens Adam Ochsenschwanz. Křenek dieses Werk vorzuwerfen wäre undankbar — man erinnere sich seiner Kammermusik, der Symphonie und Konzerte, an die Talentproben der „Zwingburg", an den „Orpheus". Schließlich sieht er das Problem der Oper — wie er selbst sagt — darin, das Alltägliche unserer Zeit aufzufinden. Und was verlangt die Gemeinde heute? Křenek antwortet: Tanzmusik. Im übrigen hält er — sollte man das Libretto (mit Recht) angreifen — den Orient oder Spanien primär nicht für musikalischer als den Kurfürstendamm. Über einem Crescendo und Decrescendo von Jazzmusik, die vom Varieté über die Bar instrumentatorisch bis in den Zirkus reicht, liegt die Atmosphäre, die ein Boxer ausstrahlt. Gefühlskalt und etwas banal. Warum nicht? Aber das Wichtigste fehlt: das Schöpferische.

Toch ist ein delikaterer Musiker. Er flüchtet zum Entsetzen der Sachlizisten ins Märchen. Ohne allerdings romantisch zu werden. Er parodiert. Er hält sich nur an der Peripherie des Märchens auf. Gleich die Ouverture bringt durch strawinskysches Leierkastengetön zartes, buffoneskes, satirisches Leben und zugleich die Definition dieser Musik. Ihr Wert ist doch trotz allen Geistreichtums, mehr durch das Artistische gegeben, durch den Klang, der dünn bleibt, nur bei grotesken Akzenten unterstrichen wird. Antrieb des Musizierens ist zweifellos der Tanz, der überhaupt in der Tochschen Kunst eine Rolle spielt (seine „Burlesken" wurden von Terpis getanzt, die Klavier-„Capricetti" sind genau so fein, wie die Tanzsuite für Orchester und nobel die Musik zu den „Bacchantinnen" des Euripides). Gerade das Zentrum der Oper ist eine Pantomime (die Bettszene), ihre Musik dient der Ouverture sogar als Material. Von eminenter Schlagkraft, der vorangehende Ammenauftritt. Briomäßig und doch mit holzschnittartiger Festigkeit die Melodik der Ammenerzählung, die den ganzen Wirbel, die tolle Stimmung des nachfolgenden fugierten Ensembles und den feierlichen Bettgang einleitet. Rhythmik, Offenbachschen Geistes, beschwingt die Darlegung des Begriffes „Vornehmheit", mit dem regelmäßig wirkenden grotesken Oktavenschluß und dem gehüpften Nachspiel, das im Ammentanz ein stark karikiertes Spiegelbild findet, während burleske Linien den robustamüsanten unartigen Herrn Minister umspielen. Die Auftrittsmusik der fremden Prinzessin hat fast mechanische Allüren, ihr Glanz verleiht der Oper Leichtigkeit, Grazie, Eleganz (sie soll sie verleihen), gewollte Trivialität klingt aus den schmelzreichen Kantilenen des Prinzen und die große Partie der Prinzeß ist ein Prüfstein für Technik und Schauspielerei.

Die Wiedergabe. Hindemith und Křenek wurden sehr amüsant gebracht. Das Grundmotiv der Heiterkeit, Tempo, Schmieß rissen die Stücke vorwärts. Max R u d o l f hat die Opern (wo blieb die Regie bei Toch?) mit großem Temperament und mit modernem Zeitgefühl durchmusiziert.

Frl. Melan hat in allen drei Werken komödienhaft agiert und stimmlich sich angestrengt, in der „Prinzessin" war Frl. Schwarz als Amme höchst grotesk, Frl. Martiny voller Würde, Helm bewegt sich als Marionette. Bei Hindemith markiert Kiveron sehr nett, Roller sang seine Partie mit aufreizender Komik. In der Křenek-Oper war Hagen imposant in jeder Hinsicht, Helm nicht ungraziös. Ansonsten gelungene

Episodendarsteller. Originell die Szenenbilder von Trude Schreiter-Schwarzenfeld. Die Aufnahme der Opern war für Prager Verhältnisse sehr beachtenswert.

BÜCHER

NEUES SCHRIFTTUM ÜBER BEETHOVEN.

I.

Wenig Freude macht ein neueres deutsches Buch, worin *Wilhelm Unger* unter dem Titel *„Beethovens Vermächtnis"* (Heinrich Sieger-Verlag, Köln a. Rh.) die Legende des Meisters als Gleichnis für die Menschheit der Gegenwart erzählt. Das Buch ist gut gemeint, möchte sich dichterisch tief gebärden, hüllt aber den nicht einmal völlig zutreffenden Grundgedanken, es sei Beethoven gelungen, aus seinen vielerlei Seelenwirrnissen schließlich ans Licht zu finden, in einen höchst unangenehmen Phrasenqualm.

Ein Glück, noch nachdrücklich auf zwei deutsche Sonderstudien von Gewicht hinweisen zu können. Da hat *Hans Boettcher* zum ersten Male in einer umfassenden Arbeit *„Beethoven als Liederkomponist"* zum Gegenstand eingehender Untersuchungen gemacht (Verlag von Dr. Benno Filser in Augsburg). Boettcher geht von der allgemeinen Stellung Beethovens in der Musikgeschichte aus, wobei er zwischen der rationalistischen und der nur musikalischen Betrachtungsweise des Beethovenschen Schaffens vermittelt, geht aber in philologisch begründeter Weise auf die Wahl der Texte, der Formen und der Tonarten von des Meisters Einzelliedern ein und zeigt im Schlußkapitel die liedgeschichtliche Stellung Beethovens auf. Aus den reichen Erkenntnissen, die das Buch vermittelt, sei hier die den von Beethoven eingeschlagenen Weg bezeichnende als besonders wichtig hervorgehoben: Der Tondichter hat das Einzellied von seiner Gebundenheit an ganz bestimmte Bezirke des Gesellschaftslebens gelöst und es zu einer vollwertigen Kunstgattung verselbständigt (S. 174), und mit ihm hat sich das Lied den großen öffentlichen Konzertsaal erobert (S. 175). Auf die Anbringung verschiedener kleiner Einwände sei hier verzichtet; nur sei darauf aufmerksam gemacht, daß eine Anzahl Namen falsch gedruckt ist, darunter J. S. Schedlock, W. Krumpholz und H. Zöllner.

„Der musikalische Humor bei Beethoven" heißt die andere Arbeit. Ihr Verfasser ist der sudetendeutsche Tondichter und Musikschriftsteller *Theodor Veidl;* erschienen ist sie bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Nach einem Jahrhundert, das Beethoven fast ausschließlich als musikalischen Tragiker und Pathetiker sah, wird es Zeit für eine Abhandlung, die einmal nachdrücklich und planmäßig zeigt, welch' großer musikalischer Humorist und Tondichter B. war. Veidl tut ganze Arbeit. Er geht von der allgemeinen Begriffsbestimmung des Komischen und Humoristischen durch die moderne Ästhetik aus, macht sie an der Musik wirksam und zeigt dann, wie sich der Tondichter der verschiedenen musikalischen Ausdrucksmittel — der Dynamik, Melodik, Rhythmik und Metrik, des Zeitmaßes, der Harmonik u. a. — bedient hat, um solche Wirkungen zu erzielen. In einem späteren Kapitel wirft Veidl dem Verfasser der Arbeit „Das Scherzothema Beethovens", Gustav Becking, den Fehdehandschuh hin; es sei dazu hier nicht erst Stellung genommen, weil eine weitere Polemik zwischen den beiden Forschern selbst wohl noch stattfinden wird. Die vortreffliche Abhandlung sei weiter Beachtung empfohlen. Sie weist den Verfasser als natürlich empfindenden guten Musiker und als einen Schriftsteller von schlichtem, sachlichem und dennoch anregendem Vortrag aus. *Dr. Max Unger.*

*

PAUL PASCHEN: DIE BEFREIUNG DER MENSCHLICHEN STIMME, VI. Band der Bücher des Werdenden — *Hippokrates-Verlag, Stuttgart.*

Nach akustisch-theoretischen Ausführungen kommt der Autor zu dem Schluß, daß die bisher ziemlich allgemein gültige Vorstellung, der Ton beruhe auf der Spannung der Stimmbänder und die Tonhöhe auf dem Grade der Spannung, keine Berechtigung habe. Nach seiner Anschauung unterliegt der Ton der menschlichen Stimme dem Gesetz der stehenden Schwingungen umgrenzter Luftsäulen, wobei Luftröhre, Mund-, Rachen- und Nasenhöhlen einen äußerst variablen Resonator bilden, der nach Anregung durch die Stimmbänder durch Eigenschwingungen die Hauptarbeit leistet. Daher dürfe die Stimmlippen nur ein kleiner Luftstrom treffen, da es sonst zu dem sogenannten „automatischen Halsverschluß" komme. (Die von allen Stimmbildnern gefürchtete Kehlsteifheit). Diese teilweise neuen Anschauungen führen den Autor

zu Forderungen, die Gesangspädagogen wohlbekannt sind, wie absolute Beherrschung der Zwerchfellatmung u. ä. und die man im großen ganzen als richtig bezeichnen kann, bis auf die Theorie des Gaumensegels. Ein einige nachprüfenswerte Anregungen bringendes, lesenswertes Buch. auch wenn man gegen die allzu ausführliche philosophisch-ethische Begründung manches einwenden muß. *Stratil.*

HESSES MUSIKERKALENDER *52. Jahrgang 1930, 3 Bände. — Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.*

Daß der neue Jahrgang des bewährten Handbuchs der musikalischen Welt auch diesmal besonders verbessert und vermehrt erscheinen würde, war voraus zu sehen. Heuer ist ein Umfang von 2200 Seiten erreicht. Band II und III enthalten alles Wissenswerte über das Musikleben in mehr als 570 Städten des In- und Auslandes: Konzertdirektionen, Vereine, Stiftungen, Zeitschriften, Rezensenten, Musikverleger, alphabetisches Verzeichnis der konzertierenden Künstler nach Fachgruppen. Der Städteteil umfaßt außer Deutschland fast ganz Europa und Amerika. Ein nach tausenden zählendes Adressenverzeichnis bekannter Künstler, Pädagogen usw. usf. Einer Empfehlung bedarf der „Hesse" nicht.

HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. *Herausgegeben von Univ.-Prof. Dr. Ernst Bücken, Köln. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Wildpark-Potsdam. Lieferung 34—35.*

Analog den grundsätzlichen Formulierungen, die Oskar Walzel für das Handbuch der Literaturwissenschaft in seinem wegweisenden Werk „Gehalt und Gestalt" gefunden hat. geht in Lieferung 34 des Handbuchs der Musikwissenschaft Professor Ernst *Bücken* daran, dem „Geist und der Form im musikalischen Kunstwerk" nachzuspüren. Man wird dem Verfasser ohne weiteres beipflichten, daß solche Ausflüge musikgeschichtlichen Denkens in die Gebiete der Ästhetik und Geschichtsphilosophie höchst notwendig sind, will man sich über die allgemeinen Gesetze der Musik, ihre psychologischen Grundprobleme, über die Beziehungen zwischen Kunstwerk und Künstlerindividualität, über die oft diskutierten inhaltlichen und formalen Fragen klar werden. — In Lieferung 35 gibt Professor Robert *Lachmann*, Berlin, auf knappstem Raum eine aufschlußreiche Darstellung der „Musik der außereuropäischen Natur- und Kulturvölker". Das mit vielen Notenbeispielen versehene Werk führt vortrefflich in die fremde Klangwelt primitiver Gemeinschaftsmusik ein. Überall geht der Autor den eigenen Gesetzmäßigkeiten der Völker nach, deckt die kultische Bedeutung in den Tanzgesängen der Primitiven auf und die zeremoniellen Gesang- und Tanzhandlungen und weiß sinnvoll die Wechselbeziehungen zwischen der Musik der Hochkulturen und der Naturvölker herzustellen, die oftmals in ihren Volksliedern das melodische Gut geschaffen haben, das in den ausgebildeten Tonsystemen der Kulturvölker umgestaltet wurde.

W. Heinitz: Instrumentenkunde.

Dem neuesten Bande des Handbuchs der Musikwissenschaft kommt innerhalb des Gesamtwerkes eine besondere Stellung zu. Mehr als die anderen ist dieser Teil der praktischen Seite musikalischer Betätigung gewidmet. Das weite und vielgestaltige Gebiet der Instrumentenkunde hat in Dr. Wilhelm Heinitz, Hamburg, einen Bearbeiter gefunden. Einmal ist so ein vorbildlicher Führer durch die Klangwelt der Musikinstrumente entstanden, ein für Fachmann und Laien gleich wichtiges „Handbuch", das durch seine übersichtliche Anordnung, seine treffenden Erklärungen und ausgewählten Abbildungen aus modernen Musikwerkstätten das technische Material des Musikers nach den verschiedenen Klanggruppen sichtet und in seinen mannigfachen Abwandlungen beleuchtet. Darüber hinaus aber ist durch den dargestellten historischen Werdeprozeß der einzelnen Instrumente, durch die abwechslungsreiche Rolle, die sie im Laufe der menschlichen Entwicklung und bei den verschiedenen Völkern spielten, ein Buch von hohem musikgeschichtlichen und kulturhistorischen Wert entstanden.

*

In den folgenden Heften gelangen u. a. zur Besprechung:

CHARLES, SANFORD, TERRY: JOH. SEB. BACH. *Inselverlag Leipzig.*

OTTO DAUBE: MUSIKALISCHER WERKUNTERRICHT. *Ernst Klett Verlag, Stuttgart.*

BAERENREITER-JAHRBUCH 1930. *Baerenreiterverlag Kassel.*

ANTON MAYER: DIE OPER. *Deutsche Buchgemeinschaft, Berlin.*

N. VAN GILSE VAN DER PALS: N. A. RIMSKY-KORSSAKOW: OPERNSCHAFFEN. *W. Bessel, Paris-Leipzig.*

HERMANN SCHERCHEN: LEHRBUCH DES DIRIGIERENS. *J. J. Weber-Verlag, Leipzig.*

T. C. YORK: HOW LONG DOES IT PLAY? *Oxford University Press, London.*

ARTUR WOLF: GYMNASTIK DES GESANGSAPPARATES. *Verlag Ludwig Doblinger, Wien.*

ADOLF CHALOUPKA: ČESKÉ DIVADLO 1918—1928 *(Das Tschechische Theater 1918—1928). Masarykův lidov. ústav, Prag.*

TONA HERMANN: DIE GRAMMATIK DES SINGENS, *Univ. Ed. Wien.*

KURT SINGER: MUSIK UND CHARAKTER, *Univ. Ed. Wien.*

RICHARD GRAF DU MOULIN ECKART: COSIMA WAGNER. *Drei Masken Verlag, München-Berlin.*

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

DER SPRECH-CHOR DES GOETHEANUMS (DORNACH).

Die Anthropologische Gesellschaft in der Tschechoslowakei und der Verein für moderne Musik haben eine Matinee mit dem Sprechchor des Goetheanums am 24. v. M. im Neuen Deutschen Theater veranstaltet. Der Sprechchor besteht aus 12 Herren und 12 Damen. Jede Gruppe spricht Unisono entweder allein, oder zusammen zweistimmig. Im letzten Falle bewegen sich die zwei Stimmen (Männer- und Frauenstimmen) parallel in neutralen Terzen, Quarten oder Quinten und die Gradationen werden in Intervallen, welche manchmal noch feiner sind als Vierteltöne, gestaltet. Die Sprechdisziplin, die rhythmische und akustische Plastik, die Kraft und Fülle jeder Silbe und jedes Wortes, die Klarheit der Versegestaltung und Übersichtlichkeit der dichterischen Form, die Wärme des Ausdrucks, frei von jeder romantischen Sentimentalität, das alles verbindet sich zu einem neuen Sprachstil, dessen Formen den Eindruck der Monumentalität beim Zuhörer hinterlassen. Man hat den Eindruck, daß die Kunstwerke der Sprache erst in solcher Sprechintensität lebendig werden! Sehr wirksam war der „Chor der Greise aus der Antigone" von Sophokles, „Hymne an die Natur", „Chorus mysticus", „Chor der Engel", „Chor heiliger Anachoreten" (Faust, II. Teil) von Goethe, Albert Steffens „Feier für die im Kriege Gefallenen" und Rudolf Steiners „Wahrspruchworte". Die stärkste und wirksamste Vortragskraft kam zum Vorschein beim Vortrage der Paulus-Epistel über die drei christlichen Tugenden (Glaube, Hoffnung, Liebe).

Frau *Marie Steiner*, die Gründerin des Sprechchors und Leiterin der dramatischen Schule am Goetheanum, war persönlich anwesend. Das erste Auftreten des Dornacher Sprechchors war auch in Prag erfolgreich. *Alois Hába.*

* * *

AUFTAKT-KONZERT NR. 6.

Im Gegensatz zu den allgemein zugänglichen Saisonkonzerten, die neben Virtuosenleistungen zumeist wohlbekanntes Repertoire vermitteln, bieten diese Konzerte schwerer zugängliche historische, oder Erstaufführungen moderner Werke.

Diesmal hörte man einen neuen deutschböhmischen Komponisten: Erhard *Michel* erwies sich in vier kleinen Stücken seiner Sammlung „Improvisationen für moderne Klavierspieler" (Präludium, Foxtrott. Toccata und Soldatenmarsch) als aus dem Tempo und der musikalischen Diktion unserer Tage hervorgewachsener, mit allen Stilsonderheiten dieser Epoche vertrauter Komponist, dessen pianistisches Können bemerkenswert ist. In noch höherem Grade gebührt diese Anerkennung Frl. Friederike *Schwarz*, die zunächst im Vortrage des feingearbeiteten Capriccios von Carl *Wiener* als brillante Klavierspielerin wieder hervortrat, um dann in einer mit überzeugendem Ausdruck gebrachten D-moll-Sonate eigener Arbeit große Sicherheit und Schärfe der Konzeption sowie Individualität erkennen zu lassen. Ganz reizvoll war die von zwei Flöten (Prof. E. Klicpera und A. Wildner) gepflogene Zwiesprache in den Tänzen von Felix *Petyrek* und die Rahmenkompositionen: Trio für Oboe, Klarinette und Fagott von Dimitri *Melkich* und Vittorio *Rietis* Sonate für Klavier, Flöte, Oboe und Fagott veranschaulichten deutlich den markanten Unterschied zwischen Nord und Süd, den selbst der gemeinsame Zug zur up to date-Faktur nicht überbrücken konnte: dort Straffheit und gedanklicher Ernst, hier ein immer wieder erneuter Durchbruch der spezifisch italienischen Ornamentik. Die ebenso mustergültige wie lehrreiche Reproduktion beider Kammerwerke besorgten die Herren R. Hertl, W. Smetáček, W. Říha und F. Matějka vom Prager Bläserquintett. *V. J.*

ORCHESTER- UND CHORAUFFÜHRUNGEN.

Die *Philharmonischen Konzerte* halten unter der Leitung des neuen Opernchefs *Szell* Niveau; als Solist erschien an dem ersten Abend Paul Hindemith mit seinem Bratschenkonzert. In der *tschechischen Philharmonie* stellten sich als deutsche Gastdirigenten Bruno *Walter* und *Zemlinsky* ein; Bruno Walter leitete als Hauptwerk des Abends Brahmsens Zweite Symphonie, während Zemlinsky in Mahlers Dritter — wie schon oft zuvor — Mahlers Überlieferung überzeugend zur Geltung brachte; kurz vorher hatte *Nedbal* Mahlers Erster die musikantische Note aufgeprägt. — Als Gast war auch ein Wiener Orchester an zwei Abenden erschienen, das der leichtgeschürzten Muse seine Dienste weihte; ein Nachfahre des berühmten Walzerkönigs führt den Stab, oder besser gesagt die erste Geige, denn an dieser Tradition wird unverbrüchlich festhalten; sonst aber tritt mehr das Epigonentum als die Tradition in den Vordergrund. Über die *Deutschen Philharmonischen* und einzelne *Talich-Konzerte* wird noch gesondert berichtet werden.

Von Choraufführungen ist jene des *deutschen Singvereins* zu vermerken, der mit *Keußler* an der Spitze Brahmsens Ein deutsches Requiem in weihevollster Weise vermittelte. Die eindringlich an die Herzen rührende Vorführung dieses Denkmals kindlicher Liebe hat den Hörer wiederum aufs tiefste ergriffen. Die Soli waren mit Rose Walter (Sopran) und Josef Schwarz (Bariton) besetzt.

Kammermusik.

In der zweiten Veranstaltung des Kammermusikvereines führte sich in dieser Herbstsaison das Breslauer *Pozniaktrio:* B. v. Pozniak (Klavier), C. Freiner (Violine) und J. Bernstein (Cello) sehr günstig in Prag ein. Beethovens Geistertrio, Brahmsens op. 87 und Casellas Siziliana und Burleske standen auf dem Programm. Kurz darauf hörte man in einem selbständigen Konzert eine Wiener Triovereinigung (Georg Steiner (Geige), Ernst Neumann (Cello) und Edith Wachtel (Klavier), für die der Eintritt dieses renommierten Geigers einen wesentlichen Gewinn bedeutet. Als Novität brachten die Wiener ein Trio des Franzosen Max d'Ollona. — Einen Kammermusikabend veranstaltete auch die *Mozartgemeinde* zugunsten der „Bertramka"; das böhmische Streichquartett brachte Kammermusikwerke von Mozart. Frau Bächer-Nessy hat mit Mozartarien wieder neue Proben ihrer vornehmen Gesangskunst erbracht. Über die Aufführungen des *Deutschen Literar. Künstl. Vereines* und des *Modernen Vereines* im nächsten Heft.

Solisten.

Tenoristen und kein Ende. Es scheint, als hätten sich alle Tenöre dies- und jenseits des großen Teiches zu einem Stelldichein in Prag verabredet, nach *Gigli* kam der sanft flötende Richard *Crooks,* dann der in Berlin wirkende jugoslavische Bühnentenor *Rjawetz.* Als Gast der Frauen- und Mädchenortsgruppe hörte man Julius *Patzak* aus München und vor wenigen Tagen gabs den Clou der Saison: der Meister des Belcanto und glückliche Besitzer einer der schönsten Tenorstimmen Tito *Schipa* absolvierte sein Konzert. Die durch Tausende von Schallplatten auf der Welt verbreiteten Kopien seiner Gesangsleistung reichen ans Original fast heran. Von Gesangsabenden sei noch jener des Baritonisten Boris *Popoff* verzeichnet, der in russischen Arien und Liedern seine umfangreichen und volltönenden Stimmittel entfaltete. Emmy *Neiendorff* und Gerhard von *Keussler* ließen ihre begnadete tiefschürfende, verinnerlichte Kunst in einem Liederabende neuerdings auf die dankbaren Hörer wirken. Die Auswahl des Programms war vorbildlich. — In der Reihe der Instrumentalkonzerte steht das Klavier obenan. Hier ist vor allem des großen Pianisten F. *Lamond* zu gedenken, der mit der cyklischen Aufführung von Beethovens Klavierwerken eine musikalische Tat vollbrachte. Auf sechs Abende war sein hochverdienstliches Werk präliminiert; auch Rubinstein oder Bülow haben seinerzeit mehrere Abende der Interpretation von sämtlichen Klaviersonaten Beethovens gewidmet. Lamond bringt außer den bedeutendsten Sonaten überdies noch sonstige Klavierwerke Beethovens, wie insbesondere die Diabelli-Variationen, an die sich unsere gegenwärtigen Pianisten gar nicht mehr herantrauen. Aus der älteren Schule hörte man nach längerer Pause wieder den Wiener Virtuosen Moritz *Rosenthal* und von der jüngeren Generation den an der hiesigen deutschen Akademie wirkenden Josef *Langer,* der mit einer Strawinskysonate berechtigte Aufmerksamkeit erweckte.

Eine Erscheinung auf ragender Höhe ist der Cellist P. *Casals,* der heute im Reiche seiner Kunst keinen ebenbürtigen Rivalen findet und der an seinem Prager Konzerte seine Meisterschaft von neuem bekundete. Ein Orgelkonzert in der evange-

lischen Kirche veranstaltete die Prager *Reger-Gesellschaft*. Kurt *Utz*, ein Organist von suggestiver Kraft, spielte außer Regers D-moll-Sonate noch die gewaltige G-moll-Phantasie und Fuge von Bach und nebst der bekannten Phantasie vier interessante Choralvorspiele von Fidelio Finke.

Oper.

Die Erkrankung des Opernchefs Georg Szell hätte das Repertoire leicht gefährden können, wenn man nicht an dem zweiten Dirigenten Max *Rudolf* einen schlagfertigen und zuverlässigen Ersatzmann besäße, der entschlossen in die Bresche springt und eine *Fidelio*-Vorstellung, die er mitten während einer Aufführung übernahm, mit bemerkenswerter Geistesgegenwart rettete. Im übrigen war der Spielplan von Anstellungsgastspielen beherrscht, die dazu bestimmt sind, das Ensemble zu ergänzen und eine Reihe von Fächern wieder neu zu besetzen. Über den Abend moderner *Kurzopern* — *Hindemiths* Opernsketsch „Hin und zurück", *Tochs* „Prinzessin auf der Erbse" und *Kreneks* Einakter „*Schwergewicht*" wird an anderer Stelle berichtet. *V. P.*

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST IN PRAG

(Klassisches Konzert.)

An der Idee, den einzelnen Programmen jeweils einen einheitlichen Inhalt zu verleihen, die schon im Vorjahre verwirklicht wurde, scheint auch in den heurigen Konzerten (Ort: Urania) festgehalten zu werden. Der erste klassische Abend, der die diesjährigen Veranstaltungen eröffnete, muß als durchwegs gelungen bezeichnet werden. Die Anstaltsleitung hatte aus der hier zu Gebote stehenden Fülle des Stoffes nicht das Bekannte, in den Konzertsälen längst Eingebürgerte gewählt, sondern seltener zur Aufführung gelangende Werke bevorzugt. Dadurch war die Möglichkeit geboten, eine gewisse Selbständigkeit in der Einstudierung und Wiedergabe zu äußern. Der Rahmen des klassischen Abends umfaßte das Zeitalter von Bach bis Beethoven. Außer Bach und Händel waren die Klassiker vertreten, daneben noch als Trabant der Zeitgenosse der Klassiker M. Clementi, dessen Programmsonate Didone abondonata im Konzertsaal ein seltener Gast geworden ist. Man hörte Bachs B-dur-Partita eine Haydn-Klaviersonate, ferner Lieder von Haydn und Mozart, das dritte Kammerduett von Händel und am Schlusse Beethovens C-moll-Variationen sowie die Serenade für Flöte, Geige und Bratsche. Von den Anstaltshörern wirkten an dem Abend mit: als Pianisten: Hilde Weiß, Friedrich Rieger und Friederike Fehr und Gertrude Speck, als Sängerinnen: Elfriede Roth, Mathilde Merz, Margarete Pelka und Lydia Drtil; Beethovens Serenade wurde von dem Anstaltstrio Vlasta Pokorný (Flöte), Robert Klement (Geige), Max Boennecken (Bratsche) gebracht.

Französischer Abend.

Dem klassischen Abend folgte ein französischer, dessen Kompositionen Autoren aller Zeiten und Richtungen umfaßte. So stand M. Ravel unmittelbar neben J. Ph. Rameau, der alte Meister Leclair neben einem modernsten der Modernen, dem polytonalen Poulenc und der konservative Saint-Saëns neben Debussy. Aus der Gesangsklasse Prof. Wallersteins holte sich Emma Fischer mit zwei Liedern aus den Ariettes onbliées von Cl. Debussy, sowie mehreren Troubadourgesängen verdienten Erfolg. Klavierstücke von Rameau, Ravel und Debussy spielten Ilse Hellebrand, Martha Mokrisch (Klasse Prof. Franz Langer, wogegen Karoline Patera (Klasse Marg. Weinzierl-Hähnel) mit Klaviersachen von Milhaud debutierte. Leclairs Violin-Sonate Nr. 6 Le tombeau war dem Schweyda-Schüler Max Boennecken anvertraut. Mit Saint-Saëns Introduction und Rondo capriccioso unternahm ein junger begabter Violinist Leon Surjudson (Klasse Johann Koch) den ersten Gehversuch im Konzertsaal mit vollem Gelingen, ein vielverheißender Anfang. Eine Harfenballade von Busser, gespielt von Ottilie Stanger, einer Schülerin Prof. Marie Tietz, und eine Flötensonate von Milhaud — den Flötenpart blies Vlasta Pokorný (Klasse Prof. Klicpera) ergänzten das Programm des Abends, der mannigfaltige Eindrücke vermittelte. *V. P.*

Zur Musikerziehung

SCHULMUSIK UND PÄDAGOGIK.

Ansprache, gehalten bei der Aufnahme der Studierenden der Schulmusik von Michael Alt (Studierender der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln).

Die Zusammenstellung des Wortes Musikpädagogik deutet es schon an, daß wir es hier mit zwei Stoffgebieten, zwei Arbeitskreisen zu tun haben: einem kulturellen

und einem pädagogischen. In der ersten Eigenschaft gehört die Musikpädagogik in den Bereich des öffentlichen Musiklebens, als Disziplin in den Rahmen des pädagogischen Systems. *Fragen wir uns zuerst, welche Stellung die Musikpädagogik zur Musik in ihrer öffentlichen Erscheinungsform einnimmt!* Für die ersten Anfänge der Entwicklungsphase, in der die Musikpädagogik seit der Jahrhundertwende steht, ist es bezeichnend, daß die repräsentative Musik überhaupt keine Notiz von ihr nahm; aus der herrschenden romantischen Kunstideologie heraus durchaus begreiflich. Heute, wo man sich gewöhnt hat, Kunst auch unter psychologischen Kategorien und damit homozentrisch zu sehen — das Gegenbild des L'art-pour-l'art-Prinzips — und damit der Musikpädagogik eine besondere Funktion im Musikleben anerkennen muß, appelliert der Künstler an das Minderwertigkeitsgefühl des Schulmusikers, das diesen Stand schon seit einem Jahrhundert aus begreiflichen Gründen als Erbmasse drückt und gesteht ihm mit gönnerhaftem Akzent zu, die Reklametrommel der Musik zu rühren, und die Musikkonjunktur hochzuhalten. Das ist heute noch die Mentalität des repräsentativen Künstlers. Wie sehen *wir* unsere Stellung zum Musikleben? Schulische Arbeit hat ihrem Prinzip nach bloß propädeutische Arbeit für das Kulturleben zu leisten; sie hat ihre Richtlinien dazu aus den gleichzeitigen kulturellen Erscheinungsformen herzuleiten. Hier nimmt der Musikunterricht eine Ausnahmestellung ein: Die musikpädagogische Bewegung setzt bei Kretzschmar deutlich mit einer Kulturkritik ein, und auch die großen Reformen der Nachkriegszeit stehen unter den gleichen Vorzeichen. Die Mahnrufe galten zuerst der notwendigen psychologisch-pädagogischen Unterbauung und Verlebendigung der romantischen Musikrepräsentation; in den Nachkriegszeiten verschiebt sich der Akzent auf die *selbständige* kulturelle Mission der Musikpädagogik: *de Aktivität des Erlebens und eigenen Musizierens* zu werten und in diesem Rahmen neue Musikformen zu schaffen. Gewiß gilt unsere Arbeit auch indirekt dem Konzertleben der Gegenwart; aber wir stehen zu ihm in keinem ideellen oder ökonomischen Dienstverhältnis der Nachfragesteigerung. Wir bejahen *jede* Musikäußerung, unter welcher Form sie sich auch bietet, und brechen damit die Monopolstellung des Konzertlebens, reduzieren es auf eine sinngemäße Funktion im Musikleben. Und schließlich stellt auch die musikgeschichtliche Schau des Unterrichts die musikalischen Erscheinungsformen als relative, durchaus wandelbare Größen hin.

Das ist der *eine Aufgabenkreis*, der sich um die Spannung zwischen Musik und Musikpädagogik gruppiert. Der andere Problemkreis liegt in der *Stellung der Musikpädagogik im allgemeinen pädagogischen System.* Die gegenwärtige Pädagogik steht durchaus im Zeichen der neuen Kulturphilosophie; speziell die moderne Werttheorie eines Richert, Münsterberg, Scheler, und die Philosophie des Verstehens eines Dilthey, Spranger, Litt spiegeln sich in ihr wieder. Erst das Einbrechen dieser modernen Ideenkrise in die allgemeine Pädagogik wies der Musik die ihr gebührende Stelle im pädagogischen System an. Mit einer zweifachen Funktion begründet die offizielle Schulpolitik den pädagogischen Rang der Musikerziehung: Zuerst von der Werttheorie herkommend mit einer allseitigen Ausbildung des Menschen, die auch die ästhetische Anlage zur Entfaltung bringt; diese im Gegensatz zu der „Allgemeinbildung" intellektuelle Prägung, die die höhere Schule seit den Tagen des Hegelschülers Schulze bestimmte; das andere Mal, um die Totalität der Wertgebiete im Kulturunterricht zu sichern, die erst eine Gesamtschau, das wirkliche „Verstehen" eines Kulturkreises ermöglicht. Damit ist auch das Arbeitsgebiet der schulischen Musikpädagogik abgesteckt: Musikpädagogik ist also zuerst eine psychologisch-pädagogische Arbeit; sie soll die Gesamtentwicklung der Persönlichkeit von der ästhetischen, speziell musikalischen Seite her in Angriff nehmen. *Welche Anforderungen stellt man mit dieser Aufgabe an die Schulmusiker?*

Um seiner Arbeit eine tragfähige Basis zu schaffen, hat er sich vor allen Dingen mit der pädagogischen Grundwissenschaft, der *Psychologie*, zu befassen. Aber nicht nur in einem farblosen systematischen Aufriß, sondern vor allen Dingen mit den neueren aktuellen Fragen der modernen pädagogischen Psychologie. Und da wir es mit der Kunstpädagogik zu tun haben, auch mit den geschichtlich gegebenen Arten der *Ästhetik*. Nicht nur zu unserer eigenen tieferen Erfassung der musikalischen Kulturgüter, vor allen Dingen aus dem pädagogischen Trieb, den verschiedenen Begabungstypen der Schüler durch Anpassungsfähigkeit an diese verschiedenen ästhetischen Spielarten gerecht zu werden. Neben dieser wissenschaftlichen Grundlegung ferner die Beschäftigung mit der *Methodik und Didaktik* des Musikunterrichts; nicht nur in der heutigen Gebrauchsform, sondern auch mit den geschichtlichen Unterrichtsarten, also der *Gebiete der allgemeinen und Musikpädagogik*. Als zweite Aufgabe ergab sich die Erweiterung des Kulturunterrichtes von der ästhetischen, speziell

musikalischen Seite. Hier hat die *allgemeine Geistesgeschichte* einzusetzen, ein Gebiet, das in seinen Grundzügen sicheres Wissensgut des Schulmusikers sein muß. sollen die Querverbindungen der Fächer mehr als eine belastende, bloß stoffliche Parallele sein. Als Kristallisationspunkt hat natürlich ein *tiefgreifendes* Studium der *Musikgeschichte* zu gelten. Diese Kenntnisse sind dann von den benachbarten Kunst- und Wissensgebieten her auszubauen und so zu durchdringen, daß die wesentlichen strukturelle Linien einer Kulturepoche aufgedeckt sind. Sinn des Kulturunterrichtes aber kann nur sein, die verschiedenen geschichtlich gegebenen Möglichkeiten kultureller Strukturen erkennen zu lassen, um aus einem produktiven Vergleich mit ihnen die Struktur der Gegenwartskultur aufzudecken. Solche Einsichten in die Gesetzmäßigkeiten des Kulturorganismus liefert uns neben der allgemeinen *Kunstwissenschaft* speziell die *Musiksoziologie,* die gerade heute ins Tageslicht rückt; die *Musikökonomik* als Musik-Wirtschaftslehre, die vor einer systematischen Bearbeitung steht, und die *Musikpolitik,* die besonders in Übergangszeiten für die Erkenntnis der Kulturumschichtungen aufschlußreich ist. Die Kenntnis der Grundprobleme dieser drei letzteren Disziplinen ist auch die Grundvoraussetzung für die *organisatorische* Arbeit, die uns als Schulmusiker in der Schaffung neuer Formen der Musikübung und Musikerziehung zufällt. —

In welchem Verhältnis steht zu dieser pädagogisch-kulturwissenschaftlichen Ausbildung die *musikalisch-praktische?*

Technisches Spezialistentum, das Charakteristikum gegenwärtiger fachmusikalischer Bildung, schaltet sich selbst aus. Nicht nur aus praktischen Gründen, da es in unserem großen Arbeitskreis ja schon innerhalb der von uns geforderten musikalischen Ausbildung unmöglich ist. Vor allen Dingen aber aus *ideellen Rücksichten:* Spezialisten gehören einfach nicht in die Schule; hier können nur total gerichtete Menschen eine wirklich produktive Arbeit leisten. Ich rede hier nicht einer musikalischen Mittelmäßigkeit das Wort; aber Musikalität ist auch nicht mit technischem Können notwendig verbunden. Hier liegt neben gewiß vielen Vorteilen eine große Gefahr in der Verbindung von Hochschule und Schulmusikabteilung; beide Institute dürfen nicht mit gleichen Maßstäben gemessen werden, soll nicht die spezifisch schulmusikalische Arbeit im argen liegen. Es erübrigt sich hier die musikalische Ausbildung stofflich zu umreißen, da sie sofort in voller Breite einsetzt.

Ich bin mit Absicht etwas näher auf die pädagogischen Probleme eingegangen, weil der neue Schulmusiker sich gerade mit ihnen auseinanderzusetzen hat. Es ist ein großer Vorteil, daß wir hier in Köln nicht wie das Berliner und Königsberger Institut von der Tradition eines ganzen Jahrhunderts belastet sind; hier kann voraussetzungsloser an das Problem der Bildung des modernen Schulmusikertyps herangegangen werden. Wir sind noch nicht so weit — und das ist durchaus positiv zu werten —, daß die Ausbildungswege in diesem Sinne zu einem Schema, zu einem Vorlesungsturnus geworden sind, das Reife automatisch gewährleistet. Sehr vieles ist der eigenen Initiative überlassen geblieben, und jedem der Schüler ist die Möglichkeit gegeben, an der Bildung eines Kölner Musikertyps im modernen Sinne sein Teil beizutragen.

Das sind in großen Zügen die wesentlichen Gebiete der Musikpädagogik. Durch die Ungunst der Stundenplanverhältnisse an den höheren Schulen verlangt man aber seit einem halben Jahr vom Schulmusiker die *Fakultas für ein zweites wissenschaftliches Lehrfach.* Stofflich ist das gewiß eine Überforderung an den Schulmusiker. Es dürfte der Fall auch immer ideal bleiben, daß im Schulmusiker die drei geforderten Veranlagungseinrichtungen: die ästhetische, die soziale (auf die Spranger die Pädagogik zurückführt) und die theoretische für das wissenschaftliche Studium in gleicher Stärke sich verbinden; es wird auf dem einen oder anderen Gebiet das ethische Wollen Veranlagungslücken ausfüllen müssen. Nur keine geistige Uniformierung: Die Gefahr eines dem Menschen beziehungslos anhaftenden jonglierenden „Allesköntertums" liegt hier sehr nahe! —

Und doch kann die *Einführung in wissenschaftliche Arbeitsweise* von großem Wert für die Musikpädagogik sein. Und nicht nur für den oben gezeichneten pädagogisch-geisteswissenschaftlichen Arbeitskreis.

Die Musikpädagogik hat nämlich im letzten Jahrzehnt ungemein viele Anregungen aus den verschiedensten Arbeitsgebieten in sich aufgenommen. Vieles beziehungslos und rein summierend! Täuschen wir uns nicht: die offiziellen Erlasse und Richtlinien sind in vielen Punkten nur Notfassade, die nötig war, um organisatorische Durchschlagskraft aufzubringen; manches ist hier schon formelhaft etikettiert, was noch nicht bis ins letzte durchdacht und begründet ist. Wenn wir über das Stadium vagen Experimentierens im Musikunterricht hinauskommen wollen, müssen wir vor

allen Dingen an die wissenschaftliche Durchleuchtung der Methodik des Musikunterrichtes herangehen; an Stelle der Froschperspektive des Nur-Praktikers die *Musikpädagogik als angewandte Wissenschaft* etablieren. Ich glaube, hier liegt die geschichtliche Aufgabe unserer Generation im Rahmen der musikpädagogischen Entwicklung; in diesem Sinne ist der Ausbau der Musikpädagogik ein Generationenproblem. Hier muß jeder an seiner Stelle und seiner speziellen Veranlagung gemäß seinen Teil zu dieser gewiß nicht kleinen Arbeit beitragen, um die nötigen Vorarbeiten hierzu zur Disposition zu stellen. Es gilt, den Vorsprung, den die Wissensfächer durch die Jahrhundertarbeit der pädagogischen Psychologie in der wissenschaftlichen Fundierung ihrer Unterrichtsweise, vor allem durch die Herbartschule, gewonnen haben, in kürzester Zeit nachzuholen; um so auch durch die Möglichkeit der Interessengemeinschaft in der Unterrichtstätigkeit den Mangel an Stundenzahl, mit dem wir uns wohl noch lange abfinden müssen, auszugleichen. Die Vorteile der wissenschaftlichen Bildung im gängigen Akademiestudium der Philologenschaft und der geistigen Schichten, die besondere Aufgabe der des wissenschaftlich gebildeten Musikers im Musikerstand möchte ich nur nebenbei erwähnen.

DER QUERSCHNITT

DAS HEINRICH SCHÜTZ-FEST 1930 der Heinrich Schütz-Gesellschaft e. V. findet nunmehr endgültig in *Kassel* vom 29.—31. August statt. Der Heinrich Schütz-Kreis hat den chorischen Teil des Festes übernommen.

DIE BLOCKFLÖTE, ein leicht spielbares Instrument, das in der Renaissance- und Barockzeit weit verbreitet war, ist heute wieder so volkstümlich geworden, daß der Bärenreiter-Verlag in Kassel zusammen mit Nagels Musikverlag ein *Blockflöten-Schulwerk* von Waldemar Woehl ankündigt. Ferner wird ab Januar 1930 ein Mitteilungsblatt „Die Blockflöte" erscheinen. Der Bärenreiter-Verlag, der sich auch der Herstellung besonders erprobter Blockflöten („Bärenreiter-Blockflöten") angenommen hat, wird es an alle Freunde dieses im besten Sinne volkstümlichen Instrumentes, die dem Verlag ihre Adresse angeben, *kostenlos* verschicken.

IM TSCHECHOSLOWAKISCHEN KONZERT IN AMSTERDAM, dem ein *Deutscher Abend* und ein *Wiener Musikfest* folgen sollen, gelangten zur Aufführung: *Schulhoffs* Concertino, *Burians* Duo für Klavier und Schlagzeug, *Janáčeks* Concertino, seine Kinderreime, ferner Volkslieder.

AM KÖNIGSBERGER OPERNHAUS kam *Hindemiths* Tanzpantomime *„Der Dämon"*, zusammen mit Tänzen zu Bach'scher Orgelmusik und Musikstücken moderner Komponisten zur Erstaufführung. Das Königsberger Opernhaus hat ferner das Weihnachtsmärchen *„Tuttifäntchen"*, Musik von *Paul Hindemith*, zur Aufführung erworben.

VERDIS OPER „DIE SIZILIANISCHE VESPER", aus der Zeit des „Trovatore", hatte bei ihrer deutschen Uraufführung am Württembergischen Landestheater in *Stuttgart* einen stürmischen Erfolg.

KARLSBADER PHILHARMONISCHE KONZERTE *(Generalmusikdirektor R. Manzer)* 1929/30. Solisten u. a.: Adolf *Busch*, Gaspar *Cassado*, Marianne *Theiner*, Walter *Gieseking*.

DER MITTELDEUTSCHE SENDER AM NEUJAHRSTAG u. a.: 0.05 *(Leipzig)*: Beethoven IX. Symphonie; 8.00: Turmblasen; 8.25 *(Meißen)*: Übertragung des Porzellanglockenspiels von der Frauenkirche; 9.00 *(Gera)*: u. a. Bach, Brandenburgisches Konzert Nr. 1; 11.00 *(Leipzig)*: Prof. Dr. Hans Driesch „Der Mensch als Gestalter der Zukunft; 11.30 *(Dresden)*: Konzert der Dresdner Philharmonie; 15.00 *(Halle)*: Opernübertragung Humperdinck: „Die Königskinder"; 18.00 *(Erfurt)*: Motettenchöre von: Michael Praetorius, Pachelbel, Thomas Morley, Ch. G. Neefe, Armin Knab u. a.; 19.30 *(Leipzig)*: Gewandhauskonzert: Dirigent Bruno Walter (Orgel Günther Ramin) u. a. Bruckner Symphonie Nr. 5; 21.45 *(Weimar)*: Heiteres Konzert; 23.00 *(Leipzig)*: Tanzmusik.

DIE SENDSTATION BARCELONA veranstaltet in der nächsten Zeit eine *Abstimmung unter der Hörerschaft*, um ein Resultat für die gewünschte Programmgestaltung zu erhalten.

Der Sender Bordeaux-Sud-Ouest richtet einen *Jugendfunk* ein, dessen Sendungen an jedem Sonnabend stattfinden werden. Das Programm soll außer Märchen und Kinderliedern auch Bildsendungen umfassen, von denen man sich eine wesentliche Unterstützung der Wirkung bei den jugendlichen Hörern verspricht.

DIE STÄDTISCHEN BÜHNEN IN HANNOVER haben das Ballett *„Le train bleu“* von *Darius Milhaud* zur alleinigen deutschen Uraufführung erworben. Das Ballett *„Salade“* von *Milhaud* gelangt in einer deutschen Bearbeitung von *Karlheinz Gutheim* am Stadttheater in *Hagen* zur Erstaufführung.

AUS ANLASS DER INTERNATIONALEN HYGIENE-AUSSTELLUNG und der Fertigstellung des erneuerten *Zwingers* in *Dresden* finden Festvorstellungen in beiden *Staatstheatern* statt, und zwar in der *Oper* ein Zyklus bekannter Werke von Mozart bis Puccini, im *Schauspielhaus* ein Shakespeare-Zyklus und einige erfolgreiche neue Stücke. Im *Zwingerhof* soll *Glucks „Armida“* in der pomphaften Ausstattung der Entstehungszeit unter *Fritz Buschs* Leitung in Szene gehen.

FRANZ VON HOESSLIN wurde nach einem soeben absolvierten zweimaligen Konzertgastspiel in *Paris* für Dezember zu weiteren zwei Konzerten eingeladen, für den gleichen Monat auch nach Madrid. Infolge seiner anderen Verpflichtungen konnte er diese Einladung nicht annehmen.

BALLETTMEISTER TERPIS hat die Generalintendanz der *Berliner Staatsoper* ersucht, von einer Verlängerung seines bis Ende der Spielzeit laufenden Vertrages abzusehen. — Der Rücktritt von Terpis hängt ohne Zweifel mit der Ablehnung seiner jüngsten Inszenierung durch die maßgebende Berliner Tanzkritik zusammen.

Dr. FRITZ STIEDRY wurde die musikalische Leitung der staatlichen Opernhäuser in Leningrad und Moskau angeboten. Er befindet sich augenblicklich auf einer Konzertreise in Rußland.

ALS NACHFOLGER HANS ROSBAUDS wurde *Dr. Hans Gal* (Wien) einstimmig zum Direktor der *Mainzer Musikhochschule* gewählt.

ALS ERGEBNIS EINES AN DEN DICHTER ERICH KÄSTNER ERTEILTEN AUFTRAGES der *Schlesischen Funkstunde* A.-G. gelangte im *Breslauer Rundfunk* die Hörfolge für Musik *„Leben in dieser Zeit“* zur Uraufführung. Mit der Vertonung war *Dr. Edmund Nick* beauftragt worden.

DER KÖNIGSBERGER RUNDFUNK brachte ein neues Werk von *Wolfgang Fortner*, die Kammerkantate *„Fragment Maria“* mit *Rose Walter* als Solistin zur Ursendung.

ENDE NOVEMBER fand bei der *Reichsfunkgesellschaft* in Berlin eine Konferenz der Intendanten *Prof. Dr. Neubeck* (Mitteldeutsche Rundfunk A.-G.), *Dr. Hans Flesch* (Funkstunde A.-G. Berlin) und *Fritz Walter Bischof* (Schlesische Funkstunde A.-G. Breslau) statt. Es wurde beschlossen, weit umfassender als bisher einen *Programmaustausch der wichtigsten Darbietungen* der drei Gesellschaften vorzunehmen, um dadurch die programmatische Eigenart jedes Senders für die Bereicherung und Belebung der Darbietungen auszunutzen und jede Doppelarbeit zu vermeiden.

DAS STADTTHEATER IN BAMBERG wird die noch nicht aufgeführte Oper *„Aurora“* von *E. Th. A. Hoffmann* aus dem Manuskript, das sich in Würzburg befindet, zur Uraufführung bringen.

IM MITTELPUNKT DES GESAMTEN MUSIKALISCHEN INTERESSES IN LONDON stand der Besuch des *Berliner Philharmonischen Orchesters* unter der Leitung von *Wilhelm Furtwängler*, von der Presse „das größte Ereignis der Londoner Orchester-Saison“ genannt. Der Erfolg derbeiden Abende war außerordentlich.

ALBAN BERGS „WOZZECK“ gelangte im Dezember am *Essener Opernhaus* zur Aufführung.

DIE URAUFFÜHRUNG von Ernst *Křeneks* Oper *„Das Leben des Orest“* findet im Januar in Leipzig statt.

DIE ERSTAUFFÜHRUNG DER „ÄGYPTISCHEN HELENA“ von Richard Strauß in französischer Sprache ist Februar 1930 an der Oper in *Monte Carlo* festgesetzt.

DIE ORTSGRUPPE FRANKFURT A. M. DES VERBANDES DER KONZERTIERENDEN KÜNSTLER DEUTSCHLANDS hat ein *Musikstudio* gegründet, das jungen Künstlern und Komponisten die Möglichkeit geben will, von einem musikverständigen Publikum gehört zu werden. Im ersten Abend wurden Werke von Schönberg, Strawinsky, Bartók, Berg, Webern und Rathaus gespielt.

HERMANN DETTINGER brachte mit dem Frauenchor des Lehrergesangvereins Dortmund *„Phantasien“* für Altsolo von *Hans Gal* und *„Das Leben“*, symphonisches Chorwerk von *Josef Meßner*, zur Erstaufführung in Westfalen.

ANGESICHTS DER SCHWIERIGEN LAGE DER THEATER hält der *Mitteldeutsche Rundfunk* es für seine Aufgabe, die künstlerische Tätigkeit und die materiellen Erfolge der mitteldeutschen Bühnen dadurch zu erleichtern, daß er regelmäßig die Ur- und Erstaufführungen seines Sendebezirkes bespricht und dadurch das Interesse der großen Masse des Publikums für das Theater neu erweckt und belebt. Auch wichtige Filme werden in den Kreis der Kritik einbezogen werden.

PAUL STEFAN, der bekannte, besonders um das zeitgenössische Musikleben verdiente Musikschriftsteller und verantwortliche Redakteur der Wiener Musikzeitschrift „Anbruch", feierte seinen 50. Geburtstag. Aus diesem Anlaß wurde Stefan eine Glückwunschadresse überreicht, die die Unterschriften der hervorragendsten modernen Musiker, Schriftsteller und bildenden Künstler trägt.

ERICH STEINHARD wurde von der *„Vereinigung zur Pflege Deutscher Kunst"* in *Berlin* eingeladen, Vorlesungen über den alten protestantischen Kirchenmusiker *Andreas Hammerschmidt* zu halten. (Am 6. Januar ein Vortrag, am 8. Januar ein Konzert mit Einführung.) Beide Veranstaltungen werden vom Berliner Rundfunk übertragen.

INTERNATIONALES MUSIKFEST IN LÜTTICH. Das Musikfest der „Int. Ges. f. Neue Musik" findet im September 1930 statt. Deutsche Komponisten der Tschechoslowakei reichen ihre Werke (Orchester-, Chor., Kammermusikkompositionen und Stücke für Militärorchester) nach vorheriger Anfrage (schriftlich oder telephonisch Nr. 322.17) bei Dr. Erich *Steinhard*, Prag VII., Malířská 386, ein. Nach Sichtung durch die Prager Kommission werden die Werke der *Internationalen Jurny* in Frankfurt a. M. zur Entscheidung vorgelegt.

UNTER STARKER BETEILIGUNG DES IN- UND AUSLANDES konstituierte sich zu *Frankfurt a. M.* die *Internationale Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik*, e. V., mit dem Sitz in Frankfurt a. M. Der Versammlung präsidierte der Oberpräsident der Rheinprovinz, Dr. h. c. Fuchs, Koblenz. Von außerdeutschen Staaten waren vertreten: Belgien, Frankreich, Italien, Österreich und Ungarn; außerdem sind beteiligt: die Schweiz, Holland, Spanien und England. Das Protektorat hat Exzellenz Pacelli übernommen.

DIE NEUE CHICAGOER RIESENOPER wurde mit einer Festvorstellung von *„Tristan und Isolde"* eröffnet. *Frida Leider* von der Berliner Staatsoper sang die Isolde in deutscher Sprache.

EIN ABEND MODERNER KLAVIERMUSIK wurde von der *Reichenberger Musikschule* veranstaltet. Das Programm brachte u. a. Kompositionen von Bela *Bartók*, Jaroslav *Křička*, Alois *Hába*, Felix *Petyrek*, W. *Pogojeff*, Igor *Strawinsky*, Fidelio *Finke* (Marionetten-Musiken), Klaude *Debussy*, Ernst *Toch* und Alfredo *Casella*.

KEUSSLER IN RIGA. Zehn Wochen hat Dr. Gerhard von Keußler in Riga geweilt, um sein Marien-Oratorium „Die Mutter" einzustudieren und aufzuführen. Der stattliche Chor war durch einen Aufruf Keußlers gesammelt; der Zuspruch war ein außerordentlicher, nachdem Keußlers letztwinterlicher Kompositionsabend in Riga einen sehr nachhaltigen Erfolg gezeitigt hatte.

Das Herder-Institut, unsere hiesige Hochschule auf deutscher Seite, hatte sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, Keußler für einen Vortrag im alten Schwarzhäupterhaus zu gewinnen. In freier Rede erging sich Keußler über die „Grenzfragen der Wortsprache, Tonsprache und Gebärdensprache" und schloß mit einer Einladung des Auditoriums zu einer seiner großen Chorproben. Von da ab konnte unser musikinteressiertes Publikum den sogenannten „Vollproben" beiwohnen. Man empfing vielseitige und weittragende Anregungen aus der Werkstatt eines Meisters, der — wie es in einem Aufsatz über Keußler heißt — „die Gabe besitzt, in einzigartigem Ausgleich sein Wissen und Können fruchtbar zu machen, im Hochamt seiner Sendung als Musiker." — So wurde seine Aufführung des Marien-Oratoriums im Haus der Nationaloper zu einem gewaltigen Ereignis. Das Werk soll im nächsten Frühjahr, von Riga aus, auch in den Hauptstädten Estlands und Finnlands — Reval und Helsingfors — aufgeführt werden. *M. Plicatus.*

KARL WIENER, der langjährige künstlerische Beirat der Berliner Funkstunde, ist vom Intendanten Dr. Flesch als Leiter der Partituren-Eingangsstelle berufen worden.

PREISAUSSCHREIBEN. DIE ÖSTERREICHISCHE GITARRE-ZEITSCHRIFT veranstaltet zur Hebung der Gitarremusik (Kammermusik, Solostück, Lied) ein Preisausschreiben, für das ein Gesamtbetrag von S. 1000 ausgeschrieben ist. Nähere Bedingungen durch Professor *Ortner*, Akademie für Musik und darstellende Kunst, Wien III., Lothringerstraße 18.

DER PREUSSISCHE STAAT stellt dem Pianisten *Wilhelm Kempff*, der von seiner Stellung als Direktor der Stuttgarter Musikhochschule zurückgetreten ist, in der Orangerie in Sanssouci (Potsdam) eine Wohnung zur Verfügung.

ANT. DVOŘÁK'SCHE MUSEUMGESELLSCHAFT, die bereits in Kralup a. d. M. (20 Minuten vom Geburtsort des Tondichters Nelahozeves entfernt) gegründet wurde, beabsichtigt ein Museum anzulegen, wo alles, was einen Bezug auf Dr. Ant. Dvořák hat, gesammelt werden wird. Dem Museum wird ein Archiv beigeschlossen, das sämtliche Werke Dvořáks mit allen Arrangements, Programme, Broschüren, Zeitungsartikel, Erläuterungen seiner Werke, Plakate und vollständige Dvořák'sche Literatur enthalten soll, und für die Erhaltung des Geburtshauses des Komponisten zu sorgen.

AUSSIG. Der Verein für Kunstpflege in Aussig veranstaltete einen Abend für Kammerorchester (Mitglieder des Aussiger Stadttheaters) unter Leitung des Kapellmeisters Leo *Franz* und unter Mitwirkung von *Paul Hindemith* (Viola d'amore) und Draga *Linke* (Cembalo). Sehr interessant war die Uraufführung des von *Hindemith* ganz ausgearbeiteten *Konzertes für Viola d'amore.* Die zwei Ecksätze sprühen vor Witz und Ironie, während der Mittelsatz eine in der letzten Zeit bei Hindemith ganz ungewohnte Sinnlichkeit und viel Sentiment bringt; die Kontraste wirken ungemein reizvoll. Das Orchester überwand unter Leo Franz die rhythmischen Schwierigkeiten.

WARNSDORF. Im VIII. Philharmonischen Konzerte des „Vereines der Musikfreunde", Warnsdorf, erlebte Joh. Seb. Bachs „Toccata et Fuga" (Orgel, D-moll) in der Bearbeitung für großes Orchester von Curt Reuschel ihre Uraufführung. Weitere Aufführungen sind durch G. M. Dir. Manzer, Karlsbad, und G. M. Dir. José Eibenschütz, Hamburg, vorgesehen. — Reuschel, seit 18 Jahren in Warnsdorf tätig, blickt heuer auf eine 25jährige, erfolgreiche Tätigkeit als Orchesterleiter zurück.

MARTHA ELSCHNIG, Wien, debutierte im VIII. „Philharmon. Konzerte" in Warnsdorf „Verein der Musikfreunde" mit Orchestergesängen von Gluck, Haydn, Mahler und Reuschel, und hatte mit des letzteren „Suchende Seele" einen überaus starken Erfolg zu verzeichnen.

EINE ORTSGRUPPE HAMBURG der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Sektion Deutschland, E. V., wurde am Sonntag den 24. November 1929 unter dem Vorsitz von Ernst *Roters in Hamburg gegründet.*

FRAU JULIE REISSER, *die erste tschechische Komponistin*, Schülerin von Albert Roussel, hatte im letzten Frühjahr mit der Premiere ihrer Orchesterstücke in *Paris* großen Erfolg. Die schweizerische Konzertsängerin Berthe de Vigier hat nun mit der Interpretation neuer Lieder dieser Komponistin in *Bern* starkes Interesse erregt.

ARTHUR PIECHLER, dessen Werk *„Sursum corda"*, Hymnen an die Kirche für Chor, Soli und Orchester in Wien mit großem Erfolge zur Uraufführung gelangte, hat soeben eine neue Oper, betitelt „Der weiße Pfau", vollendet. Die Generaldirektion der Bayerischen Staatstheater hat den „Weißen Pfau" zur Uraufführung am Münchener Nationaltheater erworben.

DIE ARBEITER-SYMPHONIE. *Hermann Wunsch* erhielt für seine Symphonie „Hammerwerk" die Hälfte des ersten Preises, zwei weitere Arbeiten von *Berthold Goldschmidt* und *Pillney* wurden zur Aufführung empfohlen. *Hermann Wunsch* löste sie in einem rhythmisch lebendigen, durch einen Trauermarsch unterbrochenen Satz der Arbeit. *Pillney* fand die Form des Sprechers, der zu einem Kammerorchester Arbeiterdichtungen vorträgt. Eine besonders wirksame Lösung, die allerdings nicht zur großen symphonischen Form gehört. Andere musizieren straff und gegliedert und entfernen sich vom Thema, oder aber sie sind in der Idee stärker als in der Musik. So ergibt sich aus dem Preisausschreiben eine erste Umkreisung des Ziels; man sieht, worauf es ankommt, und noch mehr: man fühlt Berechtigung und Wert, Bedeutung und Notwendigkeit der Aufgabe, die Arbeiter-Symphonie in Angriff zu nehmen.

G. Sch.

IN EINEM KONZERT DES STAATSKONSERVATORIUMS sind vier Teile aus *Bachs* „Kunst der Fuge" in einer Bearbeitung von Prof. Dědeček zur Erstaufführung gelangt.

RAABE UND PLOTHOW, die bekannte Berliner Musikalienhandlung, feiert am 2. Januar das Jubiläum ihres 50jährigen Bestehens. Gegründet wurde sie am 2. Januar

1880 von Moritz Raabe & Georg Plothow, die sich aber nach einigen Jahren trennten. Die Firma wechselte seither wiederholt ihre Besitzer, bis sie im Jahre 1906 von dem bekannten Leipziger Welthaus Breitkopf & Härtel übernommen wurde.

REDAKTIONSSCHLUSS 18. DEZEMBER 1929.

DIE INSTRUMENTE DER FIRMA KOHLERT wurden anläßlich der Weltausstellung in Barcelona 1929 mit dem „Grand Prix" ausgezeichnet.

„Das erstemal die Gesetze des richtigen Singens formuliert...!"

schreibt Hofrat MAX SINGER, Direktor der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien über das soeben erschienene Werk

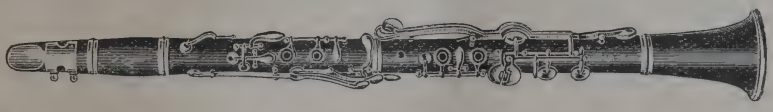
DIE GRAMATIK DES SINGENS

Theoretisch-praktische Stimmbildunglehre von **TONA HERMANN**

U. E. Nr. 9864 Preis Kč 108·—

in jeder Buch- und Musikalienhandlung erhältlich

UNIVERSAL-EDITION A. G. Wien-Leipzig



V. KOHLERT'S Söhne

MUSIKINSTRUMENTENFABRIK

GRASLITZ i. B.

SPEZIALFABRIK FEINSTER HOLZBLASINSTRUMENTE UND SAXOPHONE

GEGRÜNDET 1840.

NUR ERSTE WELTAUSSTELLUNGS-PREISE.

„KOHLERT"

INSTRUMENTE WURDEN ANLÄSSLICH

DER WELTAUSSTELLUNG IN BARCELONA 1929 MIT DEM

„GRAND PRIX"

AUSGEZEICHNET

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag XII., Manesova 16,
Telephon 54397.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
PRAG-WEINBERGE,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola,** sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel.**
PRAG I., Jáchymova 4.

Irene Spitzner
Prag II., Štěpánská 40.,
Klavier, Violine

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition.
PRAG I., Kolkovna 8.

L. Stuchlík-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičkova 15/III.
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler.
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korrepetition
Prag II, v Jirchářich 5. Tel. 45623

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Fritzi Linke
Cellovirtuosin erteilt Unterricht
Prag VII. Strossmayerova 1388/II

Erich Wachtel
Theorie, Kompos., Korrep.,
Kammermusik,
PRAG XII., Francouzská 54.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
PRAG VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 329.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition und Klavierspiel
Prag II., v Jirchářich 5. Tel. 45623

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Franz Rattai.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Malá Šternberkova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
PRAG VII., Malířská 386.
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
SMICHOV, Dvořákova 1274.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch. Klavier.
PRAG VII., Letohradská 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht.
PRAG VII., Letohradská 1212.
Telefon 364-7-1

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
PRAG I., Kaprová 6/III.

***Kurt Utz**
Orgelvirtuose
PRAG XII., Jugoslávská 10/II.
Orgel, Theorie, Komposition.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
PRAG VII., Skuherského 23/I.

Jula Langer-Appelt
Klavierpädagogin
Vorbereitung z. Staatsprüfung
Reichenberg, Wallensteinstrasse 49. Telephon 960/VI

KARL MARIA PISAROWITZ
Kapellmeister (Zemlinskyschüler)
Instrumentation: Jazz u. Blasmusik!
Theorie, Komposition u. Korrepetition (Operette-Oper) Aussig a. E. Stadttheater

Alfred Liemann,
Unterrichtet Gehörsbildung u. allgemeine Musikalität
PRAG XII., Anglická 28/II.

EUGEN KALIX,
Konzertpianist, Unterricht,
PRAG-SMÍCHOV, Barandova 7/I.

Tölg Leopold,
Klavierpädagoge
PRAG III., Nerudova 15.

Friederike Schwarz
Konzertpianistin
Klavier, Korrepetition, Theorie
Prag II., Lützowova 6.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Mit * Bezeichnete gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG

1930 | X. JAHRGANG | Heft 1.

Tonalität

VON WALTER HARBURGER.

Es lag in der stark negativen Tendenz jener Komponisten und Musiktheoretiker, die der tonalen Musik ihren Gegenpol, die „Atonalität", gegenüberstellten, daß mit dem Fortschreiten der sog. „Neuen Musik", mit der Entwicklung neuer Linienführungen und Stimmreibungen auch die Merkmale der traditionellen alten Tonalität zersetzt wurden. Das kam daher, weil diese Musiker glaubten, an dem alten Gebäude weiterzubauen, wo sie in Wahrheit einen neuen Anfang machten. einen Anfang allerdings, der schon in der ganzen letzten Zeit der Spätromantiker, über die Impressionisten und Programmusiker bis hinauf zu der unendlichen Melodie des späten Wagner, vorbereitet war. Weil sich z. B. Alterations- und Vorhaltschromatik des Tristanstils, die Ganztoneffekte Debussys usw. noch im Sinne der traditionellen Harmonielehre deuten lassen, hielt man all das für Erweiterung der alten Tonalität. Im Lichte der inzwischen eingetretenen Entwicklung aber sind das alles schon erste Vorstöße einer Atonalität, zunächst noch mit tonalen Mitteln. Ähnlich liegt es im Falle Reger. Auch hier finden sich nur Akkorde, und auch Akkordverbindungen, die der alten Harmonielehre durchaus bekannt sind. Trotzdem ist speziell der „wilde" Reger in seinen entscheidenden Stücken durchaus „Atonaler", so sehr sogar, daß man ihn den ersten Expressionisten in der Musik nennen kann. Vom Standpunkt der traditionellen Tonalität aus gesehen, würde man dies dauernde unruhige Herummodulieren nur als sinnlos und abgeschmackt verwerfen müssen. Was denn auch, von seinem Lehrer H. Riemann angefangen, nicht zu knapp geschehen ist.

In ein entscheidendes Stadium traten die Tonalitätsfragen erst, als jüngere und jüngste Musiker zur Zersetzung auch derjenigen Grundgebiete der alten Tonalität übergingen, der Akkorde nämlich, bezw. des Dreiklangs- und Terzen-Aufbaus derselben. Auch Zusammenklänge dieser neuartigen Akkordlehre (die so viel besagt, als daß zu jedem Ton alle anderen Töne der Skala in Zusammenklang treten können) hat es schon vorher gegeben. Ich erinnere nur an die konsequenteren Partien in der Straußschen Elektra (auch schon in Salome findet sich derartiges). Aber während hier die atonalen Dinge, etwa als realistische Stimmungsmalereien, durchaus in einem tonalen Zusammenhang eingebettet lagen (umgekehrt wie bei Reger, bei dem die altakkordlichen Gebilde schon in einem atonalen Fluß dahergeschwemmt werden), sind bei den Jüngeren diese Dinge nicht mehr irgendwie koloristisch gemeint; sie ergeben sich als Konsequenzen linearer Fortschreitungen und sind als

Äußerungen einer immanenten, rein musikalischen Logik gemeint und gewollt.

Und hier ist denn auch der Punkt, wo die Vertreter der traditionellen Tonalitätslehre endgültig streiken, wo keine Erweiterungen des alten Systems mehr ausreichen (von manchen Spezialfällen abgesehen), wo vielmehr alle Versuche der jüngeren Musiker, ihrer, Kompositionsweise den Rahmen der alten Theorie anzupassen, diese so aushöhlt und entleert, daß nur doch nichtssagende Allgemeinheiten übrigbleiben und man alles mit allem machen kann. In der Tat handelt es sich hier nicht um eine Befreiung der Musik von irgendwelchen zopfigen Voreingenommenheiten, sondern um eine Neugründung außerhalb des Bereichs der Regeln der alten Tradition. Und es ergeben sich interessante Perspektiven auf die vorangegangenen Vorstöße, die nun auch nicht mehr, als Erweiterungen des alten Systems erscheinen, sondern als dunkle und unterbewußte Ankündigung von etwas Neuem, Andersartigem.

Mit der Loslösung einer selbständigen neuen Richtung hat sich aber auch die Situation für die alte Tonalität geklärt; sie ist klarer geworden als sie vielleicht jemals seit Mozart war. Es beschwichtigt unser historisches Gewissen (d. i. den Respekt vor der Logik des geschichtlichen Geschehens), wenn der in sich geschlossene und festgefügte Wunderbau der alten tonalen Harmonielehre nicht als ein zufälliges Übergangsstadium anzusehen ist, sondern als etwas, was unberührt von den Neugründungen junger Staaten außerhalb seines Gebietes genau so lebensfähig seinen alten Traditionen gemäß sich weiterentwickeln kann. Die alte Tonalität spielt in der Tat die Rolle des Mutterlandes, das in anderen Erdstrichen Kolonien gegründet hat, und nun eine Zeitlang die ganz anders geartete Entwicklung dieser Kolonien teils mit Gewaltmitteln, teils mit liberaler Anpassung sich angleichen wollte. Nachdem es aber zur notwendigen Unabhängigkeitserklärung dieser Kolonien gekommen ist, zu der Erkenntnis, daß diese ganz anderen Entwicklungsgesetzen gehorchen, stellt sich unvermutet heraus, daß die Abtrennung einen viel besseren Modus vivendi ergibt und daß Friede geschlossen werden kann, besser als im alten Verbande.

Die atonalen Provinzen sind zunächst als Kolonien der alten tonalen Musik (durch die Spätromantiker, die Impressionisten usw.) gegründet, und zwar unter Überspannung des Rahmens des alten Imperiums. Die Expressionisten, die als Revolutionsgeneration den Bruch vollzogen, hatten, obwohl vorwiegend negativ eingestellt, den Vorzug des konsequenteren Denkens. Sie erkannten ganz richtig, daß weder Psychologie noch Physik (auch Physiologie) imstande sind, das Gebäude der musikalischen Logik eindeutig zu begründen. Sie sagten sich: warum sollen gerade die Dreiklänge, die Kadenzen usw. die Grundelemente der Musik sein und nicht anderes?, warum sollen nur Oktav, Quint, (Quart), Terz konsonante Intervalle sein und nicht etwa auch die natürliche Sept?, warum gehen wir gerade von der Dur- und Moll-Leiter aus und nicht von anderen? und warum nehmen wir nicht überhaupt ganz andere Intervalle zum Musizieren her? Und so kamen sie dazu, neuartige Elemente der Musik aufzustellen (allerdings historisch sich anlehnend an die Entwicklung unter den Spätromantikern und den Impressionisten, die die Musik immer mehr in Motiv- und Einfallsplitter auflösten),

und den Eigenwert der Intervallschritte und Zusammenklänge zu ihrer Grundlage zu nehmen. In dieser Richtung liegen die „Klangfarbenmelodien" A. Schönbergs, bei dem die Verbindung zum Impressionismus besonders deutlich ist), ebenso auch die charakteristischen Intervall-Klangfarben (NB. keine instrumental-koloristischen Effekte!) Matthias Hauers. Ebendahin tendieren die Vierteltonsysteme usw. von Alois Hába; das Zwölftönesystem, die charakteristischen Stammleitern bei Skrjabin usw.

Diese Tendenzen haben in fast allen Gebieten des Geisteslebens Parallelen. In der Malerei haben sie über die Auflösung des Gegenständlichen zur sog. „absoluten Malerei" geführt, in der Literatur zur Auflösung der Wort-Logik und des Satzbaues; die Relativitäts-Physik hat die konkrete Vorstellung der Mechanisten fast ins Mystische verbogen. Die überraschende Parallele aber findet sich in der Geometrie. Auch hier hat die bohrende Zweifelsucht des neunzehnten Jahrhunderts nicht eher geruht, als bis die (unbeweisbaren) Grundlagen der uns unmittelbar einleuchtenden Geometrie durch ganz andersartige ersetzt waren. Und die Klärung der Situation erfolgte ebenfalls damit, als man erkannte, daß die traditionelle, euklidische Geometrie nicht die einzig mögliche ist, daß vielmehr eine ganze Reihe nichteuklidischer Geometrien neben ihr existieren können. Und dann gingen die Mathematiker noch einen Schritt weiter: sie konstruierten eine allgemeinste Geometrie, sozusagen eine Über-Geometrie, aus der sich alle andern ableiten ließen, einen gemeinsamen Wurzelboden gleichsam, aus dem alle aufwachsen.

In etwas Analogem, der Auffindung einer Über-Tonalität, die die Grundlagen sowohl der tonalen wie der atonalen Musik enthält, liegt der Schlüssel zur Beantwortung der Frage: Was ist Tonalität? Tonalität ist nämlich etwas der Geometrie unendlich Verwandtes, wie diese gewissermaßen die Logik der räumlichen Beziehungen ist, so ist jene die Logik der musikalischen, „ton"alen Beziehungen. Von diesen übertonalen Grundlagen und Grundsätzen aus, deren wichtigster der auch in Biologisches hereinspielende Satz: „das Ganze vor dem Teil" ist (mehr anzudeuten verbietet die Kompliziertheit dieser Dinge); von hier aus lassen sich die verschiedenen tonalen und atonalen Systeme aufbauen, je nach der Dimension, auf die man diese übertonalen Grundsätze bezieht. Auf ein bloßes zeitliches Nacheinander bezogen erhält man die Fundamentalbegriffe der Rhythmik: Zweier- und Dreier-Gruppen, fallende und steigende Betonung usw. Auf das Übereinander der Töne bezogen, gewinnt man die Grundelemente einer rein homophonen Akkordlichkeit, Oktaven, Quinten und Quarten. Dieses System entspricht dem Hucbaldschen Organum des frühen Mittelalters, dem die Terzen noch als Dissonanzen galten. Und hier scheinen auch die Bestrebungen der atonalen Systeme wieder anzuknüpfen, wenigstens soweit sie nicht bloß Experiment und Spekulation sind. Die Vorliebe für den Quartenaufbau von Akkorden spricht hiefür. Als drittes Musiksystem ergibt sich das melodische System, etwa in der Diagonale oder beliebigen Linienzügen nach Übereinander und Nacheinander aufgebaut, aber immer eindimensional, d. h. „linear" aufzufassen. Diesem System entspricht die antike Musik, der gregorianische Choral, die exotischen Systeme. Und es ist nach diesem

Einblick in die wesentlichen Zusammenhänge nicht merkwürdig, daß die linear gedachte moderne Musik auch zugestandenermaßen Verbindung mit der exotischen, gregorianischen Musik, der östlichen Volksmusik sucht, theoretisch z. T. an die antike Tetrachordlehre anknüpft.

Man kann aber die übertonalen Grundsätze auch auf beide Dimensionen zugleich beziehen. Dieses reichst gegliederte, zweidimensionale System ist das unserer polyphonen abendländischen Musik. Aus der Zweidimensionalität heraus erübrigt sich auch die gerade durch die heterophonen Tendenzen der Atonalen aktuell gewordene Frage, ob die Harmonie oder die Melodie das Primäre ist (sachlich nicht historisch!); ob die führende Stimme die anderen beeinflußt, oder ob alle unabhängig ihren Weg gehen. Keine Richtung ist das Primäre, das polyphone Musikdenken ist eben zweidimensional, die Einzelstimmen laufen frei dahin, nicht bewußt durch einander beeinflußt; und trotzdem wachsen sie in einem harmonischen Verbande, in einer prästabilierten Harmonie auf. Als Grundelemente treten hier zu den früheren noch die beiden natürlichen Terzen; aber nicht sie, sondern gleich die komplexen (Dur- und Moll-) Dreiklänge sind Träger des Systems, und auch sie nur als Bestandteile der (auch rhythmisch gegliederten) Akkordfolge Dominante-Tonika usw., bzw. der Dur- und Moll-Kadenz. Es sind also schon die einfachsten mehrstimmigen Sätze, Grundelemente des polyphonen Tonalitäts-Systems. Dabei ist es für das System unerheblich, ob eine ausgesprochene Polyphonie im engeren Sinne vorliegt oder der später aufkommende akkordlich-homophone Satz. Dieser stellt in Wirklichkeit kein anders geartetes, etwa einstimmiges Musikprinzip dar, wie die antike Melodik z. B., sondern ist nur als ein besonders einfach gelagerter Sonderfall, als eine Art Abbreviatur des polyphonen Satzes anzusehen.

Tonalität im engeren Sinn ist also die zweidimensionale mehrstimmige Musik mit der uns geläufigen traditionellen Harmonielehre, die auf Dur und Moll, Dreiklängen und Kadenzen aufgebaut ist, und die selbst dann vorliegt, wenn uns eine einstimmige Melodie (wie ein Volkslied) gegeben ist, wenn dieses nur Dur- und Moll-Charakter hat. Und mit der Abgrenzung der alten Tonalität und der Aufzeigung und Ableitung ihrer Merkmale ist auch der Schlüssel gegeben, mit dem die „atonale" Musik zu begreifen ist. Sie ist im wesentlichen eindimensional, auch ihre Heterophonien sind eindimensional zu verstehen, nämlich als ein Zugleich mehrerer Linien, nicht als Polyphonie, sondern als Poly-Linearität. Und in der Tat hat die moderne Tendenz immer das größte Gewicht auf ihre Linearität gelegt. Sie hat ihre Verwandten unter den einstimmigen Melodielinien der Exoten, vielleicht auch der Antiken und des gregorianischen Chorals. Darum wollen auch ihre Intervallschritte nichts von den Bindungen und dem Auflösungszwang der Dur-Moll-Melodie wissen; eben weil sie mit den zweidimensionalen, akkordlichen Funktionen nichts zu tun haben. Sie haben ihre Eigenwerte als selbständige Aufteilungen des Intervallraums nicht gebunden an irgendwelche feste Schritte einer durch die Dur- bzw. Moll-Kadenz festgelegten Leiter; und es ist darum ganz logisch, wenn Theoretiker wie M. Hauer und Schönberg den Eigenklang des Intervalls zum Ausgang nehmen, oder wenn Leute wie Hába zu Vierteltönen und anderen Intervallen übergehen.

AUS MARSOPS BÜLOW-NEKROLOG

„. . . Er hat freimütigem Bekennen der Unterschätzungssünden, welche er einst gegen Verdi begangen, den Jungen und den Unaufrichtigen ein Vorbild dafür gegeben, wie man den Feind ehrt, sobald der Waffengang beendet ist." (Münch. Allg. Ztg., 20. 2. 1894.)

Die moderne Musikbühne und Verdi

VON Dr. OTTO ERHARDT.

Die zeitgenössische Opernproduktion hielt, mit der quantitativen Entwicklung und dem Spielbetrieb der großen Theater nicht Schritt. Sie förderte vorwiegend Experimente, problematische Versuche, mehr oder weniger kühne Vorstöße in musikdramatisches Neuland zutage, brachte hingegen nicht genügend sogenannte „Gebrauchsopern", die ihr Publikum fanden und sich länger als einige Monate im Spielplan hielten. Die Reaktion auf diesen Mangel an Rücksicht auf die sozusagen gewöhnlichen, angestammten und überkommenen Opernbedürfnisse ließ nicht lange auf sich warten. Es wurde nach neuen Möglichkeiten, das Repertoire abwechslungsreich zu gestalten, gesucht; man schaute rückwärts, weil es vorwärts nicht recht gehen wollte, weil das meiste Neue nur in beschränktem Maße wirklich neu war und das wirklich Neue auf die meiste Beschränktheit stieß.

Die suchenden Blicke schweiften bis ins 18. Jahrhundert hinein und glaubten plötzlich in der Opernwelt des Altmeisters Händel die zeitgemäße Entdeckung gemacht zu haben. Inzwischen war nämlich eine Opernhändel-Renaissance eingetreten, die geradezu eine Umwälzung unserer Begriffe vom musikalischen Theater heraufzubeschwören versprach. Leider war diese Hoffnung ein Trugschluß: die ganze Bewegung schwang, nachdem sie höchst dankenswerte Anregungen vermittelt hatte, nach einer ganz anderen Richtung aus als nach der Versorgung der modernen Musikbühne mit lebendigem Stoff, und ist leider schon wieder im Abflauen begriffen, weil sie nicht einheitlich von einem zentralen Punkt her geführt wurde, sondern sich in einzelne Strömungen teilte, die sich ebenfalls bald verlaufen werden. Dem großen Publikum hat zum Erfassen der Händel'schen Opernform die notwendige Spezialbildung gefehlt.

Es wurde aber auch im neunzehnten, bis jetzt dem eigentlichen Opern-Jahrhundert, eifrig Umschau gehalten, und da so eine Entdekkungsreise nie resultatlos zu sein pflegt, kam abermals eine Wiedergeburt zustande, die keinem Geringeren als Giusseppe Verdi zugute kam, also einem wirklich Großen im Reiche der Oper. Ganz abgesehen von dem Reichtum des Verdi'schen Schaffens, von der Mannigfaltigkeit seiner Talente, von der Kraft seines theatralischen Genies, wem wäre diese Renaissance eher zu wünschen gewesen als diesem großen Künstlermenschen und Menschen im Künstler, dem es bisher eigentlich unverhältnismäßig schlecht ergangen war, was die Pflege seiner musikdramatischen Erzeugnisse betraf, in Italien, seinem Heimatlande, eigentlich noch mehr als in Deutschland.

Die Verdi-Renaissance begann vor etwa fünf Jahren. Praktisch nahm sie ihren Ausgang von Dresden. Wie bei fast jeder kulturellen

Evolution gab es auch hierbei die sogenannte Duplizität der Fälle des Handelns, die sich auf das Operngebiet bis dahin nur in der fast gleichzeitigen Vertonung desselben Stoffes durch verschiedene Komponisten (in neuerer Zeit Puccini, Leoncavallo: Boheme, Massenet, Puccini: Manon) ausgewirkt hatte.

In Dresden fand also plötzlich die Erstaufführung einer Verdi-Oper statt, von der man bis dahin nur den Namen und, auf der Schallplatte, jenes berühmte Duett zwischen Tenor und Bariton gehört hatte, das durch Canisos und Scottis makellose Interpretation die Erfindung des Gramophons allein gerechtfertigt hätte. Es handelte sich um „La forza del destino", die als „die Macht des Schicksals" ein neues Bühnendasein antrat: in Dresden in einer freien Umdichtung und sprachlich modernen Übertragung durch Franz Werfel (der ihr bald seinen großangelegten Verdi-Roman folgen ließ und damit der popularisierende literarische Herold der Verdi-Renaissance wurde); in — Altenburg in einer dem Original folgenden Neuübersetzung von Georg Göhler. Wie das beim Theater so geht (wenn es gut geht): die Dresdner Premiere wurde ein Riesenerfolg, eine Art Sensation, und so ging die neuentdeckte alte Oper in rascher Folge über fast sämtliche deutschen Opernbühnen und plötzlich entsann man sich auch in der Heimat dieser so gut wie verschollenen (nur gelegentlich gegebenen) Arbeit des Maëstro, und während es sonst umgekehrt einzutreten pflegt, daß nämlich der Deutsche die italienische Oper den Italienern nachmacht, geschah es diesmals, daß sogar der Allgewaltige — Toscanini — eigens nach Dresden eilte, um sich von der forza der „Forza" persönlich zu überzeugen und sie dann nach Italien zu reimportieren.

Unter dem Eindruck des Schicksals der „Macht" setzte nun die Verdi-Erneuerung mit Macht ein. Werfel machte sich an „Simone Boccanegra" und an anders. Göhler übersetzte den „Macbeth" neu und übergab die Arbeit Dresden, das nach der zweiten Fassung der Partitur die deutsche Erstaufführung dieses trotz Shakespeare gewaltigen Werkes herausbrachte, der bis jetzt Altenburg, Nürnberg, Zürich folgten. Wenn der „Macbeth" in Dresden z. B. nur ein Viertel der Aufführungszahl der „Macht des Schicksals" erreichte, immerhin 12 in 1½ Jahren, so liegt das in erster Reihe an der durchweg düsteren Grundhaltung, die dem nach Mischung von Ernst und Heiterkeit verlangendem Publikum von Heute auf die Dauer nicht zusagt.

Also weiter auf die Suche! Bekanntlich hat ja der mittlere Verdi nicht nur eine Menge von Shakespeare; sondern der junge, auch den ganzen Sturm- und Drang-Schiller komponiert. So gelangten „Luisa Miller" (nach „Kabale und Liebe") und „Don Carlos" wieder zu Ehren, jene zuerst in Berlin (Oper am Platz der Republik), dieser zunächst im Rheinland, darauf ebenfalls in Berlin (Städtische Oper). Hier und dort eiferten einige mittlere Bühnen dem Beispiel nach.

Um den jungen Schiller-Verdi zu komplettieren, gingen im vorigen Jahr auch noch „Die Räuber" in Szene und zwar in Barmen-Elberfeld. Von den Shakespeare-Opern mußten „König Lear" und „Hamlet" fehlen. Mit diesen Stoffen hat Verdi eine schwere Zeit seines Lebens gerungen, ohne sie operngemäß zu bezwingen.

Von den übrigen in Deutschland vor der Renaissance unaufgeführt gebliebenen Werken des Maestro (denen also z. B. „Ernani" nicht zuzu-

rechnen ist) sind bislang zwei erfaßt worden: der „Nabucco“ und „I due Foscari“, jener 1928 in Mannheim, diese Anfang 1920 in Halle, Nabucco in Neubearbeitung von Leo Schottländer. Dieser König Nabuccodonosor, der das Blutbad an den Hebräern plant, seine Sklavin Abigail, die ihn sich hörig macht, der Oberpriester Zacharias, der im entscheidenden Augenblick eingreift, entfesselten zum ersten Male die große Opernleidenschaft in Verdi, es waren Figuren, an denen er sein dramatisches Feuer entzünden konnte. Für die Gesamtentwicklung des Theaterkomponisten erscheint diese Partitur bedeutungsvoller als die der Schiller-Opern (zu denen übrigens auch eine „Jungfrau von Orléans“ gehört. — „Die beiden Foscari“ waren mehr eine Gelegenheitsarbeit, von Rom bestellt, aber in Venedig spielend; nach Byron von Piave als Libretto verfaßt; eine venezianische Dogengeschichte.

Inzwischen ist eine Station auf der Straße der Verdi-Renaissance zurückgelegt. In Stuttgart hat unlängst (zwar nicht, wie man ursprünglich glaubte, die deutsche, aber) die örtliche Erstaufführung der Sizilianischen Vesper“ in einer Revision und neuen Übersetzung des deutschschweizers Hian Bundi mit ungewöhnlichen Erfolg stattgefunden. Die Geschichte dieses Werkes ist ebenso eigenartig wie es seine Geschicke sind. (Les Vêpres Siciliennes“ stellen eine Art italienischer Bartholomäusnacht dar, die in Wirklichkeit am 30. März 1282 vor sich ging und sich in einem Blutbad entlud, das alle in Süditalien und Sizilien lebenden Franzosen in einer einzigen Nacht das Leben kostete. Schon Lindpaintner hatte 1843 eine große Heroische Oper gleichen Titels geschrieben.) Verdi erhielt die Bestellung dazu von der Großen Oper in Paris; es sollte eine ganz große Opernsache für ihn werden. Fünf Jahre verstrichen von der Einladung (1850) bis zur Uraufführung. Es war schließlich nach harten Kämpfen gegen eine fremde Psyche alles aufgeboten, um eine Art Meyerbeer'schen Triumpfs zu erzielen: Scribe und Duveyrier als Librettisten, die Ernoelli (eine geborene Deutsche) als Elena, das „Balett der Vier Jahreszeiten“ im dritten Akt. Aber das Ganze fand nur vorbeigehenden Beifall; der fünfte Akt soll zu schwach gewesen sein; der italienische Opernmensch fühlte sich von der französischen Tradition eingeengt, der Musiker nicht verstanden nicht in seinem Wesenskern erfühlt. Bühnenblut empört sich gegen Theaterparfüm. Die Gegensätze waren zu panisch ausgeprägt. Aus anderen und den gleichen (nur umgekehrt wirkenden Gründen brachte es die zwiespältige Partitur später in Italien nur zu einem Achtungserfolg. Erst die deutsche Wiederbelebung scheint nunmehr den Schlüssel zu dieser gefunden zu haben.

Vollendete Tatsache ist die Erweckung des „Simone Boccanegra“ in der seit langen angekündigten Neufassung durch Franz Werfel an der Wiener Staatsoper. Als Stoffquelle für „Boccanegra“ hat man Schillers „Fiesco“ bezeichnen wollen. Doch ist die Handlung nicht diesem, sondern einem Drama von Huttierez, weiland spanischen Konsul in Henna, der bereits beim Libretto des „Troubadour“ Pate gestanden hatte, entnommen. Piave, der vielfach Bewährte, machte den Text fertig. Es kam, unter Verdi's Miteinfluß, ein eigenartiger Mischstil zuwege; schon bei der „Vesper“ wurden Ingredienzien aus der französischen Großen Oper mithineingenommen, der aber auch das werdende

deutsche Musikdrama Anregungen gab. In Italien überwog seinerzeit der Durchfall den Durchbruch.

Sowohl der „Sicilianischen Vesper" wie dem „Simone Boccanegra" darf ein Platz unter den musikdramatischen Versuchen des Meisters als Übergangsstufe zu den Werken der vorletzten Reife, „Maskenball" zu „Aida" zugebilligt werden.

Wir wollen den noch abzuwartenden praktischen Dauer-Ergebnissen der Verdi-Renaissance nicht vorgreifen, können aber schon heute sagen, daß diese ganze Bewegung sich in doppelter Hinsicht als lohnend erwiesen hat: einmal, indem sie, ein historisches Unrecht gutmachend, tiefe Einblicke in die Werkstatt, überraschende Kenntnisse von dem heroischen Ringen um die Eroberung des musikalischen Theaters eröffnet und gewährt hat, und zwar die einer der wenigen großen Schöpfer der Opernkunst, neben Mozart, Weber, Wagner vielleicht des Größten, den die dramatische Musik bisher gezeitigt hat; zum andern als Rückwirkung auf die Behandlung der allgemein bekannten, sogenannten populären Opern Verdis. (Ein drittes Resultat, der Aufschluß über den Künstlermenschen, sei in diesem Zusammenhang nur nebenbei angemerkt.)

Die deutsche Opernbühne hatte sich bis etwa in das zweite Jahrzehnt unseres Jahrhunderts, völlig unter dem Bann des Musikdramas stehend, den italienischen Opern Verdi's gegenüber einseitig verhalten, d. h. sie vom rein musikalischen bzw. gesanglichen Standpunkt betrachtet und dementsprechend wiedergegeben. Es kam bei der Interpretation nicht so sehr auf den dramatischen Sinn an (der ja auch im dramatischen Gesang sich enthüllen muß), als vielmehr auf das kunstgerechte Schönsingen. Die Frage hieß nicht Musikalisches Theater oder Kulissenoper, sondern gute oder schlechte Musik. Es hatte sich aus dieser Auffassung so etwas wie ein konzertanter Stil der Wiedergabe herausgebildet, ausgenommen die drei letzten Werke: Aida, Othello, Falstaff, die ja dem Musikdrama näher stehen und mit dessen Darstellungsmitteln durchaus zu bewältigen waren. Bestärkt wurde diese Auslegung durch eine meist elende deutsche Übersetzung, an deren Schwächen insbesondere „Rigoletto", „Trovatore", „Violeta" litten. Was für ein blühender Blödsinn ist dabei nicht allen Ernstes und guten Willens ans Rampenlicht befördert worden, ohne daß die Theatermotten (und -klamotten) darin umkamen. Armer Verdi! Was bist du gegen Wagner — mochte mancher nach derartigen Aufführungen meinen. Reicher Verdi, welches Theatergenie, welcher Vollblutdramatiker, welch' großer Logiker der Unlogik jeder Oper bist du gewesen, möchte man ausrufen, wenn man eine richtige, eine echte Verdidarbietung erlebt hat. Auch falsch angewendete Tradition und gedankenloser Schlendrian hatten viel Unheil angerichtet. Was wurde auf diese Art aus mancher Szene? Eine fade, bleiche Limonade, die man sich nachfüllen lassen konnte, aus feurigem blutrotem Edelgewächs. Zum Teufel ging der Spiritus, das Phlegma war geblieben.

Seit einigen Jahren steht es, wie gesagt, besser mit der Behandlung Verdi's auf der deutschen Opernbühne. Die Erkenntnis der Stilunterschiede von Oper und Musikdrama, die Einsicht, daß das Musikdrama nicht die allein mögliche und die alleinseligmachende Form des musikalischen Theaters sei, daß neben ihm auch die Oper in ihren ver-

schiedenen Spielarten Gleichberechtigung habe, trugen ebenso dazu bei wie der Gestaltungswille bedeutender Verdi-Dirigenten der jungen, nicht mehr völlig in Wagner befangenen Generation, wie die Strebungen der modernen Opernregie, jedes Werk der Musikbühne seinem ihm immanenten Stil entsprechend zu inszenieren.

*

Man muß beispielsweise den „Troubadour" unter *Toscanini* erlebt haben, um den eigentlichen, den Opern-Verdi, begreifen zu können. Wie wird da alles klar, wie bekommt jede Szene und das Ganze ein Gesicht und einen Sinn, wie verschwindet die vermeintliche Leierkastenweis!

Die berühmte Stretta, die in jeder Stadt, in jedem Flecken, mag ein wirklicher Sänger oder ein gewandt noch möglicher Provinztenor den Maurice geben, nur dazu dient, um eines hohen C's, das meist nur ein G ist, willen dacapiert zu werden, wird bei Toscanini genau so ausgeführt, wie es Verdi in der Partitur vorgeschrieben hat. (Man lese daselbst den authentischen Künstlerwillen nach.) Es wird eine großartige dramatische Szene daraus, eine zwingende Vision. Und der Darsteller braucht nicht einmal das Schwert dabei zu ziehen und damit herumzufuchteln!

Die Weltlichkeit der Musik im Trecento

VON HANNS GUTMAN.

Der Aberglaube, es sei die Musik des früheren Mittelalters eine ausschließlich kirchliche gewesen, dürfte, falls er je ernstlich geglaubt worden war, an Glaubwürdigkeit empfindlich verloren haben. Er könnte wohl nur noch in den Köpfen von Leuten spuken, für welche die Philologie nicht, wie sie sollte, ein unentbehrliches Handwerkszeug, sondern ein Brett vor dem Kopf ist, das ihnen jeden Ausblick auf weitere Horizonte verwehrt.

Der nordische Philosoph Kierkegaard hat in seinem Buch „Entweder-Oder" die folgende scharfsinnige Betrachtung angestellt, die ich zitieren möchte, weil sie mich in medias res führt. „Daß das Christentum die Sinnlichkeit in die Welt hereingebracht hat, scheint eine gewagte These zu sein . . ." Man muß sich klar machen, daß jede Position indirekt das poniert, was sie ausschließt. Da das Sinnliche das ist, was negiert werden soll, so kommt es als positive Wirklichkeit erst recht zum Vorschein durch die Position des Gegensatzes, der es eben ausschließt." Man braucht nur an die Stelle der antithetischen Begriffe „Geist" und „Sinnlichkeit" das andere Gegensatzpaar „geistlich" und „weltlich" zu setzen, um einzusehen, was hier gezeigt werden soll. Die Position der kirchlichen Kunst im Mittelalter bezeugt die Existenz einer weltlichen Kunstübung, indem sie diese ausschließt. Alles Weltliche soll, als instrumentum diaboli, perhorresziert werden; aber man kann einer Macht ihr handgreifliches Vorhandensein garnicht beweiskräftiger attestieren als durch die Warnung, ihr zu verfallen. Wie das Sinnliche als Prinzip erst durch das Christentum, das es verabscheute, zur vollen Evidenz gelangt ist, so spricht auch die Präponderanz der kirchlichen Musik keineswegs für eine Unmöglichkeit der weltlichen Musik im Rahmen der mittelalterlichen Kultur. Nur muß man sich eben hüten, das Überlieferte mit dem Gelebten für identisch zu halten.

Überhaupt ist weltliches Musizieren, das heißt: Musik zu Marsch und Tanz, Liebeslied und Streitgesang, viel zu elementar mit dem Leben selbst verbunden, als daß man glauben könnte, es sei jemals im Verlauf

der abendländischen Musikgeschichte verschüttet gewesen. Nur, wer aus dem notierten Material allein die Historie ableiten wollte, der müßte allerdings bezüglich des „Eintritts" der Weltlichkeit in die Musik zu absurden Vorstellungen gelangen. Die weltliche Musik war fraglos auch im ersten nachchristlichen Jahrtausend eine Realität von erheblicher Reichweite, nur eines war sie nicht: sie war nicht kunstfähig, denn die Kirche als oberste politische Instanz beherrschte auch die Musik, soweit, sie Kunst oder richtiger: soweit sie Wissenschaft war, und sie konnte niemals zugeben, daß in den Klöstern Notiz genommen würde von dem, was der Hirt auf dem Felde oder der fahrende Mann auf den Landstraßen sang.

Musikgeschichte ist Geistesgeschichte, sie steht nicht isoliert im größeren Zusammenhang. Und so darf man sagen, daß im gleichen Maße, wie die Alleinherrschaft der Kirche erschüttert wurde, weltliche Elemente in den Bezirk der Kunstmusik eindrangen. Wenn im Folgenden das Trecento, das italienische 14. Jahrhundert, als die erste geschichtliche Periode einer vorwiegend weltlichen Musikübung umrissen wird, so ist damit nicht behauptet, daß etwa bis zum Jahre 1300 keinerlei weltliche Musik bekannt geworden ist. Das Gegenteil ist Tatsache. Einmal liegen die Weisen der Troubadours und Trouvères, später der deutschen Minnesänger, vor, die — wenn auch einstimmig und volkstümlich — doch wohl in den Kunstbereich gehören. Aber wir kennen aus dem 13. Jahrhundert auch versprengte Teile weltlich mehrstimmiger Komponistionen. Nur handelt es sich da, soweit die spärliche Überlieferung uns zu urteilen erlaubt, um mehr oder minder vereinzelte Fälle, die im Gesamtbild keine dominierende Stellung beanspruchen. Das ändert sich mit der Wende zum Trecento. Wie der historische Akzent von Frankreich nach Italien wechselt, wie Paris zu Gunsten von Florenz zurücktreten muß, so wird hier auch zum ersten Male der entscheidende Schritt von kirchlicher zu profaner Musikübung getan. Die Weltlichkeit der Musik ist ihr auffälligstes Merkmal in diesem Zeitalter, das schon von den Zeitgenossen bezeichnender Weise und mit vollem Bewußtsein das Zeitalter der ars nova genannt wird.

Ars nova: dieser anspruchsvolle Titel betraf zunächst ein technisches Phänomen, nämlich die Notation, deren Durchdringung mit zweiteiligen Werten eine der folgenreichsten Neuerungen war, weil durch diese erst eine vielgestaltige, bewegliche Rhytmik der Aufzeichnung zugänglich wurde. Aber da (mit Curt Sachs zu reden) die musikalische Technik stets nur dienende Funktion hat, da es der Geist ist, der sie schafft, so war auch diese Reformation des Notationswesens nur Beleg dafür, daß eine scharfe Wendung die Kulturgeschichte in ein neues Stadium getrieben hatte. Wir halten in der Epoche der Frührenaissance.

Das, was unter dem Begriff der Renaissance gemeinhin verstanden wird, ist so eng mit der Vorstellung einer Wiedergeburt verbunden (der antiken Kultur und Kunst nämlich), daß oft übersehen wird, in welchem Maße diese W i e d e r geburt eingentlich eine G e b u r t einer neuartigen, vorbildlosen und selbständigen Kultur war. Sie ist zunächst auf die S p r a c h e gegründet. Das wieder erweckte Interesse für das Griechische soll gewiß nicht gering veranschlagt werden, aber es steht an Bedeutung unbedingt zurück hinter dem Ereignis, das in

der Herausbildung und Durchsetzung eines eigenen italienischen Idiomes, der „lingua parlata", statthatte. Diese ist mit den Namen Dante, Petrarca, Boccaccio am sichtbarsten bezeugt, Namen, denen in unserem geschichtlichen Bild des Trecento die bei weitem stärkste Geltung anhaftet. Das wird sicherlich auch damit begründet werden können, daß von allen Künsten jener Zeit die Literatur am ehesten nachempfindbar geblieben ist, es hat seinen vorzüglichen Grund aber darin, daß die Kultur der Frührenaissance in der Tat eine literarische ist. Den Realismus, der in ihr seine erste künstlerische Vollendung erfährt, hat vor allen anderen das Medium der Sprache verwirklicht. Auch die Musik der Zeit ist textgebunden bis zur Abhängigkeit. Die musikalischen Formen der florentiner Ars nova sind primär literarische.

Dante, in dem sich die Erkenntnis bewahrheitet, daß das Genie immer Tradition und Revolution in sich vereint, hat in seiner „Comedia" die Kunstfähigkeit der italienischen Vulgärsprache wohl als erster erwiesen. Boccaccio berichtet in seiner Dante-Monographie, Dante habe sein großes Werk ursprünglich lateinisch begonnen, das Lateinische aber dann zu Gunsten der lingua volgare verworfen, weil Latein doch nur mehr die „Gebildeten" verstünden! So wird Dante als Sprachschöpfer zu einem der Ausgangspunkte der Renaissance, während der geistige Gehalt seiner Comedia viel eher in die scholastische Vergangenheit als in die weltfrohe Zukunft weist, wie V. Klemperer überzeugend dargelegt hat.

Aber die neue Sprache fand alsbald auch einen neuen Inhalt: die diesseitige Welt in ihrer bunten Fülle. Das Schlagwort „Decamerone" genügt, um zu zeigen, was gemeint ist. Jene Gesellschaft von jungen Florentinern, deren Vergnügungen der Gegenstand dieses Kompendiums der Lebensfreude ist, darf als typisch angenommen werden für das Florenz der Jahrhundertmitte, das seinerseits wieder den Mittelpunkt des trecentistischen Italien bildete. Und Boccaccios berühmte Novellensammlung ist nur eins von den vielen Erzeugnissen dieser realistischhedonistischen Literatur, von denen ich nur noch Sacchettis „Cento novelle" und den seltsamen, auch für die Musik aufschlußreichen Roman „Paradiso degli Alberti" erwähne.

Es wäre unnatürlich, sollte ein Zeitalter, das literarisch von Boccaccio repräsentiert wird, in seiner Musik bei asketischer Kirchlichkeit verharren. Es denkt auch garnicht daran. Damit ist nicht gesagt, das Trecento habe keine Kirchenmusik hervorgebracht; denn als eine Gebrauchsnotwendigkeit ist die Kirchenkunst niemals entbehrlich. Sie existiert, aber sie ist an Wichtigkeit sekundär geworden; und zwar so sehr, daß die geistlichen Kompositionen, die vorliegen (verstreut in den Codices der weltlichen Musik), im Stil von den weltlichen nicht zu trennen sind. Und man mag es als einen schlagenden und reizvollen Beweis für die alles überflutende Weltlichkeit der Epoche gelten lassen, daß der damalige Domorganist zu Florenz zugleich der anerkannteste weltliche Musiker seiner Zeit war: Francesco Landino.

Auf drei Grundformen baut sich die Trecento-Musik auf: Madrigal, Ballata, Caccia. Die Caccia eine Art epischer Schilderung, das Madrigal zunächst pastoral, später vorwiegend erotisch. Die Ballata oft nachdenklich, vertieft durch „verba moralia et notabilia", wie Antonio da Tempo sagt. Aber alle drei Formen sind im Grunde außermusika-

lisch bedingt. Am ehesten musikalisch eigenwüchsig ist noch die Caccia, denn ihre Anlage ist die des zweistimmigen Kanons, der über einem Pes, einer akkordergänzenden Basstimme, sich ergeht. Doch auch diese kanonische Disposition ist nur die kompositorische Konsequenz aus dem Textinhalt der zu Grunde gelegten Gedichte. Diese schildern, wie der Name besagt, ursprünglich Jagderlebnisse, die der Kanon mit seinen sich „jagenden" Stimmen nachdeutet. Madrigal und Ballata sind formal lediglich Funktionen der Texte, deren Gesetzmässigkeiten in den Traktaten der metrischen Theorie bis ins Detail festgelegt sind.

Was die kompositorische Faktur anlangt, so ist Dreistimmigkeit die Regel, Zweistimmigkeit sehr häufig. Klarheit der melodischen Zeichnung, bei aller Verzwicktheit der rhytmischen Verhältnisse, ist als Entsprechung zu den realistischen Texten zu konstatieren. Auffällig die nicht seltene Verlegung der tragenden Melodie in die Oberstimme, was die Hypothese, es sei von diesen Kompositionen oft nur eine Stimme gesungen, die anderen aber instrumentaliter ausgeführt worden, plausibel macht. Die diffizile Frage, ob und inwieweit vielleicht die Substanz der für uns verlorenen gleichzeitigen Volksmusik in diese weltlich mehrstimmige Musik Eingang gefunden hat, ist noch nicht beantwortet und wird vielleicht ewig offen bleiben; bejaht, würde sie die Weltverbundenheit der Trecento-Musik noch in einem ganz anderen, aufhellenden Licht erscheinen lassen.

Bei früheren Gelegenheiten habe ich die kulturellen Grundlagen dieser ersten florentinischen Periode der Musikgeschichte zu zeigen und auch die musikhistorische Ergiebigkeit des „Decamerone" zu erweisen versucht. Hier kam es mir nur darauf an, den wesentlichsten Charakterzug der Musik im Trecento herauszuheben: ihre Weltlichkeit.

Die Familie Rasumowsky

VON Dr. ERWIN WALTER.

Wenn der Name Rasumowsky vor das Auge des Musikliebhabers tritt, pflegt sich eine ziemlich klare Vorstellung damit zu verbinden, wer darunter zu verstehen sei. Es handelt sich offenbar um den Grafen Andreas Kyrillowitsch, den „Beethoven-Rasumowsky". Die musikalischen Zeitgenossen des jungen Beethoven aber dachten, wenn der Name fiel, und dieser Name hatte einen lockenden Klang unter den Musikern Europas damals, an zwei andere Träger dieses Namens, an Kyrill Grigorjewitsch, den Vater, und Alexej Grigorjewitsch, den Onkel „unseres" Rasumowsky. Die drei um die Entwicklung der Musik verdienten Männer in ihrem Verhältnis zu einander und zur Musik ihrer Tage zu betrachten, ist die Aufgabe der folgenden Zeilen. Es wird gewiß nicht ohne Interesse bleiben, daß derjenige, dessen Name von Beethoven auf die Titelseite seiner drei Quartette op. 59 sowie der fünften und 6. Symphonie gesetzt wurde, nur das Spiegelbild jener beiden anderen Männer ist, ohne deren beispielgebende Erscheinung Graf Andreas Kyrillowitsch uns gewiß nicht der „Beethoven-Rasumowsky" geworden wäre.

Ein Auszug aus dem Stammbaum mag die folgenden Ausführungen erleuchten.

Der Großvater des 1815 gefürsteten Grafen Andreas war ein sogenannter „registrierter" Kosak, aus der Gegend von Kiew, ein Trunkenbold, der seine Söhne Alexis und Kyrill, wenn sie vom Viehhüten heimkehrten, wie toll verprügelte, sintemalen er durchaus dagegen war, daß sie immer wieder zu dem Geistlichen des Nachbarstädtchens Tschemer gingen, um sich dort im Lesen und Schreiben, vor allem aber in der Musik unterweisen zu lassen. Im Trunke kam er um, aber zwei Dinge vermachte er Söhnen und Enkeln, durch die sie ihren Weg im Leben machten, die ungewöhnlich stattliche Erscheinung und eine hohe musikalische Begabung.

Die zentrale Sonne des weit verzweigten Familiensystems war Kaiserin Elisabeth. Alexis war 1731 von einem durchreisenden Petersburger Hofmann als Chorsänger „entdeckt" und in den kaiserlichen Kirchenchor berufen worden. Er erregte durch seine wundervolle Stimme wie durch seinen schönen Wuchs die Aufmerksamkeit der damaligen Kronprinzessin Elisabeth, die ihn erst zum kaiserlichen Banduraspieler, dann zum Generalgüterverwalter, später nach ihrer Tronbesteigung zum Generalfeldmarschall avancieren ließ, um sich im Jahre 1742 sogar morganatisch mit ihm trauen zu lassen. Titel und Würden, Landbesitz und Apanagen wandte sie in verschwenderischer Fülle nicht nur ihm, sondern auch seinem Bruder Kyrill und den zahlreichen Anverwandten zu. Katharina II. entzog später dem Fürsten Alexis ihre Gunst nicht, da er klug genug gewesen war, in Gegenwart ihres Abgesandten Woronzow die seine Heirat bestätigenden Dokumente zu verbrennen und zu beteuern, daß er sich niemals jener unberechtigten Aspirationen schuldig gemacht hätte, von denen das Gerücht zu erzählen wusste. Seinem Bruder Kyrill wiederum war Katharina besonders gewogen, weil er sehr viel Esprit besaß. Kyrill gewann ausserdem durch seine Heirat mit der Gräfin Naryschkin, einer Verwandten Peters des Großen, neue unermeßliche Reichtümer, sodaß der sprichwörtliche Luxus seiner Hofhaltung fast den seines im Palais der Kaiserin in Petersburg wohnenden Bruders noch übertraf. Wenn Graf Andreas Rasumowsky später als Botschafter in Wien ganze Straßenviertel niederreissen ließ, um Raum zu schaffen für sein Palais mit den zahlreichen Nebengebäuden und weitläufigen Parkanlagen, so war das, was selbst in dem eleganten Wien als „asiatischer Luxus" auffiel und staunende Bewunderung auslöste, sehr bescheiden im Verhältnis zu dem Stil, in dem sein Vater und sein Onkel in Rußland Hof hielten. Die Landsitze Gluchow, wo Alexis meist verweilte, und Baturin, wo der zum Hetmann der Ukraine beförderte Kyrill residierte, glichen, wie der Reisende Kox berichtet, eher einer ganzen Stadt als einem Landgut. Gehörten doch zu Baturin nicht weniger als 40 Gebäude, in denen es von Menschen wimmelte. Da fehlte es nicht an einer berittenen vielköpfigen Leibgarde. Leibärzten und Kaplanen, Schauspielern, Lustigmachern und Zwergen, Sängerchören und Orchestern, die unter Kapellmeistern von europäischem Ruf standen. Fünfzig Gäste versammelten sich täglich bei Tische selbst noch in der Zeit, wo der gealterte Kyrill wegen Krankheit nicht mehr imstande war, selbst bei Tische gegenwärtig zu sein. Zu keiner Mahlzeit fehlte es an Musik und zwar spielte während des eigentlichen Essens das Orchester, während zum Nachtisch Gesangschöre sich hören

liessen, wobei ukrainischer Musik bewußt weiter Spielraum gegeben wurde.

Wenn Alexis und Kyrill die Musik mit einem wahrhaft fürstlichen Mäcenatentum bedachten, so lag es nicht etwa daran, daß sie rein äußerlich dem Beispiel anderer rusischer Würdenträger folgten, die ja vielfach auf ihren Landsitzen sich ein Theater oder ein Orchester hielten; denken wir etwa an den Fürsten Potemkin oder an jenen Grafen Nyrischkin, Kyrills Schwager, der das „Leibeigenen Orchester", erfunden haben soll, in dem jeder Beteiligte nach Art der Orgelpfeifen immer nur einen bestimmten Ton für das Ensemble beizusteuern hatte. Nein, Alexis, Kyrill und Andreas Rasumowsky waren Musiker im engsten Sinne des Wortes. Alexis hatte lange Jahre im Kirchenchor im heimischen Tschemer, dann im Petersburger Hofchor gesungen, und zwar später, als seine Stimme nachließ, als kaiserlicher Banduravirtuose angestellt worden. Auch Kyrill fand als Instrumentalist wie auch als Kenner der Partituren die Anerkennung der Fachmusiker, und noch als hoher Würdenträger sang er, sich in den Feierstunden zu seinen ukrainischen Arbeitern gesellend, gern die Lieder mit, die er nach seiner eigenen Versicherung einst so oft beim Hüten des Viehes gesungen hatte. Daß der Beethoven-Rasumowsky am Geigenpult des Schuppanzigh Quartetts künstlerisch mit Ehren bestand, ist ja wohlbekannt, nicht minder, daß er zum weiteren Ausbau seiner theoretischen Musikkenntnisse sich an keinen Geringeren als Beethoven selbst wandte, der ihn dann freilich an Förster verwies.

Auf das Betreiben des Fürsten Alexis ist es zurückzuführen, daß die italienische Oper in Petersburg eingerichtet wurde, wo neben italienischen auch ukrainische Sänger stark herangezogen wurden. Unter ihnen gelangte ein gewisser Poltoratzkij zu besonderem Ruf. Er wurde denn auch später gleich einem anderen ukrainischen Sänger auf Betreiben seines Schutzherren in den Adelstand erhoben. Allgemein bestand ein reger Wetteifer unter den russischen Magnaten, wer das beste Orchester und die besten Orchesterchefs habe. So trat z. B. Alexis Rasumowsky dem Fürsten Potemkin, dem damals allmächtigen Mann Rußlands, für 40.000 Rubel sein eigenes Orchester ab, weil ihm daran lag, um seines Neffen willen den „häßlichen Einäugigen", wie die Frau des Andreas ihn nannte, sich zu verpflichten. Der erhaltene Briefwechsel der Familie Rasumowsky, den A. Wassiltschikow so gewissenhaft uns übermittelt hat, zeigt, mit welch persönlicher Anteilnahme die Rasumowskys die Engagements der einzelnen Künstler überwachten. So schreibt Kyrill 1781 an seinen Sohn Andreas: „Mein Orchesterchef Law hat erst seine Demission eingereicht, dann aber den Wunsch ausgesprochen, zu bleiben. Es ist also nicht so eilig, einen Nachfolger zu suchen. Ich weiß wohl, daß man die besten Kapellmeister in Deutschland findet, weiß aber nicht, an wen ich mich wenden soll. Vielleicht kannst Du mir jetzt, wo Du in Italien bist, mir von dort einen besorgen." Ein andermal, kurz vor seinem Tode schrieb der zweiundsiebenzigjährige Kyrill ausführlich wegen der Beschaffung von neuen Blasinstrumenten an seinen Sohn nach Wien, wie er sich anderseits von der Kaiserin Katharina die von Sarti zu ihrem Libretto „Oleg" komponierte Musik ausbat, um sie von seinem Orchester spielen zu lassen. Wenn Andreas

Rasumowsky 1791 mit Mozart persönlich verhandelte, um ihn, den „ersten Klavierspieler und einen der geschicktesten Komponisten Deutschlands" dem Fürsten Potemkin für ein dauerndes Engagement zu empfehlen, so hing dies ausgesprochenermassen wieder mit dem Wunsche zusammen, durch einen so wichtigen Dienst sich die Gunst Potemkins zu erringen.

Eine Fülle von musikalischen Anregungen ergab sich durch die Einrichtung der italienischen Oper in Petersburg, sowie durch das Engagement namhafter Orchestermusiker und Kapellmeister. Denn für die großen Bankette, Maskeraden und Theateraufführungen wurde eine unübersehbare Fülle von Kompositionen benötigt. Denken wir nur, was allein Traetta, Paisiello, Sarti, Salieri, Cimarosa an Opern- und Kammermusik in Rußland und für Rußland geschaffen haben, das dann wieder zum Gemeingut eines Haydn, Mozart, Beethoven wurde. Hier gilt es für die Wissenschaft noch viele Schätze aus ihrem Dunkel zu befreien.

Unermeßlich schienen die materiellen Quellen zu sein, aus denen das Mäzenatentum der Rasumowskys gespeist wurde. Und doch gab es, so seltsam es klingt, auch hier „Geldsorgen". Als Graf Andreas Rasumowsky 1816, ein Jahr nachdem sein Wiener Palais mitsamt den zahlreichen Kunstschätzen, niedergebrannt war, das von ihm unterhaltene Schuppanzigh Quartett mit Pension entließ, wurde allgemein angenommen, daß gewissermassen über Nacht Mangel eingetreten sei, wo gestern noch unermeßlicher Reichtum vorhanden war. In Wirklichkeit aber hatte Graf Andreas stets mit „Geldsorgen" zu kämpfen gehabt. Sein unendlich gutmütiger Vater gab stets gern und reichlich, doch hatte er nur einmal, wie er selbst in einem Brief an Andreas schreibt, „sechs Söhne, die samt und sonders über die Massen extravagant" waren. So kam es z. B. vor., daß er sein Petersburger Palais verkaufen mußte, um Geld für sie flüssig zu machen. Daß gerade Andreas in Wien nach aussenhin glanzvoll repräsentierte, wurde von dem Vater übrigens ausdrücklich unterstützt, umso mehr, als er seine Schwiegertochter, die Gräfin Elisabeth Thun, in sein Herz geschlossen hatte, nachdem er anfänglich durchaus gegen die eheliche Verbindung der beiden gewesen war. Kein Wunder, daß Andreas selbst, als er von Wien verbannt in Rußland bei dem hochbetagten, kranken Vater weilen mußte, an seine Frau schrieb: „Oh, meine Freundin, welch herrliches Herz er hat! Mein ganzes Leben lang habe ich seine Güte empfunden, aber nichts kann mit den Beweisen von Zärtlichkeit und Güte verglichen werden, mit denen er mich jetzt überhäuft. Von Dir spricht er mit nie ermüdender Zärtlichkeit. Er ist der beste der Väter."

Ein Wort sei noch gesagt über die Verwendung russischer Melodien in den Quartetten op. 59, die Beethoven ja durch die Vermittlung Rasumowskys der damals neu aufgelegten Sammlung russischer Lieder von Pratsch entnahm. Man möchte zunächst glauben, der russische Zug im Wessen des „Beethoven Rasumowsky" sei besonders stark in Erscheinung getreten. Doch dem war nicht so. Graf Andreas, der in Frankreich und England erzogen war, stand schon lange im russischen diplomatischen Dienst, als er noch nicht einmal russisch schreiben konnte. Nur widerwillig lernte er es, die diplomatischen Schriftstücke auf rus-

sisch abzufassen. Wenn er auch später, zur Zeit des Wiener Kongresses, aus diplomatischen Gründen seine Diener in auffallende russische Trachten steckte und die Dekorationen seines Theaters im kleinrussischen Stil hielt, so war er seinem Wesen nach doch durchaus Kosmopolit, so energisch er auch als Diplomat eine ausgesprochen russische Politik vertrat.

Der Schluß unserer Betrachtung soll uns zu dem Manne zurückführen, der am Anfange dieser romanhaften Geschichte von der „Décadence et Grandeur" der Familie Rasmumowsky steht, nämlich zu jenem Dorfgeistlichen aus Tschemer, der durch die tätlichen Ausfälle des Kosaken Gregor sich nicht abhalten ließ, Alexis und Kyrill im Lesen und in der Musik gründlich zu unterweisen. Alexis wie Kyrill blieben auch auf der Höhe ihrer Macht immer ihres einfachen Ursprungs eingedenk und stets denen dankbar, denen sie zu Dank verpflichtet waren. Als Greis kam jener Priester mit einer Deputation von Ukrainern in die Hauptstadt, wo sie alle fürstlich aufgenommen wurden. So wurden sie denn auch in die italienische Oper geführt, die sie als echte Söhne ihrer musikliebenden Heimat von Herzen genossen. Als der greise Priester dann von Kyrill aufgefordert wurde zu sagen, wie man ihm wohl eine besondere Gunst erweisen könne, warf sich der alte Mann, noch ganz berauscht von den erhaltenen Eindrücken auf die Knie und bat stammelnd, man möchte ihn zum . . . ersten Kapellmeister der Hofoper ernennen.

Hätte der „Pope" von Tschemer nicht sich der Söhne des Kosaken angenommen, wären der Welt gewiß nicht die Rasumowsky Quartette beschert worden. Ehre seinem Andenken.

Leitfaden für Kritiker

Lobe deinen Nächsten wie dich selbst!

*

Wer niemals lobt, dem glaubt man nicht, und wenn er auch die Wahrheit spricht.

*

Unrecht Lob gedeihet gut.

*

Verreise, wenn du verreißen müßtest.

*

Greife nur Prominente an! Das macht dich beliebt bei den Kleinen.

*

Wer zuletzt lobt, fährt am besten.

*

Lerne leiden, ohne es zu sagen!

*

Sei stets zufrieden mit der Regie; sie ist es auch.

*

Nenne alle Namen im Theaterzettel-Rahmen!

*

Rühme die Reize der Frauen! Kritisieren heißt: schauen.

*

Vergiß nicht den Bühnendekorateur! Auch ihn freut dein Urteil sehr.

*

Und wozu entwirft man Kostüme? Auf daß die Kritik sie rühme.

*

Rühmen ist der erste Schritt zum Ruhm.

*

Es wird gebeten, auf den Kritiker nicht zu schießen: er verleugnet sein Bestes. O. P.

Raritätenkabinett

Arnold Schönberg

VON GUIDO PANNAIN.

Im Auszug von uns wiedergegeben aus einer vornehmen südländischen Revue, im Jahre des Herrn 1930. Von uns publiziert anlässlich der Frankfurter Schönberg-Uraufführung am 1. Februar.

Arnold Schönberg, der gequälte und quälende Musiker, mutet seinem Nächsten viel zu, wenn er von ihm verlangt, seine ausgeklügelten und ausgegrübelten harmonischen Experimente anzuhören, aber er mutet auch sich selbst viel zu, wenn er sich zu der Sisyphusarbeit verurteilt, den Felsblock seiner verbrauchten romantischen Persönlichkeit über die natürlichen Grenzen emporzuheben. Die umstürzlerische Erscheinung seines Wesens hat ihm viele Gegner zugezogen; dennoch war nur einer sein wahrer, hartnäckiger, unabweislicher Feind: er selbst. Ein anmassender. Kämpfer; gewaltsam gegen die Natur; ein kleiner Capaneus der Musik; prahlend mit dem Guthaben auf eine Geistigkeit, die schon in der unmittelbaren Vergangenheit erschöpft war und von dem neuen Jahrhundert verdrängt wurde.

Arnold Schönberg, der romantische Absenker, macht sich an einen Überwindungskampf, der niemals innerhalb des beschränkten Bereiches seines Geistes erfolgen kann. Er glaubt die Unendlichkeit zu erfassen, preßt aber in der krampfhaft geballten Faust nur eine Handvoll Staub zusammen. Bei der größten Anstrengung bleibt er bloß eine negative Persönlichkeit. Er wäre ein Heros, wenn er nicht komisch wäre; wenn sein Stil nicht die Fäulnis der romantischen Zersetzung offenbarte, wenn er nicht in der Handhabung des Praktischen als Parodie eines Berlioz oder Wagner erschiene.

Der wahre Schönberg ist der Sohn der eigenen Unbegreiflichkeit. Ein Gewächs desselben Bodens, der die schwindelhafte Strauß'sche Vegetation hervorgebracht und auf dem der verbohrte Mahler seine wild wuchernden Pflanzungen gezüchtet hatte, die weder Blüte noch Frucht hervorbringen sollten.

Wagner und Brahms haben nach verschiedenen Richtungen gewaltige Erschütterungen ausgelöst; doch wurden nur wenige dadurch betäubt. Wagner vor allem hatte in der germanischen Musikwelt das Maß der Revolution bestimmt: 'so schreitet die deutsche Musik seit ihm nicht

um eine Spanne vorwärts. Der schöpferische Geist verwandelt sich in den Geist der Kultur und bringt auf anderen Wegen Wunder hervor. Die Kunst paßt sich dem Häßlichen und Hinfälligen des Wagnerwerks an und überbietet es darin.

Bruckner, Mahler, Strauß, Schönberg sind Trümmer aus dem XIX. Jahrhundert, die durch die Revolutions-Explosion emporgeschleudert wurden. Viele, die sie in der Luft erblickten, glaubten, sie hätten jene Höhe aus eigener Kraft erreicht und nahmen sie ernst; als sie sie dann aber gleich entleerten Ballons zurückkommen sahen, begannen sie zu lachen. Bruckner fiel auf die ebene Erde auf und blieb dort tot liegen. Strauß kam auf den Gipfel eines Berges zu liegen und richtete sich dort so gut wie möglich ein, so daß man annehmen konnte, er habe diese Spitze mit den eigenen Beinen erklommen. Mahler, der arme Mahler, ward zerstückelt und zerfetzt, er kam überhaupt nicht mehr zurück, ja es wurden nicht einmal Reste seines mitfortgerissenen Körpers aufgefunden, und seine ergebenen Freunde begnügten sich damit, ihm ein Kenotaphion zu errichten. Schönberg schlug einen Purzelbaum, wurde aber im Korbe des durch die Lüfte schweifenden Aristophanes aufgefangen und blieb so in den Wolken schweben. Und wenn ihn einer über diese sonderbare Stellung befragte, gab er gelassen zur Antwort: Seiltänzer...

Die schöpferische Schwäche der Epigonen vermochte aus den beiden Polen Brahms und Wagner unmittelbarer musikalischer Tradition keinen Nutzen zu ziehen; keinerlei Annäherung zwischen den Fundamentalgegensätzen, wie sie die Musikform, die ihre Nahrung aus der Musik selbst bezieht, und jene, die von der Kultur genährt wird, darstellen. Die neue germanische Musikergeneration fand ein reiches Erbe vor, wodurch sie bessere Lebensbedingungen gewinnen konnte. Doch die Erben nahmen sich wie Kriegsgewinner aus: sie hatten ihren technischen Reichtum viel zu leicht errungen, als daß es ihnen gelingen mochte, die Elemente zu erfassen und zu überwinden.

Daher das symphonisch-wagnerische Zwittertum Bruckners, Mahlers und schließlich Schönbergs, die alle nur einen didaktischen und besonders autodidaktischen Vorteil aus der Geschichte zu ziehen vermochten. Ihre musikalische Erfahrung läutert und vervollkommt sich, doch nur rein äußerlich. Es ist ein Wiederkauen, das niemals zur Ernährung wird. Der junge Schönberg ist ein Musiker von Feinheit und verblüffend wunderbarem Empfindungsvermögen. Doch er verbleibt stets auf dem gleichen Platze: er ist ein Füllen, das sein Stampfen nicht in Galopp umzusetzen vermag. Eine herrliche Vitalität treibt ihn, und schon entflammt er sich an den revolutionären Strahlen der neuen Sonne; doch wenn er sich aufschwingen will, zittern ihm die Beine, und eine romantische Schlaffheit, die von ihm ausgeht, lähmt die Bewegungen...

Schönberg kann man alles außer Mangel an Logik zum Vorwurf machen. Er ist vielmehr ganz Logik, und das ist sein Verderben als Künstler. Sein Kunstanspruch ist die logische Folge einer Voraussetzung: Schönberg der Mensch hat sich zu der absurden Aufgabe verpflichtet, dem totgeborenen Künstler Schönberg Leben einzuflößen. In dieser Auf-

lehnung gegen die Natur liegt die ganze Originalität seiner Erscheinung: Vorkämpfer eines Dramas ohne Ausgang, das im Paroxysmus des dodekaphonischen Systems gipfeln muß. Hier beginnen die Abenteuer Schönbergs, seine Irrfahrten auf dem Meere der tonalen Umwälzung ...

Die romantische Melodie war in Schönbergs Händen eine Lüge geworden, deren er sich bewußt ist und die zu überwinden er sich ehrlich müht; doch das konnte nur um den Preis einer anderen Lüge geschehen.

In den Beweggründen für Schönbergs allmähliche Wandlung vom müden Repräsentanten des Romantizismus zweiter Hand zum Impressionisten, Atonalen und Dodekaphoniker liegt die Erklärung für seine organische Künstlerimpotenz. Aber diese Wandlung muß ihm zugleich auch als Verdienst gebucht werden; denn er gehört nicht zu jenen, die sich daran genügen lassen, ihre Mittelmäßigkeit mit Anstand zu tragen ... Auch sein bis zu den äußersten Grenzen des Möglichen aufgestachelter Rebellengeist geht auf abgenutzte romantische Anlagen zurück: ein Gemütszustand, der nicht nur ihn, sondern ein ganzes Milien charakterisiert und auch in der Praxis Bestätigung findet, in den anachronistischen Tumulten, die in den Konzertsälen von einem stumpfsinnigen Publikum und von boshaften Verkleinerern entfesselt wurden, wie man das mit den großen Verkannten des XIX. Jahrhunderts zu tun pflegte. Die Protestkundgebungen und Lärmszenen, mit denen die Kammersymphonie op. 9 und das Quartett op. 10 ohne plausibeln Grund aufgenommen wurden, bekräftigten Schönberg in der Meinung daß er ein Pionier und Märtyrer sei ...

Der unverfälschte, echte Schönberg ist jener der Werke 1 bis 10, demnach ein Reproduzierender, ein Wiederkäuer. Doch er lehnt sich gegen diese Wirklichkeit auf, die er überwunden wähnt und um jeden Preis überspringen möchte. Seine Empörung schafft indes eine Form, die weder dem reflektierten Gedanken, noch der künstlerischen Inspiration entspricht. Schönberg ist weder Philosoph noch Dichter; er ist präzise gesagt — ein Quälgeist.

Aus dem Italienischen von Dr. Viktor Joss.

Eine Künstlerkammer

Entwürfe

VON HERMANN QUISTORF

Für alle Menschen sind im modernen Staat die wirtschaftlichen Verhältnisse so geregelt, daß er gegen die Wechselfälle des Lebens im weitestgehenden Maße geschützt ist. Der Künstler allein ist, wie der Poet bei der „Verteilung der Erde", zu spät gekommen. Für ihn gibt es (ohne Riesenbeiträge, die seine Leistungsfähigkeit im allgemeinen weit übersteigen) keine Kranken-, Invaliditäts- und Altersversorgung; für ihn gibt es kein Existenzminimum, keine Stelle, an der er gehört werden m u ß. Die Entscheidungen über Kunstfragen fallen meist außerhalb der Künstlerschaft und nicht immer in ihrem Sinn. Der Künstler hat keine öffentlich-rechtliche Vertretung wie die andern freien Berufe (Handels-, Gewerbe-, Detaillisten-, Ärzte- und Anwaltskammern). Die meisten Menschen glauben heute noch, es fördere die künstlerische

Schaffenskraft, wenn er von der Perspektive einer Dachkammer die Welt betrachtet.

Es dämmert. Dem Österreichischen Bundestag liegt ein Gesetzentwurf über die Einrichtung einer Künstlerkammer vor. Es ist verständlich, daß dieser Entwurf sich an die bestehenden Gesetze über andere Kammern anlehnt, aber, der Besonderheit des Künstlers Rechnung tragend, in wesentlichen Punkten davon abweicht. Die Schwierigkeit bestand darin, wirtschaftliche, soziale und künstlerische Fragen zu einer einheitlichen Zielsetzung der Arbeit bei dieser Kammer zu vereinigen. Die Formulierung, die der Hofrat Dr. Rudolf Sieczynski, der Verfasser des Entwurfes, gefunden hat, ist außerordentlich glücklich. Der Paragraph 2 (Wirkungskreis) lautet:

„Die Österreichische Künstlerkammer ist insbesondere berufen:

1. Wünsche und Vorschläge über alle die Kunst betreffenden Angelegenheiten in Beratung zu nehmen;

2. ihre Wahrnehmungen und Vorschläge über die Bedürfnisse der Kunst sowie über alle Angelegenheiten, die den gesetzlichen Schutz des geistigen Eigentums der Künstler, das Urheberrecht an Werken der Literatur, der Tonkunst oder der bildenden Künst, die Erziehung zur Kunst, die Individualitäts- und Altersversicherung der schaffenden Künstler betreffen, den gesetzgebenden Körperschaften über deren Aufforderung oder aus eigenem Antriebe zur Kenntnis zu bringen;

3. Entwürfe von Gesetzen, die den Urheberschutz oder andere künstlerische Berufsfragen betreffen, zu begutachten;

4. bei Errichtung öffentlicher Gebäude und Denkmäler, Ausgestaltung von Stadtteilen, Herausgabe künstlerischer Erzeugnisse (wie musikalische Ausgaben, Geldnoten, Münzen, Diplome, Briefmarken u. dergl.) durch den Bundesstaat oder die Bundesländer beratend mitzuwirken;

5. Einrichtungen und Anstalten zur Förderung der Kunst ins Leben zu rufen oder bei deren Errichtung und Verwaltung mitzuwirken;

6. der Fremdenverkehrsförderung dienende künstlerische Veranstaltungen, ferner Ausstellungen u. dergl. abzuhalten oder an deren Veranstaltung mitzuwirken;

7. in die mit künstlerischen Angelegenheiten befaßten Behörden, Körperschaften, Stellen oder Unternehmungen (wie „Ravag" u. dergl.) Vertreter oder Beiräte zu entsenden oder hierfür, sofern dies durch Gesetze oder Verordnungen vorgesehen ist, Besetzungsvorschläge zu erstatten;

8. ein zuständiges Schiedsgericht einzurichten, das auf Grund von Gesetzen, Vorschriften oder eines schriftlichen Übereinkommens von Beteiligten über Angelegenheiten der Kunst, über Streitigkeiten der Künstler untereinander oder der Vereinigungen schaffender Künstler untereinander entscheidet.

Auch die Stellung der Künstlerkammer zu den Behörden und Körperschaften ist richtig umgrenzt. Sie soll dem Bundesministerium für Unterricht unterstellt werden und hat die Pflicht, diesem Ministerium und den übrigen bundesstaatlichen Behörden Auskünfte zu erteilen und sie bei der Erfüllung aller die Kunst betreffenden Arbeiten zu unterstützen. Anderseits sollen die Bundesregierung und die Landesregierungen alle Kunstfragen betreffenden Gesetze und ihre Durchführungsmaßnahmen erst der Kammer zur Begutachtung unterbreiten. Alle Behörden, Vereinigungen, kunstausübende Institute usw. sind verpflichtet, der Kammer auf Verlangen „die zur Erfüllung ihrer Obliegenheiten erforderlichen Auskünfte zu erteilen, ihr die benötigten Nachweisungen zu liefern und sie in ihrer Wirksamkeit zu unterstützen."

In diesen beiden Punkten, der klaren Abgrenzung des Arbeitsbereiches und der Festlegung ihrer rechtlichen Stellung im staatlichen und öffentlichen Leben Österreichs liegt die Stärke des Entwurfes. In manchen anderen Punkten fordert er Widerspruch heraus so, wenn in § 1, Absatz 2, eine Definition des Begriffs „Künstler" versucht wird: „Als schaffende Künstler im Sinne dieses Gesetzes sind alle Personen anzusehen, die selbständige Werke der Literatur, der Tonkunst oder der bildenden Künste geschaffen haben." Es steht sofort die Frage auf: gehört ein geschaffenes Werk nun auch zur L i t e r a t u r, T o n k u n s t

und der bildenden Kunst, d. h., es müßte irgendwie eine Instanz über die Qualität des Werkes entscheiden. Insofern ist der Entwurf Wolfgang Burghausers für Steiermark, der dort bereits die Anerkennung der Behörden gefunden hat, viel glücklicher. Er baut auf den vorhandenen Künstlerorganisationen auf und überläßt die Aufnahme der Mitglieder den Vereinen und Verbänden selbst; er bezieht auch die „nachschaffenden" Künstler, denen zweifellos ebenso notwendig eine öffentlich-rechtliche Vertretung zusteht, mit hinein, die Musiker, Schauspieler und Tänzer.

Die Österreichische Künstlerkammer sieht nur drei Sektionen vor, für Literatur, Tonkunst und bildende Künstler, während die „Landeskünstlerkammer" in Steiermark aus je einem Vertreter der sechs Gruppen besteht: bildende Künstler, Tonkünstler und Schriftsteller als schaffende und Musiker darstellende Künstler und Tanzkünstler als nachschaffende Künstler. Der im Entwurf für Österreich vorgesehene Apparat erscheint viel zu schwerfällig und teuer. Es sind nicht weniger als 150 wirkliche Mitglieder (Kammerräte) und 150 Ersatzmänner vorgesehen, von denen je 100 am Standort der Kammer, Wien, ansässig sein müssen. Die Verteilung der Sitze, die keineswegs dem tatsächlichen Kräfteverhältnis entspricht, hat in der Presse bereits lebhaften Widerspruch hervorgerufen. Von den rund 6000 schaffenden Künstlern Österreichs wohnen etwa ein Drittel in Wien und zwei Drittel in den übrigen Bundesländern. Der Grund für eine solche Verteilung der Sitze dürfte in der Kostenfrage zu suchen sein; aber die Befürchtung ist nicht von der Hand zu weisen, daß Wien dadurch einen überragenden Einfluß in allen Kunstfragen erhält. Die Kosten der Künstlerkammer sollen von den Künstlern selbst aufgebracht werden. Der Beitrag eines jeden Künstlers soll zu einem bestimmten Hundertsatz von der Einkommensteuer berechnet und zugleich mit ihr eingezogen werden. Das Verfahren ist bei den sehr ungleichmäßigen Einkommensverhältnissen der Künstler zweifellos das einfachste und sicherste; aber es belastet die gleichzeitig in einem festen Beruf stehenden ungleich schwerer als die nur von den Einkünften ihres Schaffens lebenden Künstler. Die Kosten der Errichtung der Kammer sollen von der Bundesregierung zunächst vorgestreckt werden.

Burghauser hat für Steiermark einen bestechenden Vorschlag für die Beschaffung der Kosten gemacht. Der Künstler und die Verbände sollen gar nicht belastet werden. Nach einem Aufsatz in der „Alpenländischen Literatur" (1929, Nr. 5) liegt bereits ein Beschluß des Verbandes vor, demzufolge kein Mitglied der angeschlossenen Verbände eines seiner Werke aufführen oder rezitieren lassen, kein Mitglied bei einer Veranstaltung mitwirken darf, wenn die Veranstalter sich nicht beim Verband durch eine pauschale Ablöse, eingezahlt beim Verbande, ähnlich wie beim Musikschutz, abgefunden haben. Da in Steiermark jährlich mindestens 10.000 solcher Veranstaltungen (Wohltätigkeitsabende, Vorträge usw.) stattfinden und jeder solcher Abend mit mindestens 10 Sch. Abfindung belegt wird, ergäbe die Einnahme aus diesem Beschluß rund 100.000 Sch., ein Betrag, mit dem nicht nur die Kosten der Landeskammer weitaus gedeckt sind, sondern mit dem auch an die Schaffung eines Invaliden- und Altersfonds gedacht werden kann. Diese geplante Invaliden- und Altersversorgung kann mit einer versi-

cherungsartigen Beitragspflicht der einzelnen Künstler verbunden und dadurch auf sichere Basis gestellt werden, ohne den einzelnen allzuschwer zu belasten, da die Höhe der Hilfsbeträge nach der freiwilligen Leistungseinschätzung eines jeden einzelnen erstellt werden könnte. Burghauser will auf der Grundlage der von ihm geschaffenen Künstlervertretung in Steiermark die Reichskünstlerkammer aufbauen. Er sieht für jedes der neun Bundesländer eine Vertretung von sechs (drei schaffenden und drei nachschaffenden) Künstlern vor. Jede Landeskünstlerkammer entsendet je ein Mitglied in die Reichskammer, die danach aus neun Mitgliedern bestehen würde. Dieser Entwurf hat bereits die Zustimmung von rund 1500 organisierten Künstlern in Österreich gefunden.

Es muß zugegeben werden, daß diesem Entwurf in seiner Einfachheit der Vorzug gebührt. Aber es lassen sich die Bedenken nicht von der Hand weisen, daß es durch die Wahl manchesmal eintreten wird, daß einzelne Gruppen der Künstler in der Reichskünstlerkammer nicht vertreten sind. Es wäre z. B. durchaus möglich, daß durch einen Zufall aus jedem Bundesland je ein Schriftsteller entsandt wird. Das Gesetz müßte also Bestimmungen treffen, nach denen jede Künstlergruppe in der Reichskünstlerkammer ihre Vertretung findet.

Darius Milhaud: Die Rückkehr.

Als Darius Milhaud, der heute als Führer der modernen Musikbewegung in Frankreich gilt, sein Frühwerk „*la brevis egarée*" nach einer Dichtung von Francis Jammes an der französischen Bühne zur Aufführung brachte, höhnte man ihn, daß seine Opernschöpfung recht viel älter sei, als sie sich präsentiere, daß sie bis auf die Zeit zurückreiche, wo Claude Debussy sein opus Pelléas und Mélisande einstens geschrieben habe. Und wirklich eine glattere Ähnlichkeit, eine innigere Übereinstimmung in dem ganzen dramatischen Habitus, der von der landläufigen Oper weg und der gesungenen Legende zustrebt, läßt sich kaum denken. Dieselbe trübe, von Wolken verhangene Stimmung, derselbe ohnmächtige Pessimismus, der sich in dem Milhaudschen Werke in kleinen bürgerlichen Kreisen ausspricht und jeden Aufschwung zur Höhe leidenschaftlichen Gefühlslebens unterdrückt.

Jedem? Doch nicht jedem, denn eine Szene steht inmitten des bescheidenen Geschehens, wo sich einmal das Drama, das Drama, dem die beiden Verfasser bisher ängstlich aus dem Wege gingen, in die Höhe reckt und einen Verstoß in die Peripetie tragischen Geschehens macht, den man ihnen, dem Dichter und dem Musiker wahrlich nicht zugetraut hätte.

Wenn der Musiker Milhaud vorher manchesmal stumpf blieb, seine Sprache schwunglos, nur dem Tonfall der Alltäglichkeit verhaftet, wenn sein Orchester in matten Farben, in kaum einmal unterbrochenen koloristischer Uniformität sich erging, *hier* hat er einmal Feuer gefangen, hier hat er sich, vom Dichter in edler Weise provoziert, zu einer Wärme, zu einer Größe des Ausdrucks erhoben, die das vorher stumpfe Bild mit leuchtendem Glanze erfüllt. Die Sprache des Musikers wird die des *Tondichters,* die Diktion des Legendenerzählers schwingt sich zur Beredsamkeit des Dramatikers auf und man erlebt ein Wunder, wie es dem guten Pierre zu Teil ward, als die göttliche Erleuchtung über ihn kam. Es war für die Mannheimer Bühne nicht leicht, dieses Werk, das einem längst überwundenen impressionistischen Stile sein Dasein verdankt, zu irgend einem nennenswerten Erfolge zu führen. *W. B.*

*

150 Jahre Musikalische Akademie

Auf höfischem Grunde sind die Konzerte der Mannheimer Musikalischen Akademie erwachsen. Sie waren nicht immer das, was sie heute sind. Zuerst reine Hofveranstaltungen, bei denen der Kurfürst oder seine erlauchte Gemahlin mitdilet-

tierten. Dann, als das Hoforchester in der Versenkung verschwand, weil der Hof Mannheim verließ und München besiedelte, die Konzerte der Liebhaber, wo eben diese Amateurs ihre Künste zeigten, und endlich die Hofmusikakademien, die aus dem neugegründeten Nationaltheater auch ihre orchestrale Qualität bezogen. Einstens waren Männer wie die *Stamitze*, die *Cannabich* und *Holzbauer*, die Lenker dieses Orchesters. Sie hatten nicht nur kompositionell neue Wege im Kopfe, sie waren auch die Schöpfer einer neuen Orchesterkultur, das berühmte Mannheimer „crescendo", die scharfe Kontrastierung der Stärkegrade danken ihnen ihre Aufnahme in den Orchestervortrag. Später war dann ein Eisenkopf wie Franz *Lachner* der Befehlshaber dieser Korporation, die einstens Mozart (der hier die Klarinetten als Orchesterinstrument kennen lernte) und Karl Maria von Weber zu ihren Bewunderern zählte. Auf Franz Lachner folgte dessen Bruder Vincenz, ein kleiner Despot, der sich auf dem Trone hielt, bis die Wagner-bewegung ihn wegspülte. Wagner selbst nahm Interesse an dem Mannheimer Orchester und Hans von Bülow dachte einige Zeit allen Ernstes daran, hier in Mannheim seine Zelte aufzuschlagen und ein musikalisches Nationaltheater, ein ausgeprägt stilreines deutsches Musikleben dem literarischen Musterinstitut, das einstens „die Räuber" ihren Flammenruf in die weite Welt entsenden ließ, an die Seite zu stellen.

Auf die beiden Lachners folgte Ernst *Frank*, der Hermann Goetz, seine „Widerspenstige" und Francesca von Rimini entdeckte, nach ihm kamen Leute wie Emil *Paul* und Felix *Weingartner*. Aus neuerer Zeit sind Namen wie Artur Bodanzky, Wilhelm *Furtwängler*, Erich *Kleiber* und Richard *Lert*, symbolisch für die dauernde Höherentwicklung dieses Orchesters.

Große rauschende Festlichkeiten vereinigten die kunstsinnige Bürgerschaft mit *ihrem* Orchester. Ein glänzender Festabend ließ origineller Weise dem *Wort* den Vortritt vor dem Ton. Außer den obrigkeitlich designierten Würdenträgern fesselte vor allem eine tief aufwühlende große Rede *Jakob Wassermanns*, in der ein scharfer Kopf, eine glühende Dichterphantasie sich mit dem Problem Musik — was ist heute nicht Problem? — auch mit der neuesten Musik auf das geistreichste auseinandersetzte. *Felix Weingartner* war der Festdirigent, der den alten Mannheimer Stamitz und Beethovens c-moll Sinfonie als kühl bemessene Gaben praesentierte. Sein hiesiger Kollege *Erich Orthmann* steuerte Richard Straußens festliches Praeludium bei. Man weiß, viel glänzende Fassade, aber wenig Hintergrund bei diesem C-dur-überfluß. Es gibt in Straußens Werk inhaltvollere Festklänge, als dieses vom Wiener Konzertverein bestellte Stück.

An einem Sonntag Vormittag war man in das kurfürstliche Schloß geladen, wo in einem der entzückend intimen Säle eine ebenso entzückend intime musikalische Feierstunde abgehalten wurde, der man u. a. die Bekanntschaft mit einem reizvollen Bläserkonzertante von Cannabichs, einem Komponisten aus der Tafelrunde der Stamitz und Genossen verdankt. *Richard Specht* der Wiener Musikschriftsteller widmete gerade diesen alten Mannheimern, den Vorboten der Wiener Klassik, Worte eindringenden Verständnisses.

Einige Schritte von diesem wie für kammermusikalische Feinschmeckereien geschaffenen Rittersaale des weitläufigen kurpfälzischen Schlosses beginnt die Flucht der Gemächer, in der man die höchst interessante *Theaterausstellung*, die das Mannheimer Nationaltheater seiner 150jährigen Geschichte gerüstet hat, in Bildern von manchem Seltenheitswert an dem erstaunten Auge vorüberziehen lassen kann. Friedrich von Schiller und Richard Wagner sind die beiden Genien, die dieser Bühne geistige Patenschaft geweiht haben, der eine mit seinem flammenden Wort, der andere mit seiner alle Künste mobilisierenden unerbittlichen Allgewalt.

Die Feste gingen unterdessen weiter, die die Mannheimer Musikalische Akademie im Hinblick auf eine so stattliche Lebensdauer nicht, ausgiebig genug begehen kann. Neben den regulären Winterkonzerten, die von den heute noch erreichbaren früheren Dirigenten geleitet werden sollen, also eine immerhin eigenartige Revue einstiger Führerpersönlichkeiten bringen werden, dürfen wohl noch einige außerordentliche Veranstaltungen sich ergeben, die mit einem Richard Strauß gewidmeten Abend ihren verheißungsvollen Anfang genommen haben. *Wilhelm Bopp.*

Balettpantomimen

Das im Schema erstarrte alte Ballett ist erst verhältnismäßig wenigen deutschen Bühnen dem neuen Tanze gewichen. Wenn in den letzten Jahren auf dem Leipziger Operntheater eine Reihe Pantomimen beachtliche künstlerische Gestalt gewinnen konnten, war es hauptsächlich das Verdienst einiger Spielleiter, voran des phantasievollen Operndirektors Brügmann.

Die längste der Darbietungen galt einer Uraufführung, dem Ballett *„Karussellfahrt"* von *Hansjürgen Wille* mit der Musik von *Friedrich Wilckens* — also von zwei neuen Männern. Ein verhängtes Karussell steht leibhaftig als Symbol des Lebens da, dreht sich im Kreise, hält an und zeigt in fünf Bildern, wie jedesmal zwei Menschen sich nacheinander sehnen, aber das Schicksal immer als zerstörende Macht dazwischen tritt. Ein Conferencier singt meist im Bänkelsängerton seine Betrachtungen darüber in die Zuhörerschaft. Eine alte Idee, in neue Form gebracht. Nicht nur der gelegentliche Bänkelstil der Musik, sondern auch die Begebenheiten erinnern mitunter an die Dreigroschenoper — die Begebenheiten überdies noch an manche andere Zeitliteratur. Die Musik geht den Dingen geschickt nach, die modernen Tänze sind organisch hineinverwoben; gelegentlich ist das stark besetzte Orchester ganz unzeitgemäß sinfonisch gesteigert. Noch lauscht man vergeblich auf den eigenen Ton, aber man darf auf den Komponisten des Werkes — wohl eines musikalischen Erstlingsbühnenstückes — wegen der gewandten, fast virtuosen Machart Hoffnung setzen.

Der Uraufführung gingen zwei örtliche erste Wiedergaben voraus: Die *„Erschaffung der Welt"* von *Darius Milhaud* (wohl die deutsche szenische Uraufführung) und eine *groteske Tanzszene* nach der kleinen Suite Nr. 2 (mit der Walzer-Persiflage in Leierkastenmanier als zweitem Satze) von *Strawinsky*. Für deren tänzerische Deutung war auf dem Zettel zwar niemand angeführt, aber in der Hauptsache doch gewiß der neue Tanzmeister verantwortlich. Sie wies sich als kleine lustige Satire auf das alte Ballett aus. Eine eigentliche Pantomime war aber das französische Werk, dessen Handlung von Blaise Cendras in sehr losem Anschluße an den Mythos frei gestaltet ist. Drei Götter, in der Leipziger Aufführung Offenbachschen Karikaturen verzweifelt ähnlich, lassen Lebewesen der Tiefe erstehen, aus deren Mitte sich dann die ersten Menschen erheben. Milhauds Musik, die zum modernen Tanze lose Beziehungen hat, ist instrumental gelöster, feiner geädert als die zu Wilckens' Karussell, hält aber im Hinblick auf die Erfindung auf die Dauer nicht ganz, was der hübsch inspirierte Anfang mit einer resignierenden Illustrierung der „Finsternis aus der Tiefe" verspricht. Beim Anblick der Szene — hier wie in den anderen beiden Stücken hatten Wilhelm Dobra und Oswald Böhme die Bühnenbilder entworfen — wurde man wiederholt stark an Tairoff erinnert. Hatte das mythologische Stück dem neuen Tanzmeister und seiner Partnerin noch nicht viel Gelegenheit zur Entfaltung ihres Könnens geboten, so vermochten sie sich in den beiden andern über ihre virtuose Technik und im Karussell, worin ihnen nicht weniger als je sechs rasch wechselnde Rollen

zufielen, besonders über ihre reichen Erlebnis- und Umstellungsfähigkeiten auszuweisen. Auch Kreutzbergs Einstudierung von Tanz und Pantomime hatte Form und Geschmack. Den Conferencier sang Mali Trummer, die sehr fesch anzusehen war, ziemlich temperiert. Daß Wilhelm Schleuning, der auf modernen Tanz und Ballett besonders geeicht ist an der Spitze seines flott musizierenden Orchesters den Partituren nichts schuldig bleiben werde, war vorauszusehen. Nach der eigentlichen Uraufführung des Abends war der Erfolg am stärksten.

Zur gründlichen Erneuerung des Ballettes hat nun die Leipziger Intendanz löblicherweise eine allererste Kraft verpflichtet, den vortrefflichen Tänzer *Harald Kreutzberg*. Erst seit Beginn dieser Spielzeit im Amte, legte er in drei Ballettpantomimen über seine bisherige hiesige Arbeit, vor allem aber auch über sein eigenes tänzerisches Können bereits Rechenschaft ab. In *Yvonne Georgi* (Hannover) a. G. hatte er dabei eine bei seinen Vorführungen schon oft bewährte gleichwertige Helferin.

Max Unger.

Berliner Novitäten: Musik als Nebensache

I.

Zwei Tonfilme: ein Fiasko.

Die Wahrheit zu sagen: es ist einfach schauderhaft. Was da jetzt, unter dem Deckmantel der neuen Errungenschaft: Tonfilm, an Albernheit, Unzulänglichkeit und an aufgewärmten Restbeständen einer längst liquidierten Konkursmasse vorgeführt wird, das würde, bliebe es stumm, noch im letzten Vorstadtkino ausgepfiffen werden. Aber es tönt, und daher pfeift man nicht, man lacht. (Allerdings nur an den tragischen Stellen, die heiteren verbreiten tiefe Melancholie.)

Der Regisseur des Lustspiels „Wer wird denn weinen, wenn man auseinandergeht", Herr Eichberg, soll gesagt haben: Schön ist er nicht, mein Tonfilm, aber synchron. Herr Eichberg irrt. Wenn nämlich Synchronisierung die genaue Anpassung des Klanges an das Bild bedeutet, so ist zu sagen, daß nicht einmal diese Übereinstimmung erreicht ist. Die Darsteller öffnen den Mund, und heraus kommt etwas, das menschliche Sprache zu sein vorgibt. Aber siehe da: die Worte decken sich mit der Lippenstellung durchaus nicht. Das könnte störend sein, ist es aber kaum, weil man ohnehin die Hälfte nicht versteht. Ansonsten ist dies ein Film, der sich von „anderen Unlustspielen auf der Leinwand nur durch den höheren Grad seiner läppischen Humorlosigkeit unterscheidet. Nirgends ist ein typisch tonfilmischer Effekt zu finden, anstelle der Zwischentitel, die deshalb aber nicht etwa ausgemerzt sind, werden sogenannte witzige Dialoge sozusagen gesprochen, und die von Hans May zusammengestoppelte Originalmusik klingt um so viel schlechter, als das ganze Machwerk hinter einem anständigen stummen Film zurückbleibt. Wer wird denn weinen, wenn man auseinandergeht? Niemand. Weinen wird nur, wer hineingeht.

Jedoch ist dieser klägliche Mangel eigener Einfälle für ein neuartiges Kunstmittel nicht der einzige, der anzukreiden wäre, man muß sogar vermuten, daß er durch die technischen Mängel geradezu bedingt ist. Kurz herausgesagt: die tonphotographische Technik, und zumal die

deutsche, ist noch so unzulänglich, daß für die Herstellung ausgewachsener Tonfilme die Zeit einfach noch nicht gekommen ist. Aber was helfen sachliche Einwände, die Industrie hat die Parole „Tonfilm" ausgegeben, und da kann man nichts machen. So soll der zweite Film, der zurzeit unter Begleitung unangenehmer Geräusche in Berlin läuft, „Das Land ohne Frauen", mit Veidt in der Hauptrolle, faktisch als stummer Film gedreht und erst später, der Forderung des Tages entsprechend, mit etlichem Radau versehen worden sein. Und so ist er auch. Somit hat in einer ernsthaften Diskussion über das Thema Tonfilm dieses peinlich armselige Sammelsurium überhaupt nichts zu suchen. Denn daß man einen Film statt nur mit Instrumentalmusik auch gelegentlich mit unrein singenden Chören begleiten kann (wodurch nur die Langeweile erhöht wird), daß es möglich ist, durch gesprochene Banalitäten noch die Geschmacklosigkeit der ganzen Angelegenheit zu unterstreichen und ehrliche Heiterkeit auszulösen — wer möchte das bezweifeln? Ein einziges Mal im langen Lauf dieses zweistündigen Bildstreifens wird ein Klangeffekt richtig eingesetzt, und sofort tut er auch die stärkste Wirkung: in einer Lachszene nämlich, in der auch Veidt sich wieder als Künstler legitimiert. Wie er da, aus einem gleichgültigen Grund, zu lachen beginnt und dann allmählich in einen hysterischen Schreikrampf verfällt, sodaß man nicht mehr unterscheiden kann, ob er lacht oder weint, das ist packend, kunstecht und ausgesprochen tonfilmisch zugleich. Im übrigen erinnern die Sprechszenen an die unfreiwillige Komik alter Filme aus den Jahren 1900 bis 1910, über die wir kürzlich so herzlich lachen durften. Das hier ist aber nicht zum Lachen: es ist grober Unfug.

II.

Bühnenmusiken.

Jedes Schauspiel, das auf sich hält, umgibt sich mit Musik. Sei es selbst so wenig wie die sparsamen Takte, die Walter Goehr zu Kaisers „Kolportage" beigesteuert hat. Spärlich, aber nicht dürftig. Seine Begabung für elegante Impertinenz hat Goehr schon in Baden-Baden mit seiner jazzgesegneten Komposition von Feuchtwangers „Pep" präsentiert. Hier, in Berlin, am Kurfürstendamm und im intimen Raum der Komödie, ist dieser zahme Edeljazz ganz am Platze; nur ist es ein undankbares Geschäft, solche nebensächliche Musik mit ironischen Lichtern aufzuputzen; es sieht sie kaum einer. Spassig, wie der gräfliche Familienrat mit dem Einzug der Götter in Walhall persifliert wird, aber verschwendete Hassesmühe; für das Publikum sinds halt Saxophone. Aber auch wer nicht mit dem Kopf hört, kommt bei dieser sauber gemachten Musik auf seine (nicht hohen) Kosten.

Anders liegt die Frage, wenn Hanns Eisler den Regiediktator Piscator mit Marschrhythmen, Straßenliedern und sonst noch allerhand Aggressivem unterstützen soll. Er macht das geschickt, ohne sich vordrängen zu wollen. Daß dieser Mann einmal in Schönbergs Schule ging, spürt man freilich in keinem Takt mehr; eher, wenn schon eine Anknüpfung gesucht werden soll, wird man an die populäre Dreigroschenweise Weills denken. Aber es ist nur selbstverständlich, daß man in einem Volkstheater nicht mit konstruktiven Kompositionen auftritt; und es ehrt Eisler, daß er auch das andere kann, ohne sich etwas zu verge-

ben. Einmal hat er in die Melodisierung eines antimilitaristischen Sprechchores einen Fetzen aus dem mit Recht so beliebten Soldatenlied von der schönen grauen Felduniform eingeflickt: das ist ebenso bösartig wie gelungen. hg.

BÜCHER und NOTEN

VIKTOR JUNK: HANDBUCH DES TANZES. *Ernst Klett-Verlag, Stuttgart.*

Mit dem vorliegenden Werke ist der musikwissenschaftlichen Fachliteratur das erste streng wissenschaftliche Buch über die Geschichte des Tanzes geboten. Im Gegensatze zu den bereits vorhandenen, mehr oder weniger eher vom belletristischen, schöngeistigen oder journalistischen als vom wissenschaftlichen Standpunkte aus geschriebenen Werken der Tanzliteratur (F. M. Böhmes hochverdienstliche „Geschichte des Tanzes" u. a. natürlich ausgenommen) bietet der Autor in vorliegendem Werke in der Form eines Lexikons eine auf streng wissenschaftlicher Basis angelegte Übersicht über das gesamte Gebiet des Tanzes und seiner Geschichte: seiner verschiedenen Formen bei den verschiedenen Völkern und in den verschiedenen Kulturperioden, Zeiten und Ländern. seiner Meister, seiner Literatur u. dgl. Mit einer immensen Belesenheit auf den Gebieten der Kulturgeschichte, Ethnographie, Musikgeschichte, Literaturgeschichte u. s. w., mit einem geradezu rührenden Eifer und unermüdlichrastlosen Sammelfleiße hat der Autor aus allen nur irgendwie in Betracht kommenden Werken der betreffenden Literatur alles einschlägige Material gesammelt, streng kritisch gesichtet und geordnet und so eine Fülle von Quellenmaterial zusammengetragen, das wohl noch auf lange Jahre, ja Jahrzehnte hinaus den Spezialforschern eine unerschöpfliche Fundgrube von Anregung, Stoff und Literaturnachweisen bieten wird. Sogar die psychopathologische Literatur hat der Autor in den Kreis seiner Betrachtung gezogen, wie dies u. a. der Artikel „Veitstanz" beweist. (Nebenbei bemerkt, sei in diesem Zusammenhang der Verfasser darauf aufmerksam gemacht, daß für eine zweite Auflage des Werkes noch die in der gegenwärtig vorliegenden Auflage fehlenden Artikel „Flagellanten"-, bezw. „Geißlertänze" nachzutragen wären.) Für den Ethnologen und Kulturhistoriker sind die Artikel über die Tänze der Indianer, Mexikaner, Peruaner, Ägypter, Inder (Artikel: „Inder" und „Bajaderen"), Araber (Artikel: „Almeen"), Japaner, Javaner, Griechen u. s. w., für den europäischen Folkloristen die über die verschiedenen europäischen Volkstänze, für den Musikhistoriker die über die Kunsttänze des Mittelalters und der neueren Zeit von besonderem Interesse. Wo immer man das Werk aufschlägt, überall stößt man auf eine Fülle hochinteressanten Materials und seine Verarbeitung in echtem, streng wissenschaftlichem Geiste. So ist das Buch in gleicher Weise für den Ethnologen, Kulturhistoriker. Musikwissenschafter, Choreographen und Regisseur hochbedeutend; dadurch, daß es auch den modernen Kunsttanz und dessen hervorragendste Vertreter mit gleicher Gediegenheit und Gründlichkeit behandelt, bildet es auch für den Kunsttänzer ein unentbehrliches Nachschlagebuch über Details seiner Kunst, sowie über deren berühmte historische und noch gegenwärtig lebende Vertreter. Allen diesen Kreisen bietet das Buch das für jeden einzelnen von ihnen Wichtige an Wissenswertem und zu wissen Nötigem.

Robert Lach.

ROMAIN ROLLAND: BEETHOVENS MEISTERJAHRE. Inselverlag, Leipzig.

Die Beethovengedenkfeier des Jahres 1927 war wohl der äußere Anlaß für Romain Rolland, sich der Forschung über das Leben und Werk des Meisters erneut zuzuwenden. Man darf wohl sagen, daß er damit erst eigentlich in die Beethovenforschung eingetreten ist; denn zu seinem kleinen Buche, dessen erste Auflage im Jahre 1903 erschien, hat er kaum eigentliche Quellenstudien betrieben. Dies war nun aber fast bei jeder von ihm über den Tondichter seit 1927 veröffentlichten Arbeit der Fall, so bei den meisten Aufsätzen, wovon der über „Goethe und Beethoven" auch in deutscher Sprache buchförmig veröffentlicht worden ist, nun aber besonders auch in seinem neuen Buche „BEETHOVENS MEISTERJAHRE — VON DER EROICA BIS ZUR APPASSIONATA", der kürzlich im Inselverlag in Leipzig erschienenen. von Th. Mutzenbecher besorgten Übersetzung zweier Bände, die Anfang des Jahres 1929 unter dem Titel „BEETHOVEN — LES GRANDES ÉPOQUES CRÉATRICES" herausgekommen sind. Der Titel ist mißzuverstehen. Man könnte meinen, Rolland erachte nur Beethovens Jahre von etwa 1800—1808, worum es sich in dem Buche hauptsächlich handelt, als die schöpferisch ertragreichsten. Vielmehr verhält es sich so, daß der Verfasser dem Bande noch ein paar weitere folgen lassen will, die voraussichtlich in sich ebenso abgeschlossen sein sollen wie der vorliegende.

Es duldet keinen Zweifel: Rolland hat seine Beethovenauffassung seit dem Jahre 1903 wesentlich vertieft. Dem Schaffen des Meisters gegenüber nimmt er dabei hauptsächlich rein gefühlsmäßig Stellung. Geistiger, formaler Erklärung zollt er Achtung, er stellt sie aber selbst hinter die musikalische Einfühlungsästhetik zurück. Es kommt dabei zu einer Werkbeschreibung, die sich reichlicher Bilder bedient und in der romantischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts fest verankert ist; aber die Rhetorik Rollands entspringt doch dem reichen Empfinden, der warmen Parteinahme, die einst schon ein Goethe von den Biographen gefordert hat. Aus manchen Einzelheiten, die die technische Seite der Werke angehen, ist überhaupt ersichtlich, daß Rolland mehr Dichter als praktisch durchgebildeter Musiker ist. Am längsten verweilt er bei den Werken, die für ihn die Gipfelpunkte Beethovenschen Schaffens vom Beginn des 19. Jahrhunderts bedeuten: der Eroica, der Appassionata und der Leonore. Aber auch die wichtigsten anderen Klaviersonaten zieht er in den Bereich der Betrachtungen. Daneben will er den Menschen Beethoven darstellen, „wie er war", verfällt dabei aber glücklicherweise nicht in die moralinsaure Art etwa des sonst so verdienstvollen Thayer — eine Art, die manchmal sachlich auch gar nicht berechtigt war. Von den drei Anhängen des Buches sei hier nur auf die weitläufigen Ausführungen über Beethovens Taubheit, die sich in jenen Jahren schon durch schwere Gehörstörungen ankündigte, und auf das Kapitel „Die Schwestern Brunsvik und ihre Cousine Giulietta Guicciardi" aufmerksam gemacht. In beiden legt er die Ergebnisse fleißiger Forschungen nieder. Die „Beethovenphilologen" erfüllt es mit großer Genugtuung, darin den großen Erzähler und Dramatiker auf ihren eigenen Spuren wandeln, ja sogar über die viel verlästerte Frage der Unsterblichen Geliebten Quellenstudien machen zu sehen. Daß er dabei ein ausführliches, bisher noch unbekanntes Tagebuch der Gräfin Therese Brunsvik gefunden hat, sei am Rande vermerkt. Schon La Mara hat in ihrem Buche „Beethoven und die Brunsviks" (Leipzig, 1920) ihre frühere Behauptung, jene ausgezeichnete Frau sei die Unsterbliche gewesen, in aller Form zurückgenommen, hat dafür aber ihre Schwester, die Gräfin Josephine Beyn setzen wollen. Aber für das Jahr 1812, in dem der berühmte Liebesbrief, wie nun sicher feststeht, kommen Beethovens Liebesbeziehungen zu ihr, die nach Rollands neuen Forschungen tatsächlich ernster waren, als bisher anzunehmen, schwerlich mehr in Frage. — Der Verlag hat das Buch in würdiger Gestalt — mit 29 Bildertafeln, einem Faksimile und vielen Notenbeispielen, die Rollands Handschrift nachgebildet sind — herausgebracht. Unter den Bildern fällt die erste Wiedergabe des die Gräfin Brunsvik darstellenden Gemäldes, das sich noch heute im Schlosse Korompa, dem Stammsitze der Familie, befindet, besonders auf. Gegenüber der Kopie, die man sonst nur immer abgebildet sieht und die — wohl von der eigenen Hand der Gräfin — sich heute im Besitze des Beethovenhauses in Bonn befindet, besticht das Urbild durch außerordentliche Feinheit der Technik.

Man kümmert sich neuerdings auch in Frankreich — der Franzose Rolland wohnt seit gerade zwei Jahrzehnten in der Schweiz und durfte sich nach dem Kriege längere Jahre auch gar nicht in Frankreich blicken lassen — wieder mehr als je um Beethoven. Nach Hevasy und Herriot, die in den letzten Jahren die dort am meisten beachteten Bücher über den Tondichter veröffentlicht haben, tritt nun der Straßburger Universitätsprofessor Edmond VERMEIK mit einem schmäleren Band *„Beethoven"* hervor (Verlag von Rieder in Paris). Auf nicht viel mehr als 60 Seiten wird ein Abriß über Leben und Werk des Meisters geboten. Er ist ganz volkstümlich gehalten und dringt nirgends in die Tiefe. In der folgenden Beethoven-Bibliographie fehlt wesentlichstes Schrifttum und ist auch manches Nebensächliche aufgenommen. Gern verweilt das Auge auf den 60 Tafeln umfassenden Anhang mit Bildern, die den Tonmeister selbst, seine Freunde, Handschriften, Titel, Landschaften usw. wiedergeben. Der Beethovenfreund kennt zwar die meisten dieser Bilder schon, aber es befindet sich auch manches Seltene und wenig Bekannte sowie einiges Unbekannte darunter, daneben aber auch eine überflüssige Zeichnung, die, Beethoven vor seinem Klavier darstellend, von Herman stammt. *U.*

*

TONA HERMANN: DIE GRAMMATIK DES SINGENS UNIVERSALEDITION WIEN.

Durch eine Reihe guter Namen empfohlen, liegt in der Grammatik des Singens, das bedeutsame aus reicher Erfahrung geschöpfte Lebenswerk der derzeit als Ausbildungslehrerin am Neuen Wiener Konservatorium wirkenden Gesangspädagogin vor, die das Prinzip des bewußten, auf mechanischer Grundlage zu erlernenden Singens bis zur letzten Konsequenz (z. B. briefliche technische Analysen) durchgeführt hat,

dabei allerdings die Forderung neuerer Autoren nach individueller Behandlung einzelner Stimmgattungen (z. B. des Tenors) fast vollkommen ignoriert.

Diese mechanistische Auffassung dürfte gerade heute viel Gegner finden, umso mehr als man, wie es ja in dem problemartigen Charakter der Materie begründet ist, auch sachliche Einwendungen erheben kann. So hat die Autorin in dem Streben, alle Mißverständnisse auszuschalten, viele eng zusammengehörige Details als eigene Regel formuliert, woraus sich 120 Gesetze, 12 mechanische Gruppen der Schwelltöne u. s. w. ergaben; daß a) a_1 und f_2 die höchsten, und es_1 und b_1 die tiefsten (vordersten) Resonanzstützpunkte auf der Gaumenlinie haben, desgleichen Punkt 5 des Gesetzte 94 über a_2 b_2 h_2 und c_3 wird, wie auch die an Lilli Lehmann erinnernden Anschauungen über die Zungen- und Kehlkopfstellungen manchen Widerspruch erwecken.

Der nicht schwell- und abschwellbare „dramatische Stauton" (Gesetz 80) ist zumindestens für Schüler nicht ungefährlich, daher wohl auch die Milderung im Gesetz 84.

Sehr übersichtlich sind in den letzten Kapiteln die Hemmungen und Fehler werdender Stimmen behandelt; weitere Kapitel sind der Heilgymnastik und dem Studienmaterial gewidmet.

Instruktive Skizzen und ausführliche Notentabellen mit Proben technischer Analysen erleichtern das Verständnis der in ihrer Detaillierung oft recht komplizierten Methoden des außerordentlich interessanten Buches, auf dessen Fortsetzung „Das Singen mit Text" man mit Recht gespannt sein kann. Stratil.

*

UNBEKANNTE WALZER VON BEETHOVEN.

Verlag Ed. Strache, Wien.

Prof. Otto Erich Deutsch, der namhafte Wiener Musikforscher, hat soeben *Zwölf Deutsche Tänze*, die *Ludwig van Beethoven* für einen im Wiener kleinen Redoutensaale abzuhaltenden Maskenball der Pensionsgesellschaft bildender Künstler schrieb, im Klavierauszug zum ersten Male veröffentlicht. Leider scheint die Originalfassung nicht mehr vorhanden zu sein, aber es müßte für einen gewiegten Instrumentierer leicht sein, sie aus dem Klavierauszug ungefähr wieder in frühbeethovensche Satzart zu bringen. Der Herausgeber macht es wahrscheinlich, daß diese Walzer etwa im Jahre 1800 entstanden sind. Es handelt sich — ihrer Bestimmung entsprechend — um ganz schlichte Gebilde, deren einzelne Teile, die weiter ausgesponnene Coda ausgenommen, nur acht Takte enthalten. Auf diese Tänze beziehen sich einige Zeilen eines wenig bekannten Beethovenbriefes, der noch in allen Briefausgaben des Tondichters fehlt und den auch Deutsch nicht zu kennen scheint. Es heißt in dem Schreiben, das an Freund Zmeskall gerichtet ist, u. a.: „Wir haben gehört, wie Hoheit dieselben sich unterstanden haben, über ein in Meinen Deutschen Tänzen vorkommendens Mineur greulich zu schimpfen; wir erwarten eine Verantwortung darüber, Ihr habt Euch noch heute vor unserm Tribunale ungesäumt einzustellen . . ." (Folgen die acht Takte des Mollsatzes aus dem elften Tanze.) Unmittelbar vor der Stelle, die Beethoven hier anführt, stehen übrigens einige Takte, die an den zweiten Satz des A-Moll-Quartettes vom Jahre 1825 anklingen. Trotz der ganz einfachen Haltung der Tänze ist die Hand des Meisters vielfach unverkennbar. Die Abschrift des Klavierauszuges, die Deutsch zur Vorlage gedient hat, war vor langen Jahren im Besitze des Wiener Kunst- und Musikverlages Artaria & Co und befindet sich gegenwärtig in der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin. *n.*

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

Weder die Adventzeit noch die Karnevalswochen sind dem Konzertbetrieb günstig, dazu macht sich in letzter Zeit eine starke Apathie des Publikums den Konzerten gegenüber bemerkbar.

Das Gastspiel der Dresdner Staatskapelle, die unter ihrem Dirigenten Fritz Busch zwei Abende hindurch die Prager in helle Begeisterung versetzte, brachte in die Eintönigkeit, die zum Jahresschluß vorhielt, die erwünschte Abwechslung. In dem ersten Konzerte kam eine symphonische Novität des in Prag lebenden Komponisten Josef Mandič zur Aufführung, ein gutes Stück. Der zweite Abend gehörte vollständig der deutschen Musik. Das zweite phil. Konzert wurde von Georg Szell mit Elan dirigiert. Eine Novität von Gál, das Violinkonzert von Casella

(als brillante Solistin Marianne Theiner) und Schumanns Vierte Symphonie sind zu verzeichnen. Außerdem wurden noch mehrere Lieder von einer für Prag neuen Sängerin, Anna Marie Lenzberg, gesungen. Eine Reprise von Mahlers „Lied von der Erde", durch Zemlinsky mit der tschechischen Philharmonie sei noch an dieser Stelle genannt, ferner nebst den obligaten Konzerten der tschech. Philharmonie ein französisches Orchesterkonzert unter Gaubert, ein englisches unter Cameron. Noch dürftiger die Zahl der Choraufführungen, nach der glänzenden Aufführung von Brahmsens Requiem durch den Singverein (Dirigent Keussler), über die bereits berichtet worden ist, trat der Volksgesangsverein mit einem Konzert kleineren Stils auf den Plan, wobei er sich der Mitwirkung der Solisten Dr. Hermann Ehm und Traute Wolf, Prof. Klicpera (Flöte), Friederike Schwarz (Klavier), Mary Hönel (Geige), Fritze Linke (Cello), Robert Klement (Viola) und Walter Wunsch (Geige) versichert hatte. Sein obligates Weihnachtskonzert hielt der Deutsche evangelische Gesangverein in der deutschen evangelischen Kirche ab; weihnachtliche Werke von Bach, Haendel, Practorius, Pachelbel u. a. wurden unter Leitung von Prof. Utz aufgeführt. Als Solist wirkte Prof. Dr. Ehm mit.

Eine Veranstaltung eigener Art war das Altböhmische Konzert des Literarisch-Künstlerischen Vereines, das ein Klavierkonzert des Prager Advokaten und Rechtsvertreters — keines Geringeren als Beethoven — Johann von Kanka, ferner die Triosonate Karl Stamitz' und die Es-dur Symphonie desselben Autors und eine Klaviersonate W. J. Tomascheks sowie Lieder des Nechanitzer Landsmanns Wenzel Pichl aus dem Archiv ans Tageslicht gezogen hatte.

Die Reihe seiner diesjährigen Aufführungen beschloß der Kammermusikverein mit der Vorführung von Violinsonaten durch die beiden Vorkämpfer moderner Musik Licco Amar und Philipp Jarnach — ersterer, der frühere Primarius des Amar-Hindemith-Quartetts, ist hier bereits als Kammermusiker wohlbeglaubigt. Jarnach, ein Schüler Busonis, der germanische Gründlichkeit mit romanischer Ungebundenheit der Phantasie vereinigt, ist zudem ein Pianist von hohem Rang. Bachs C-moll Sonate, Regers kleine Sonate in D-moll und eine Ravel-Sonate wurden von diesen beiden Künstlern mit starker Geistigkeit und einträchtiger Musizierfreudigkeit vermittelt. Eine Sonatine für Klavier aus der Feder Philipp Jarnachs spielte der Autor als sein optimus interpres.

Lamond hat seinen Beethovencyklus unter der von einem zum anderen Abend sich steigernder Teilnahme des Publikums vollendet und namentlich mit der großzügigen Interpretation des Gipfelwerkes, der Sonate für das Hammerklavier, außerordentlich gefesselt. Eine amerikanische Pianistin, Francis Nash, führt wohl manche positiven Eigenschaften ins Treffen, doch mangelt es hier an einer kräftigen Individualität. Eugen Kalix hatte seinen selbständigen Klavierabend, an dem er mit Beethovens As-dur Sonate und mit Schumanns Carneval seine Qualitäten zeigte. Von Sängerinnen hörte man wiederum Ada Sari, die sich diesmal mit dem Geiger J. Kocian zu gesellschaftlichem Konzertieren vereinigte. Auch der Neger Robertson stattete vom neuen seinen Besuch in Prag ab. Sonst aber hielten sich die Gesangsgrößen in diesem Monate fern.

Sehr warm begrüßte man das Wiedererscheinen des Geigenvirtuosen Fritz Kreisler, der u. a. das erst vor kurzem neu herausgegebene D-moll Konzert von J. S. Bach auf sein Programm gesetzt hatte und dessen Konzert außergewöhnliche Anziehungskraft übte.

OPER.

Ueber die Oper ist in der abgelaufenen Berichtszeit nur weniges zu sagen. Der Opernchef eben im Begriffe nach längerer Krankheit seine amerikanische Tournee mitten in der Saison anzutreten, das Ensemble unvollständig und unzureichend, die Anstellungsgastspiele zumeist indiskutabel, der Spielplan alles andere eher als planmäßig. — Eine rühmliche Ausnahme bildete noch die Meistersingeraufführung, mit deren sauber gestalteten musikalischen Ausarbeitung Georg Szell sich vor seiner Abreise aufs Beste empfohlen hat. Die Verpflichtung der neuen Koloratursängerin Irene Zsoltan, die als Rosine und Gilda einmütig Zustimmung fand, darf als Gewinn für die nächste Spielzeit gelten. V. P.

* * *

TSCHECHISCHE KONZERTE. Im Prager Konzertleben ist der tschechische Verein für moderne Musik, einer der wenigen Vereine, die neue Kompositionen zur Geltung bringen. In den bisher stattgefundenen 3 Konzerten dieser Saison wurden

bereits wieder 10 ganz neue Kompositionen heimischen Schaffens und außerdem fremde hervorragende Arbeiten, wie z. B. Alban Berg's „Lyrische Suite" und P. A. Pisk's Bläsertrio aufgeführt. Die Lieder *Emil Axman's* sind Beispiele der Novák-Foersterschen Richtung. Das Streichquartett *Karl Janeček's* stellt das symphatische Bestreben der jüngeren tschechischen Generation nach der Flucht aus der romantischen Überschwemmung, welche früher so stark vorherrschte, dar. Janeček's Quartett ist in seinen Klangwirkungen und in seiner Formgestaltung ein repräsentables Werk. Ähnliche Tendenzen kommen auch in dem Streichquartett des in Prag lebenden Russen *Alexander Waulin* vor. Dieses Werk ist jetzt 5 Jahre nach seinem Entstehen aufgeführt worden. Waulin ist ein ähnlich suchender Typ wie Janeček und seine einzelnen Exotismen, die von Strawinsky abstammen, charakterisieren die weitere Entwicklungs-Etappe dieses Komponisten. Das Streichquartett *Paul Bořkovec's* in seiner logischen und strengen Fassung ist ein Beweis der kompositorischen Fähigkeit, die sich in einer kernhaften Erfindung ausdrückt und einen lebendigen Sinn für die Formeinheit darstellt. Die schöpferischen Dispositionen der Extremen verdichten sich in Kompositionen *Miroslav Ponc's*, welcher vorderhand in kleiner Form um artistische Konstruktionen bemüht ist. Von diesem Standpunkt gehen auch die noch nicht aufgeführten Manuskripte Ponc's aus. *Karl Hába* bringt in seinem Septuor saftige Musik, die im polytonalen Reichtum und in ihrer Fantasie bereits neue Formen erwirbt, die lebendig und organisch sind und dem Profil des Autors neue symphatische Züge verleihen. *E. F. Burian* unternahm mit seiner französischen Suite für Streichquartett eine Exkursion ins Reich der älteren Formen. In der Gigue stellt er einen breiten Komplex dar, in den übrigen Sätzen aber verwertete er bloß die äußere Form des Couperin-Stiles. *Iša Krejčí* hat sein witziges Quartett umgearbeitet und mit einem pikanten Mittelsatz ergänzt. In seiner fröhlichen Sonatine für Viola ist er an den weitesten Grenzen der eigenen Musikgestaltung angelangt, wo er in reizenden Formdimensionen seine Abkehr vom Romantismus zu Tage brachte. *K. B. Jirák* wird mit Recht immer als einer der inhaltsreichsten modernen Autoren angesehen. Er fand in seinem Bläserquintett ein vollkommenes Gegenstück seiner bisher oft romantisierenden Schöpfungsgestaltung in konziser thematischer Präzision. Die Linearität führt zu interessanten polytonalen Klangkomplexen, die in dieser Form die grundsätzliche Neuheit der zeitgenössischen Musik sind.

Deutsche Werke: Fidelio *Finke* zeigt in seiner II. Klavier-Suite interessante Formlösungen, die stellenweise neuartig klingen und im Ganzen als Beweis der neuen Mühe um Lösung der neuen finalen Form ohne Rücksicht auf die harmonischen Grundlagen recht instruktiv sind. Das Bläsertrio von P. A. *Pisk* ist ein energisches Werk der Schönbergschule, welches in Themenumgruppierungen und Änderungen einen neuen linearen Aufbau sucht und erwirbt. Sein Klangreiz ist delicat, und die Formproportionen gut dimensioniert. Die gut bekannte und schon vielmals beschriebene Lyrische Suite von Alban Berg, wurde auch diesmal mit Jubelschrei empfangen, und als ein besonderes Werk begrüßt. Die Reproduktionsqualität der Konzerte ist immer vollkommen. Das Zika-Quartett ist ein Ensemble, welches nicht nur technisch voll genügt, sondern immer auch mit Enthusiasmus und schöpferischem Willen bei der Sache ist. Das Ondříček-Quartett hat mit größtem Eifer die Aufführung der Berg'schen Lyrischen Suite vorbereitet und diese Schöpfung in einer Art gespielt, die ein Beweis ist für den Fleiß und die Konsolidierung der Quartettgruppe. Das junge Prager Bläserensemble arbeitet weiter. Zwar kämpft es mit vielen Schwierigkeiten, aber künstlerisch steigt es von Tag zu Tag. Viel Talent, technisches Können, Lust und Liebe zur Arbeit, eine besondere Vorliebe zur neuen Musik sind die typischen Zeichen dieser Gruppe. Die Solisten der Konzerte, Langer, Holzknecht, Tauber, Černý gehören zu den Talentiertesten, die wir haben.

Die Tschechische Philharmonie hatte bisher keine besonderen Ergebnisse zu verzeichnen. Interessant war eine frische und geistreiche Aufführung von *Ostrčil's* symphonischer Dichtung „Der Sommer" und Albin *Hába's* Klavierfantasie, welche unter *Talichs* ausgezeichneter Leitung stattfand. Hába's Werk war für uns bisher unaufführbar. Seine Klangneuheit ist verblüffend, eine der größten Avantgarde-Schöpfungen des Viertelton-Autors und ist übrigens von der Scherchen-Erdmann-Aufführung her bekannt. Das Repertoir der Tschechischen Philharmonie stand im Zeichen des Foerster-Jubiläums-Zyklus. Neue Sachen werden wir erst hören. *M. O.*

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST IN PRAG

Bach-Abend.

Ein inhaltsreicher Abend. In der Auswahl war man glücklich. Aus der zu Gebote stehenden Fülle entnahm man nicht das Altbewährte, sondern ließ die jungen Kräfte der Akademiker an seltener der Oeffentlichkeit zugänglichen Werken des Thomaskantors sich erproben. Die D-moll Toccata (gespielt von Dorothea Ruzitschka) leitete den Abend ein, von Klavierwerken hörte man noch einzelnes aus den zwei- und dreistimmigen Inventionen (Ernst Guntlert) und das als ein altes Beispiel der Programmusik sehr gut bekannte Capriccio über „die Abreise des vielgeliebten Bruders"; Franz Holetschek brachte das Capriccio in durchaus sehr gelungener Weise und sehr anschaulich zum Vortrag. Die ausführenden Pianisten waren aus der Schule Josef Langers und Prof. Franz Langers. Das Adagio und die Fuge aus der Solosonate für Geige Nr. 1 spielte Eugenie Fichten, eine Schülerin Prof. Schweydas; die talentierte Geigerin hat sich mit den Schwierigkeiten, denen gerade das polyphone Spiel auf der Geige begegnet, mit der ihr eigenen Sicherheit abgefunden. — Arien aus der Geburtstagskantate für Sopran und drei Flöten und aus der Kantate „Wir müssen durch viel Trübsal" (mit obligater Violine) brachten die Sängerinnen Elfriede Roth und Mathilde Merz, beide aus der Gesangsklasse Prof. Else Brömse-Schunemanns. In dem Vortrage dreier geistlicher Gesänge verriet der junge Bassist Rudolf Wild (Klasse Prof. Wallerstein) Intelligenz und Empfinden. Am Schlusse dirigierte Georg Szell das Tripelkonzert Nr. 2 A-moll für Pianoforte, Flöte, Violine und Streichorchester mit seiner Schülerschar. Die mitwirkenden Solisten: Friederica Rieger (Klavier), Alfred Wildner (Flöte) und Wilhelm Dvořak (Geige) als auch das von Szell stramm geleitete Orchester verdienten den Beifall, der ihnen in freigiebiger Weise gespendet wurde.

Chorabend.

An dem unmittelbar darauf folgenden Abend fand das vierte Abonnementskonzert statt, das zunächst als Chorabend gedacht war. In der ersten Abteilung leitete Kurt Utz klassische Canons, je vier von Haydn und von Beethoven, ferner zwei geistliche Chöre von Brahms, in die hier vorkommenden Soli teilten sich Elfriede Roth (Sopran) und Martha Ehrlich (Alt). Den Reigen der Chordarbietungen beschlossen zwei schöne dreistimmige Chöre von Fidelio Finke, betitelt „Von edler Art" (Gedicht und Weise aus dem Jahre 1450) und „Mein Mütterlein" (Gedicht und Weise aus dem 15. Jahrhundert).

Von Instrumentalisten wirkten an diesem Abend mit: die Pianistin Elisabeth Hausmann (eine Schülerin von Eugen Kalix), die mit Mozarts B-dur Sonate debutierte und der Klarinetist Johann Hoyer (Klasse Prof. K. Jirtschak), dem mit Webers Concertino für Klarinette und Klavier op. 26 eine sehr dankbare Aufgabe zugefallen war, deren sich der junge Klarinetist mit merklicher Spielfreude entledigte. V. P.

DER QUERSCHNITT

EINE II. WOCHE NEUER MUSIK in *München* veranstaltet die Vereinigung für zeitgenössische Musik vom 7.—12. März 1930. Im Staatstheater wird die „Geschichte vom Soldaten" zur Aufführung kommen. Außerdem gibt es u. a. drei Abende Gemeinschaftsmusik, deren letzter das *Lehrstück* von Brecht-Hindemith vorsieht. Eine Standmusik wird Militärmusik von Toch, Hindemith, Krenek und Weill bringen. Endlich ist kirchliche Chormusik des 10.—12. Jahrhunderts durch den Münchner Domchor unter Leitung von *Prof. Berberich* vorgesehen.

DIE „LIGA DER KOMPONISTEN" in New York veranstaltet im Laufe dieser Saison einen *Hindemith-* und *Toch-*Abend.

HERMANN SCHERCHEN hatte in Paris mit der französischen Erstaufführung von Bachs *Kunst der Fuge* einen großen Erfolg. Auch mit der dritten Sinfonie von Butting fand er starke Anerkennung.

DAS STADTTHEATER AUGSBURG hat Hindemiths Oper *„Neues vom Tage"* zur Aufführung angenommen, ebenso *Gera, Gotha, Dessau, Oldenburg* und *Nürnberg*.

IN DELITZSCH ist Offenbachs seit 50 Jahren verschollene Oper *„Marietta"* aufgefunden worden. *„Cardillac"* kommt demnächst in *Freiburg i. Br.* und *Osnabrück* zur Erstaufführung.

NEBEN CLEMENS KRAUSS und *Franz Schalk* wurde für die Leitung der musikalischen Aufführungen der heurigen *Salzburger Festspiele* auch *Bruno Walter* gewonnen. Walter wird im großen Festspielhaus Glucks *„Iphigenie in Aulis“* dirigieren.

„LA SAINTE COURTISANE“, eine neue Oper von *Wagner-Regény*, kommt am Friedrichstheater in *Dessau* zur Uraufführung.

HAENDELS OPER „ALCINA“ kommt in der Uebersetzung und musikalischen Einrichtung von *Prof. Hermann Roth* (Stuttgart) als Abschluß des vierten deutschen Haendel-Festes 1930 am Badischen Landestheater in *Karlsruhe* zur Aufführung.

DIE WIENER STAATSOPER kündigt folgende neue Werke an: *Ernst Toch*, Egon und Emilie; *de Falla*, Meister Pedros Puppenspiel; *Milhaud*, Der arme Matrose.

IN BERLIN ist der dortige Musikschriftsteller *Max Chop* gestorben. Chop war ursprünglich Jurist und ging erst auf Anraten von Franz Liszt zur Musik über. Den Ideen der Neuromantik blieb er die Zeit seines Lebens verbunden. Er verflocht sie in zahlreichen Artikeln, später auch in den „Signalen für die musikalische Welt“, die er seit 1920 redigierte, er wandte sie an auf seine 36 Bändchen umfassenden „Erläuterungen“ zu Meisterwerken der Tonkunst, die ein geschätztes Bildungsmittel für viele Musikfreude wurden. Außerdem liegen von Chop, der ein geborener Thüringer war, verschiedene biographische Kompendien vor.

DIE BEKANNTE WAGNERSÄNGERIN *Therese Malten*, die bis 1903 der *Dresdner Staatsoper* angehörte, ist im Alter von 75 Jahren gestorben. 1887 sang sie in Bayreuth u. a. die ers'e Kundry.

HEINRICH KAMINSKY wurde als Nachfolger von Hans Pfitzner als Leiter in die *preußische Akademie der Künste* berufen.

EIN DREITÄGIGES HINDEMITH-FEST ist für den Sommer in Freiburg i. B. geplant.

JOSEF ROSENSTOCK, der bekanntlich vor kurzem von der Metropolitan-Opera in New York zurücktrat, wurde vom Nationaltheater in *Mannheim* engagiert.

DER KOMPOSITIONSPREIS der League of Composers in New York wurde *Anton Webern* für seine neue Sinfonie verliehen.

PAUL HINDEMITH hat die Ouvertüre seiner Oper *„Neues vom Tage“* für den Konzertsaal umgearbeitet.

ROSE WALTER brachte mit dem *Prager Streichquartett* (Zikaquartett) die Kammerkantate *„Fragment Mariae“* von *Fortner* zur Berliner Erstaufführung. Streichquartette von *Martinu* und *Slavensky* und das Pastorale von *Strawinsky* folgten.

BEI EINEM HEINZ-TIESSEN-ABEND im Volksbühnenverein zu *Königsberg* kamen nach einem Vortrag von Tiessen über die „Entwicklung der neueren Musik“ das Streichquartett op. 32, Sechs Klavierstücke op. 37 und das Duo für Violine und Klavier op. 35 zur Aufführung, ausgeführt von Franz Osborn, Stefan Frenkel und dem Königsberger Streichquartett.

IM RAHMEN DER BERLINER VOLKSBÜHNEN-KONZERTE kamen unter Leitung von *Karl Rankl* folgende Orchesterwerke zur Aufführung: *Heinz Tiessen*, Vorspiel zu einem Revolutionsdrama, *Hermann Wunsch*, Hammerwerk, *Klaus Pringsheim*, Vier Arbeiterlieder, *Karl Pillney*, Divertimento.

EIN NEUES WERK VON FRANCIS POULENC, *„L'Aubade“*, für Klavier und 18 Instrumente, wurde durch das orchestre sympohnique in Paris mit größtem Erfolg uraufgeführt. Das Werk wird demnächst in Brüssel, London, Alger und Nancy gespielt.

F. O. FERROND beendigte soeben ein Ballett, dessen Szenarium *André Coeuroy* schrieb.

IN EINEM HEINRICH KAMINSKY gewidmeten Konzert des Häusermannschen Privatchores (Hermann Dubs) in *Zürich* wurden u. a. zum ersten Male aufgeführt: eine neue Motette „Die Erde“, „Präludium und Fuge“ für Violine und Orgel, Choralvorspiel „Wir glauben all an einen Gott', Gesänge für Alt und Orgel.

STRAWINSKYS „RENARD“ wird zum ersten Male in tschechischer Sprache vom Nationaltheater in Brünn zur Aufführung gebracht.

EIN NEUER POLNISCHER VERBAND wurde neulichst unter dem Namen „Gesellschaft der Musik-Schriftsteller und Kritiker“ in Warschau gegründet, Der Vorstand des Verbandes vereinigt gutbekannte Vertreter der polnischen Musik-Presse, die Herren: Prof. Stanislaw Niewiadomski, Mateusz Glinski, Prof. Lucjan Kamienski, Karol Stromenger und Frl. Dr. Alicja Simonówna.

DER TONSYSTEMZIRKEL von Ing. Dr. Oswald Dirmoser, Professor a. d. technischen Hochschule in Wien (Kommissionsverlag L. Doblinger, Wien). Der Tonsystemzirkel ist ein kleiner handlicher Apparat mit einer Reihe auswechselbarer und drehbarer Scheiben, der auf Grund der Gesetzmäßigkeit unseres Tonsystems es ermöglicht, die mannigfachsten Aufgaben der allgemeinen Musik- und Harmonielehre auf mechanischem Wege zu lösen. Die einzelnen Töne sind graphisch, d. h. mit Buchstaben dargestellt und die jeweilige Zusammengehörigkeit der Töne kann direkt abgelesen werden. Sämtliche Intervalle, Tonleitern und Akkorde in ihren Umkehrungen, enharmonischen Verwechslungen sowie in allen Auflösungs- und Modulationsmöglichkeiten lassen sich mit Hilfe dieser drehbaren Scheiben über einer größeren Grundplatte mit mathematischer Genauigkeit finden. Der Apparat ist sehr interessant und bewundernswert erfunden. Doch verlangt er eine Einarbeitung und die Erlangung einer gewissen Gewandheit. Wie weit er das musikalische Vorstellungsleben fördert, wird die eingehende Benützung ergeben, jedenfalls aber erfüllt er als Werkzeug für Musikschüler und Lernende seinen Zweck zur raschen und sicheren Lösung unendlich vieler musikalischer Aufgaben.

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK IN NÜRNBERG. Kapellmeister Markus *Rümmelein* brachte im Rahmen seiner *„Intimen Kunstabende der Musik"* an Ur- und Erstaufführungen: Hugo Herrmann, *Rentlingen*, Op. 4, Minnespiel für 3 Frauenstimmen u. Harfe; Op. 38, Chinesische Suite für Sopran und Cello; Willy *Gernsheim*, Mannheim, Japanische Miniaturen für Sopran u. Klavier; August *Reuhs*, München, Op. 44, Lieder; Egon *Wellesz*, Wien, Op. 30, Solosuite für Cello; Hans *Gal*, Mainz, Op. 6, Suite für Cello und Klavier; Siegfried *Kallenberg*, München, 6 Gesänge aus dem 7. Ring von Stefan George für Sopran, Flöte und Klavier.

EMIL BEZECNY ist gestorben. Ein vielseitiger Musiker und Pädagoge, der auch in den Kreisen der Musikhistoriker durch seine *Isaak-* und *Gallus-Ausgaben* einen guten Namen hatte.

DAS KARLSBADER MANZER-QUARTETT unternahm eine Reise nach Dänemark und Schweden und absolvierte 22 Konzerte, u. a. in *Kopenhagen, Stockholm, Malmö, Ystad, Kalmar, Norrköping, Linköping, Karlstad, Lysekil, Sandwiken.* Die Konzerte wurden von Publikum und Presse sehr freundlich aufgenommen. Generalmusikdirektor Manzer, als der künstlerische Leiter der Vereinigung, wurde vom König Gustaf von Schweden und vom Kronprinzen Frederik von Dänemark in Audienz empfangen. Vorher absolvierte das Manzerquartett einige Konzerte in Breslau und Tschech.-Schlesien unter Mitwirkung von Frau Marta Manzer (Sopran).

WEINBERGERS „SCHWANDA" AN 100 BÜHNEN! Die Wiener Staatsoper hat soeben den „Schwanda" als 100. Bühne erworben und bringt das Werk im Frühjahr zur Aufführung. Weinberger arbeitet zur Zeit an einer *neuen Oper:* „Die geliebte Stimme", deren Buch von dem Wiener Dichter Robert *Michel* stammt.

MUSIK VON HEUTE IM MITTELDEUTSCHEN RUNDFUNK. Nachdem die Mirag im *Collegium musicum* und ähnlichen Darbietungen sich der Pflege der klassischen Werke besonders gewidmet hat, wird jetzt auch das zeitgenössische Schaffen unter dem Programmtitel *„Musik von Heute"* mehr als bisher zu Worte kommen.

ORCHESTER-AKADEMIE DES WIENER MOZARTEUMS. Die internationale Stiftung „Mozarteum" veranstaltet vom Juli bis September dieses Jahres eine Orchester-Akademie, deren Kurse praktische Komposition, musikalische Formlehre, Musiktheorie, Partiturspiel, Orchesterleitung und Ensemblespiel umfassen. Die Leitung derselben liegt in den Händen der Professoren Greenher, Krauss, Paumgartner, Schalk und Walter. Der Akademie werden nachstehende Kurse angegliedert: Oper und dramatische Kunst: Frau Prof. Bahr-Mildenburg, Gesang: Frau Professor Papier-Paumgartner, Klavier: Prof. Petyrek. Violine: Prof. Schwejda und Orgel: Professor Sauer, Domorganist in Salzburg.

DIE TANZGRUPPE KRATINA HELLERAU-LAXENBURG hat in der ersten Hälfte der Spielzeit 1929-30 ausgedehnte Tournéen durch West-, Mittel- und Ostdeutschland, durch die Tschecho-Slovakei, Polen, Rumänien und Bulgarien unternommen.

WIE HANS EHINGER in der „Schweizerischen Musikzeitung“ mitteilt, umfaßt der Rundfunk in *Deutschland* insgesamt etwa zehn Millionen Hörer. Ein Drittel der Sendezeit dient dem Nachrichtendienst usw., zwei Drittel der Kunst und Belehrung. Hiervon bieten die neun größten Sender 9—20 Prozent Literatur, 20—23 Prozent Vorträge, 52—70 Prozent Musik.

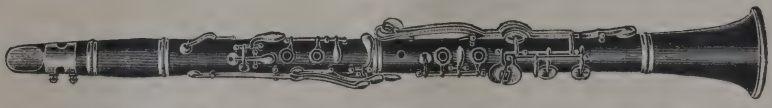
DER AMERIKANISCHE STAAT SÜD-DAKOTA besitzt 5000 Schulen, die in Kürze alle mit *Rundfunkempfängern* und Lautsprechern ausgerüstet werden sollen. Gleichzeitig wird ein Sender errichtet, der ausschließlich für diese Schulen senden wird. Vom amerikanischen Unterrichtsministerium wird der Plan erwogen, auch in anderen Staaten eine solche Organisation ins Leben zu rufen. In Brasilien ist der *Schulfunk* eingeführt worden. Alle Gymnasien von Sao Paolo sind mit Empfangsanlagen versehen worden. Die Programme für die Schüler werden durch einen Lehrerausschuß zusammengestellt.

REDAKTIONSSCHLUSS 20. JANUAR 1930.

AUS URTEILEN
über den
„AUFTAKT“

... Der Auftakt ist eine der wenigen Musikzeitschriften, die den neuen und neuesten Musikwegen folgt und zugleich den Zusammenhang mit der grossen Vergangenheit zu halten sucht.

Univ. Prof. Dr. ROBERT HAAS,
Direktor der Musikabteilung der Nationalbibliothek in Wien.



V. KOHLERT'S Söhne

MUSIKINSTRUMENTENFABRIK
GRASLITZ i. B.

SPEZIALFABRIK FEINSTER HOLZBLASINSTRUMENTE UND SAXOPHONE

GEGRÜNDET 1840.

NUR ERSTE WELTAUSSTELLUNGS-PREISE

„KOHLERT“
INSTRUMENTE WURDEN ANLÄSSLICH
DER WELTAUSSTELLUNG IN BARCELONA 1929 MIT DEM
„GRAND PRIX“
AUSGEZEICHNET

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag XII., Manesova 16,
Telephon 54397.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
PRAG-WEINBERGE,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola**, sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel.**
PRAG I., Jáchymova 4.

Irene Spitzner
Prag II., Štěpánská 40.
Klavier, Violine

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition.
PRAG I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičkova 15/III.
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler.
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korrepetition
Prag II, v Jirchářích 5. Tel. 45623

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Fritzi Linke
Cellovirtuosin erteilt Unterricht
Prag VII. Strossmayerova 1388 II

Erich Wachtel
Theorie, Kompos., Korrep., Kammermusik,
PRAG XII., Francouzská 54.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht. Korrepetition.
PRAG VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 329.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition und Klavierspiel
Prag II., v Jirchářích 5. Tel. 45623

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Jos. Nürnberger.

Frau Josza Bondy-Lekner
Prag VII., Malá Šternberkova 1256
Gesang, Konzert, Unterricht.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
PRAG VII., Malířská 386.
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
SMICHOV, Dvořákova 1274.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch. Klavier.
PRAG VII., Letohradská 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht.
PRAG VII., Letohradská 1212.
Telefon 364-7-1.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
PRAG I., Kaprová 6/III.

***Kurt Utz**
Orgelvirtuose
PRAG XII., Jugoslávská 10/II.
Orgel, Theorie, Komposition.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
PRAG VII., Skuherského 13.
Parterre.

Jula Langer-Appelt
Klavierpädagogin
Vorbereitung z. Staatsprüfung
Reichenberg, Wallensteinstrasse 49. Telephon 960/VI

KARL MARIA PISAROWITZ
Kapellmeister (Zemlinskyschüler)
Instrumentation: Jazz u. Blasmusik!
Theorie, Komposition u. Korrepetition (Operette-Oper) Aussig a. E. Stadttheater

Alfred Liemann,
Unterrichtet Gehörsbildung u. allgemeine Musikalität
PRAG XII., Anglická 28/II.

EUGEN KALIX,
Konzertpianist, Unterricht,
PRAG-SMÍCHOV, Barandova 7/I.

Tölg Leopold,
Klavierpädagoge
PRAG III., Nerudova 15.

Friederike Schwarz
Konzertpianistin
Klavier, Korrepetition, Theorie
Prag II., Lützowova 6.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Mit * Bezeichnete gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG

X. JAHRG. 1930. HEFT 2.

Der Tanz und seine Gestalter

VON FRITZ BÖHME

Als Nachfeier zum 50. Geburtstag Rudolf v. Labans. *D. Red.*

I.

Entwicklungen.

Es gab eine Zeit — und sie ist noch gar nicht lange her —, da hatte es der, der sich über tänzerische Dinge mit einem anderen unterhalten wollte, sehr schwer. Es gab noch keine rechten Zugänge zu diesem Reich, und Gespräche dieser Richtung mündeten und verflachten meist in erotisch untermischten Beschreibungen schöner Arme, Beine, Augen oder Kostüme. Es gab noch keine allgemein gültige Terminologie, noch keine Betrachtungs- und Auffassungsgrundsätze. Fehlte doch dies alles auch den Ausübenden selbst, wie sollte man es da bei dem Fernerstehenden erwarten dürfen. Auch der Tanzkritiker, der die Aufgabe hatte, Tanzabende beurteilend zu beschreiben, sah sich ratlos vor die Unmöglichkeit gestellt, das Unbeschreibliche deutlich zu machen. Er half sich allerdings oft, wie es weiland oft der Musikkritiker getan hatte, damit, daß er von den Gefühlen des Tänzers zu erzählen begann. Seine Ahnungslosigkeit gegenüber den Phänomenen der Tanzkunst, die Unkenntnis des technischen Formbildungsprozesses, die mangelhafte, nur auf den äußerlichen Eindruck angewiesene Einstellung zwangen Publikum wie Kritiker zu diesen falschen Wegen, die über die Kluft, die sich zwischen dem Künstler und den Nichtkünstlern aufgetan hatte, nicht hinüberführen konnten.

Aber trotz dieses mangelhaften Verständnisses und Einfühlungsvermögens, obgleich man alles andere am Tänzer sah und mehr rühmte als sein ehrliches, vielleicht nicht immer erfolgreiches Ringen um künstlerische Gestaltung inneren Erlebens in Bewegung — über Tanz und Tanzkunst glaubte jeder halbwegs und nicht einmal soweit Gebildete mitreden, ja mehr als das, sich Urteile erlauben zu dürfen. Ihn hatte, wie alle andern, die starke neue Welle des Gesellschaftstanzes getroffen, mitgerissen, er hatte „tanzen“ gelernt und glaubte, auf dieser praktischen Erfahrung fußend, zu jeder Beurteilung reif zu sein. Nur wenigen dämmerte es, daß es sich bei dem künstlerischen Tanz um eine Angelegenheit handelte, die, wie jede andere Kunst, nicht allein der eigentümlichen Einstellung bedarf, sondern auch eines besonderen, eingehenden Studiums, um recht und gerecht beurteilt werden zu können. Zu der Auffassung, daß der Tanz als Kunst so nebenbei abzuurteilen sei,

hat auch die frühere enge Verquickung des Tanzes mit der Musik nicht wenig beigetragen, um einen Musiker, der sich wohl hüten würde, sein Urteil über das Bild eines neuen Malers als maßgebend anzusehen, hielt sich für kompetent bei den Schöpfungen einer neuen Tänzerin, obwohl ihm die wesentlichen Voraussetzungen für solches Urteilen fehlten und er lediglich ein paar phrasenhafte Bemerkungen, eine Spiegelung seines subjektiven, ganz unmaßgeblichen Gefühlseindrucks geben konnte. Durch eine derartige, nicht gelegentliche, sondern übliche Vermengung war die Kritik über Tanzkunst unrein und lächerlich geworden, und die Zeitungen — weit davon entfernt, in dieser nicht unwichtigen Angelegenheit die Aufgabe der Geschmacksbildung und -vermittlung zwischen Künstler und Publikum zu erfüllen — setzten ihren Lesern meist ganz belangloses Gerede und für den Kundigen belächelnswerte Urteilslosigkeiten vor. Man kann sich nicht wundern, daß auf diesem Wege das Publikum keinerlei Fühlung zu dem Eigenen und Wesentlichen dieser Kunst erlangte.

Das alles änderte sich erst, als die Entwicklung der Tanzkunst eine klare Richtung erkennen ließ, als Tanzschaffende über ihre Ziele berichteten, als Kritiker sich sachlich in die Welt der Tänzer vertieften, um ihrer Kulturaufgabe gerecht werden zu können. Die ersten Anfänge bildeten die Schriften von Isadora Duncan, Jaques-Dalcroze, Rudolf von Laban, und langsam bildete sich eine klare und eindeutige Terminologie aus. Aus der Entwicklung der Tanzkunst traten dem Betrachtenden die Probleme entgegen, und man wußte nun die rechten Namen dafür zu finden. Hatte man in der ersten Zeit des neuen Tanzes überdeutlich den Gegensatz zu dem traditionellen Ballett gespürt, hatten sie alle: Ruth St. Denis, Sent M'ahesa, die Wiesenthals, die Falkes u. a. gegen diese Überlieferung getanzt, ohne schon neue gemeinsame Bindungen zu finden, so folgte auf diese mehr chaotische, brodelnde als klärende Zeit der Versuch der Selbstbesinnung, des Beschreitens neuer Wege. Man glaubte, daß die rhythmische Gymnastik das Tor zum neuen Tanzspiel sein werde; noch einmal stieg die Musik als Regulativ für tänzerische Form weit empor, um nun aber schon auf eine scharfe Antithese, den „musiklosen" Tanz, zu treffen. Dieser wurde zum Feldgeschrei des neuen Ringens, und zum erstenmal formulierte sich hier aus dem Entwicklungserleben des neuen Tanzes ein grundlegendes Problem, dessen Lösung zu der Erkenntnis führte, daß die Musik im künstlerischen Tanz eine begleitende Rolle zu spielen habe.

Und so rollte sich nach und nach vor den Betrachtenden ein neues Problem nach dem andern auf, und man griff darnach und nahm es ernst mit der Lösung. Auf diesem Wege lernte auch der Nichtausübende die eigenartige Welt der Bewegung kennen, kam ihr näher. Denn es war kein theoretisches Spekulieren, sondern ein Erkennen an den Wirklichkeiten. Aus den Tanzabenden, aus der neuen Kunst, aus dem alten, traditionstreuen Ballett, das neben dem neuen lebte, stiegen Fragen über Fragen empor: Tanz und Musik und Schauspiel. Man sehnte sich nach Erneuerung der darstellenden Kunst, wollte nicht mehr die verlogene Schauspielerei. Es kamen die Gruppentänze auf, die Bewegungschöre, die Laientanzspiele und mit ihnen die große Hoffnung einer neuen kraftvollen darstellenden Schöpfung auf diesem Gebiet. Brennende Fragen

der Zeit: Gottesdienst und heiligendes Fest, Menschenerneuerung und Kampf gegen Vorgestriges, aber ebenso echte Gestaltungskraft, aus dem lebendigen Innern aufsteigend und zu den Aufnahmesehnsüchtigen gehend, gegenüber virtuoser, aber leerer äußerlicher Technik — all diese Kämpfe und Probleme schwangen im Tanz mit. Und zu derselben Zeit entwickelte sich der Tanz als Kunstgefüge. Klar wurden die Formungsarten, die Beziehungen von Körper und Raum, von innerer und äußerer Bewegung. Klar wurden tänzerische Typen, wurde Disharmonie und Harmonie. Das Reich der Bewegung wurde wieder entdeckt, nicht im Bezirk der Gymnastik, sondern des Tanzes, und damit der entscheidende Schritt zur Formfindung gemacht. Sie kann nicht mehr in der äußeren Zusammensetzung von Übungen bestehen, sondern in dem Aufsteigenlassen gestaltender Raum-Linie aus dem rhythmisch-körperlichen Schwingen und polaren Gespanntsein. Und mit diesem Aufdecken des Reichs der Bewegung kündigte sich der uralte Versuch von neuem wieder an: auch der tänzerischen Schöpfung Dauer, Reproduktionsmöglichkeit zu verschaffen. Der alte Traum, den flüchtigen Moment des schwingenden Arms, des schreitenden Fußes für eine spätere Zeit festzuhalten, wie es die Musik vermag, erhielt, auch in unserer Zeit als neue Choreographie, als graphische Niederschrift Wirklichkeit. Damit schloß sich der Zirkel: wir haben eine neue Terminologie, ein besser erzogenes Publikum, eine Bewegungslehre, eine Tanzgraphik — nun handelt es sich nur darum, daß wir auch echte und rechte Künstler auf diesem Kunstgebiet haben, Menschen, die fühlen und wissen, worum es sich handelt, die nicht nun wieder sofort die Entwicklungen durch Verfallen in all die Verkehrtheiten und überwundenen Leerheiten zerstören. Nur, wenn die Tanzkunst die innere, lebendige Kraft nicht leichtsinnig verkommen läßt, wenn sie im engsten Zusammenhang mit den anderen schöpferischen Wesentlichkeiten der Zeit und des deutschen Volkes bleibt, dann wird ihr auch noch ein letzter Schritt beschieden sein, der ihr den Zugang zur Bühne ermöglicht. Das aber ist eine Frage der kommenden Zeit.

Heute sind nur erst wenige Tänzer der neuen Richtung im Rahmen des Theaters tätig. Die meisten suchen sich noch auf eigenen Wegen einzeln oder in der Vereinigung mit einer Gruppe durchzuringen.

II.

Portraits.

Nicht eigentlich von Tänzern und Tänzerinnen. Sondern von Tanzkunst. Von dem Wesentlichen, das hinter diesen Künstlern steht. Von dem, was sie aus dem Strahlenkranz ihrer Gestaltungsweise heraus über Kunst künden. Als Sinnbilder und Zugang zum Wesen Kunst, aus dessen Mitte sie gestaltet wurden und gestalten mußten. Was in ihnen schwang, ehe es Gestalt wurde. Was aus der Gestaltung sprach, als sie vor die Augen trat.

Leid gestalten heißt Künstler sein, aus Leid emporsteigen, zu Erlösungen wachsen. Überwinden? Vielleicht —, bis zur nächsten Stunde der Anfechtung. Nicht jeder Künstler kann überwinden, nicht jeder aller Hemmung, aller Dinglichkeit ledig werden, und wehe dem Schaffenden, der sich diese Befreiung vorspielt: er wird — es ist menschlich

— langsam Stück für Stück seiner Seele der Äußerlichkeit, der Sattheit, der Befriedigung opfern.

Er wird schauspielern, wird gaukeln, wird profitieren, wird seiner Sehnsucht müde geworden sein und wird sie, die immer wieder aus dem kosmischen Lebenstrieb, in dessen Rad sie gespannt ist, emporquillt, beschwichtigen und vielleicht langsam morden. Vielleicht ist der Weg vieler Künstler dieser langsame, aus Angst vor dem Wuchten der inneren Stürme vollzogene Selbstmord, der sich Beschwichtigungsformeln, Beschwörungsgesten, Suggestivvorstellungen, Bemäntelungen schafft, um die Not des Daseins zu ertragen, um nicht unter der Gewalt des immer wieder geöffneten Auges, unter der Sehergabe, die ihm Gott gab, zu zerbrechen. Die Angst vor dem immer wiederkehrenden Tode, vor dem Zusammenbruch der Täuschungen, vor der Erkenntnis der Dinglichkeit

Des wahren Künstlers Wege führen an diesem Zusammenbruch vorbei, sind Überwindungen des Sterbens, Bejahungen des Lebendigen, Erhaltung des seherischen Auges der Weisheit. Sie dringen durch die Glut des Daseinsfeuers hindurch zu dem Kern der Lebenssonne als Weg der jungfräulichen Entsagung, als Weg der bändigenden Kraft, auch als Weg der Ironie. Künstler überwinden Dinglichkeit, Welt, Zeit, Raum, stellen aus sich heraus ihr Leid in gefühlerfülltem Versunkensein in den eigenen Kreis, in geisterfülltem Schrei gegen die Verzerrung des Gottesmenschen, im willeerfüllten Gestalten einer geschauten kosmischen Harmonie. Was hier ist, ist ihnen Disharmonie, Maja, Verschleierung, ungestaltetes Chaos. Aber hinter dem Erscheinenden sehen sie die geöffnete Wolke, das ersehnte Bild, den gestaltreichen Reigen, das gefügte In- und Miteinander. Dieses Positive lieben sie und müssen es dem Natürlichen gegenüberstellen.

Niddy Impekoven

Wie alle hat auch sie ihre Vorfahren. Alles, was in Musik verliebt war, in den Tönen versank, aus den Klängen begabt wurde zu Bewegungen und Dichtungen, steht dieser Tänzerin nahe. Die als Wunderkind begann und nun eine weiche, verträumte, mitleidige, deutsche Frau wurde. Sie hat uns ihr Leben in der kleinen Schrift „Werdegang" erzählt, von ihren Anfängen beim Ballett, von ihrem Unterricht beim Ballettmeister Kröller, von ihren schweren menschlichen Krisen und von dem, was ihr Bach und Händel und Schumann bedeuten.

Äußerlich gesehen ist der Tanz dieser kleinen, schmalen, feingliedrigen Gestalt mit den großen weiten Augen Schwingen zur Musik. Sie sagt selbst: „Der reinste, natürlichste Tanz ist für mich die besinnungslose Hingabe an die Musik," setzt aber sofort dazu: „Tanzabende sind für mich Gottesdienst." Durch die Musik kann sie eingehen in ihr Reich der schwingenden Bewegung. Nun kann sich die Linie ihrer Gebärde gleichsam arabeskenhaft um das Tongefüge ranken wie ein buntes, frohes Band. Denn „ein wenig Freude", „einen kleinen Glauben" will sie den Menschen wiedergeben. Voll leiser innerlicher Feierlichkeit und Gemüt, mit einem Schuß fröhlichen Humors ausgestattet sind ihre Tänze. Sie zeigen große technische Könnerschaft: da gab es einen Schalk, der drehte sich so rasch in seinem braunen Habit und sprang und zuckte,

daß man nur das Aufspritzen der Raumwogen sah. Oder eine Pritzel-Puppe, die so schlaff war, daß sie jeden Augenblick umzuknicken schien. Oder einen Kaffeewärmer: der fegte in all seiner behäbigen Ruhe leicht und wie vom Wind geblasen über die Fläche dahin. Und vieles stand dicht neben dem Volkstänzerischen, hatte seine Einfachheit, seine Innigkeit und sein Lächeln. Ganz weit aber tat sich der Traumgarten, das eigene Paradieslein auf im „gefangenen Vogel" und im „Leben der Blume", da flattert in dem einen die Seele im Käfig umher und weiß keinen Weg zum Über-sich-Hinaus, und in dem andern zittert das Leben empor, entfaltet sich, jauchzt und sinkt in sich zusammen: es ist der Kreislauf, das Wiederheimgehen nach dem Sonnenweg . . .

Edith von Schrenk

Auch sie gehört zu den Tänzerinnen, die ihre Kraft zur Schöpfung aus der Musik gewinnen. Ihre Gestalt ist schmal, schlank, fast eckig; ihre Tänze herb, zart, still, unaufdringlich, ohne Effekthascherei, streng in der Thematik. Sie kommt von Jaques-Dalcroze her, und all die Nöte dieser auf Musik als Inhalt und Formfindungsmethode aufbauenden Einstellung hat sie durchkosten müssen. Und rang, vielleicht nicht immer bewußt, mit diesem Problem: Musik und Tanz. Sie wollte nicht nur Bewegungsreflex auf Klangreize sein, wollte selbst bauen, selbst schaffen. Eine schmale, ein wenig eigensinnige Energie stach in Neuland vor. Einmal sogar ein hastiger Sprung: in einem Tanz eine musiklose Stelle. Schmerzausdruck, eine Synthese von Linienempfinden und Gefühlsausdruck, ein in den Raum aufflatternder Aufschrei. Aber sie merkte, das ist kein Weg für sie. Sie hatte sich selbst ja doch auch bei der Musik in Händen. Schon durch die Wahl der Stücke, die ihr Tanz wurden. Sie war eine der ersten, die versuchte, moderne Musik, Debussy, Scrjabin, zu vertanzen. Und dann: wie bewußt strebt sie nach einer klaren, linearen, nicht nur verschwommen andeutenden Bewegungssprache. Eigene Bewegungsthemen, die nicht nur Nachhall und Begleitung des Musikalischen sind, steigen auf: als erste formt sie den Übergang vom Gefesseltsein zum Freiwerden, oder Belastung und Entlastung, also den Bewegungskontrast der von außen her gehemmten Gestalt, die diese Schranken bewegungsmäßig von innen her überwindet und im Ausdruck darstellt. Das waren schon Bewegungsdinge, die einen Schritt bedeuteten. Es spiegelt sich in ihnen die Zeit des Suchens, des Übergangs. Und ähnlich in der Lösung der Frage: Tanz und Gestalt. Da wimmelt es noch von Formungen aus Vorstellungen, aus Überlegungen. Da will der Mensch noch aus der Hirnsphäre tanzen. Vielleicht nicht mehr so pantomimisch oder so konstruiert wie frühere oder spätere Zeit. Da wandelte der Page, der Pierrot u. a. in einer Reihe von für sie typischen Bewegungen vorüber, von denen jede das Thema zu einem Satz eines charakterisierenden Bewegungsbildes ist. Da ist noch nicht der Raum bestimmendes Moment. Sondern die Gestalt, die Menschentype. Da klingt ein — allerdings sehr gebändigter und stilisierter — Naturalismus an. Der Wirklichkeitsmensch, aber in der Maske einer dem Tage sehr fernen, ein wenig blassen Romantik.

Valeska Gert

Diese vielumstrittene Tänzerin kennt keine Angst vor dem Irdischen. Nil humanum me alienum puto! scheint ihr Wahlspruch zu sein. Sie ist mit beiden Füßen hineingesprungen. Sie begnügt sich nicht mit der fernen Schau, sie streicht durch die Gassen, stolpert in Schenken, tritt in Pfützen. Da ist volle Menschenleidenschaftlichkeit, Kraft zum Überwindermut: aber diese Leidenschaft wurde zur Grimasse, zum Ekel an Niedrigkeit und Gemeinheit, an Brunst und Verworrenheit. Sie traf nur auf kleine Gesichter, auf Versinken in Tageswertlosigkeiten, sah nur zupackende Krallen und schnappende Mäuler. Ein kluger, erkennender Geist, der ausgegangen war, andere lebensgleiche Wesenheiten zu finden, fand Bündel von losgelassenen Trieben, von albernen Gesten, von verlogener Spielerei, von betrügerischem Verhöhnen. Die Leidenschaftlichkeit, die Sehnsucht nach dem Schönen, Klaren, Guten, nach dem Gott im Menschen zerkrampfte vor Schmerz im Daseinserleben und dieser Krampf, diese schwerste Angsthemmung des künstlerischen Menschen, konnte nicht mehr durch Gestaltung innerer Gesichte überwunden werden. Die Skepsis am Sinn der eigenerschauten Schönheit trat ein. Hoffnungslosigkeit. Aber aus dieser letzten Schmerzglut fand der Wege suchende Geist einen Ausweg, der die Starre löste und eine neue Leidenschaftlichkeit emporführte. Eine mit irdischem Feuer gemischte, eine luziferisch-diabolische, eine ätzende und zersetzende, eine zerstörende, herabzerrende und vermeintliche irdische Vollkommenheiten auf die wahre Gestalt bringende: die Ironie. Und so tanzte sie die Zerbrochenheiten, die sie sah, spiegelte Welt wieder durch einen verzerrenden Spiegel, der in Unwahrheiten die Wahrheit abbildete. Und sie ging — und hierin nun wieder gestrig — von der Gestalt, von dem dinglichen Wesen aus, nicht von der Bewegung. Sie war weniger Tänzer als Kulturphilosoph. Es lag ihr nicht an einseitig tänzerischer Formung. Und sie verfiel den Bildern, sie wurde so sehr das, was sie als Bild in sich sah, lebte es so deutlich auf dem Podium, daß ein großer Teil der Zuschauenden sie nicht mehr ertragen konnte.

Rudolf von Laban

Als Tänzer? Manche haben mir gesagt, daß sie seine Gestik nicht als Tanz auffassen. Und sprachen von Pantomimik, Schauspielerei. Sie kennen ihn zu wenig. Ich habe von ihm Tänze gesehen, in denen seine leichthin malende Gebärde voll großer Zartheit war. Mit seinem Schüler Robst von der Kammertanzbühne Würzburg. Auch einige der „Choreographischen Tänze“ mit Gert Ruth Loeszer. Auch wenn neben bedeutender wuchtiger Bewegung voll packenden Ausdruckes gelegentlich unbetonte Stellen oder Wiederholungen vorkommen: Laban bedeutet uns mehr als ein Tänzer im landläufigen Sinne. Es ist auch verkehrt, ihn Tanztheoretiker oder gar nur Anreger zu nennen. Er ist d e r Tänzer unserer Tage. Mag er auch sichtbarlich nicht allen als solcher erscheinen. Er hat uns wieder die Augen für die Gebärde geöffnet, hat uns geklärt, was Harmonie und Disharmonie der Bewegung ist. Das unübersichtliche Feld des Tanzes hat er durch Hinweise auf Tänzertypen fruchtbar gemacht und hat wieder als erster in Bewegung gedichtet, geformt, Symbolzeichen geschaffen. Damit hat er aber die Bestrebungen

des neuen Tanzes, die ins Uferlose sich zu verlaufen drohten, zentriert und mit starker Hand in Bahnen gelenkt, die ein Verwuchern abzuwenden scheinen. Das hätte er aber nicht erreichen können, wenn er Theoretiker, d. h. Betrachter der Phänomene allein gewesen wäre und nicht als Praktiker, als Schöpfer zuerst diese Phänomene geschaffen hätte. Daß er nicht unbewußt all das hervorbrachte, ist selbstverständlich. Seine Größe ist, daß er beides, Denken und Tat, vereinigt. Durch diese seine Zentrierung ist nunmehr eine Stilbildung angebahnt worden, die größere, dem Ballett ähnliche Unternehmungen für den neuen Tanz möglich macht.

Laban hat viele umfangreiche Tanzdichtungen geschaffen. Welches Seelenreich zeichnet er in ihnen? Es begegnen uns in ihnen immer wieder die gleichen Konstellationen: hinter dem Rechtsbrecher steht naturnotwendig und gesetzmäßig eine sühnende Rächergestalt auf, dem guten Menschen steht ein Doppelgänger im Bösen gegenüber, ein Teil des Lebens ist der Kampf gegen diese Scheingestalt, die wie ein Schatten in das Dasein fällt und Vernichtungen, Rücksichtslosigkeiten herausfordert. Selbst da, wo Laban ganz leichte und lockere Probleme behandelt, tritt die Überzeugung von der Doppelgestalt auf und durchsetzt das ganze systematische Gefüge der Schöpfung. Denn in seinen Tanzdichtungen, die ja zum Teil noch Wert auf Inhaltsgestaltung legen und nicht absolut synkinetische Fugen sind, ist alles bedacht, geschlossen, greift ineinander und zeigt eine enge Verbrämung von Formung und Inhalt. Am mitreißendsten ist Laban in seinen großen Chorschöpfungen; hier kommt er einem Wunsch unserer Zeit entgegen, im rauschenden Strom zu versinken, mitteilzuhaben an den zitternden Wellen, die von der starken anstoßgebenden Gestalt ausgehen. Eine zentrierte Schöpfung muß es sein. Deshalb ist auch Labans Idee und Schöpfung der im Vortänzer geeinten Tanzgruppe als ein echtes Kind unserer Zeit anzusprechen. Sie verlöscht einen haltlosen, winkelhaften Individualismus und erlöst das Tätigkeitsbegehren des Einzelnen im gemeinsamen Schwingen mit Vielen, die durch den Willen eines Überragenden Richtung, Energie und Geschlossenheit erhalten.

Mary Wigman

Sie ging von ihm aus, war Schülerin R. v. Labans. Und ging einen eigenen Weg, einen schweren und steilen Weg. Als Einzeltänzerin, als Gruppenschöpferin, als Tanzdichterin. Sie ist männlich, intellektuell gescholten worden. Wir waren gewohnt, auf Bühne oder Podium Hochtänzerinnen zu sehen. Tanz schien uns nur Überwindung des Schweregefühls zu sein. Ballett kannte nur den einen Typus: Hochtanz, pflegte eine einseitige, enge Auffassung. Und auch die noch nicht einmal in einer prinzipiellen Klarheit. Andere Rassen, andere Völker, andere Zeiten pflegten anderen Tanz, waren bewegungsmäßig weiter gefaßt, erfaßten mehr vom Menschen. Auf Grund des Bewegungsradius auch mehr seelische Intensitäten. Mary Wigman ist nicht Hochtänzerin, ist wuchtvoller Tieftypus. Und diese — im Rahmen des Balletts unmöglichen, für den Zuschauer also gänzlich neuen — Wirkungen mußte das Publikum erst aufnehmen, verdauen. Die Tänze Mary Wigmans sahen so ganz anders aus als die der Pawlowa. Als wollte sie den Himmel in die

Erde pressen, als hole sie sich aus der Tiefe Kraft, um gegen den Raum anzukämpfen. Sie hat uns eine große Fülle bis in letzte Fingerbewegungen durchgeformter Tänze geschenkt: in den Einzeltänzen meist Schilderungen, Stimmungsemanationen, Charakterisierungen von Eindrücken und Vorstellungen, vergleichbar gedankenlyrischen Schöpfungen. Hier bringt ein Mensch, jenseits des Prinzips der Anwendung von Regeln und Zusammensetzung von Übungen, Bewegungsschöpfungen hervor, die uns in die brandende Flut einer tiefen, reich und intensiv erlebenden Seele werfen. Dieser Mensch schafft diese Tänze nicht nur, denkt sie nicht nur kraft einer so eingestellten Phantasie aus, sondern er tanzt sie auch meisterhaft selbst, ist beherrschter Körper, ist im Ausdruck reifer und wirkender Künstler. Daß diese Tänzerin mit dieser Energie, Kraft, Schulung, Selbsterziehung an der Schwelle des neuen Tanzes stand —, diesem Umstand verdankt die neue Bewegung, wenn auch nicht ihre Existenz, so doch die schnelle Eroberung der Menschengemüter und des bejahenden Willens der Zuschauenden.

Und dann das Weitere, das vielleicht noch mehr berauschte, noch mehr anzog und hinriß: die Gruppe. Und nicht die Gruppe als Instrument pantomimischer Absichten, sondern als Gefäß absoluter, synkinetischer Gefüge. Der Raum sollte durch das Schreiten und Sich-Bewegen der vielen, in der Vortänzerin Mary Wigman Zentrierten zum Schwingen, zum Aufrauschen kommen, sollte zerteilt, zerrissen und wieder geeint werden. Es schwebten da nicht eigentlich dramatische Vorgänge vor dem inneren Auge der Schöpferin, sondern mehr der Versuch: aus der rhythmischen Urzelle, aus der auch der Ton als absolutes Klanggemälde, als Sinfonie aufsteigt, die Bewegung als absolutes Raumgemälde aufsteigen zu lassen.

All diese Hoffnungen, Träume und Wünsche sind Wirklichkeiten geworden. Es ist nicht leicht, die Kurve dieser Tänzerin zu ziehen. Es mischen sich in ihr die widersprechendsten Welten, Heiteres, Düsteres, Weiches, Hartes, warm Strahlendes und Kaltes, Peitschendes. Man kann nicht sagen: das war zuerst und jenes später. Schon 1919 zeigte sie einen Tanz „Götzendienst", einen Vorläufer ihrer „Visionen" und „Totentänze" von 1925. Und ebenso pflegte sie schon anfänglich die zu mathematischer Abzirkelung neigende Gebärde. Sie ließ aus der rhythmischen Urzelle aufstrahlen, was sich als Gestaltung bildete. Und es ist das Bild eines in Höhen und Tiefen, in Liebe und Haß, in Freude und Grauen, in Licht und Nacht lebenden Menschen, der die Kraft hat, diesem seinem Erleben eine in Bewegung eindringliche und weiterwirkende Formung zu geben. Schluß folgt.

Die Operette

Eine historische Problemschau.

VON Dr. HANS KÖLTZSCH.

Mit der fast verbindungslosen Plötzlichkeit geradezu eines Naturereignisses und der unwiderstehlichen Zauberkraft einer schlechthin vollendeten Kunstschöpfung steht die „klassische" Operette in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vor uns, in W i e n durch

Suppé, Millöcker, Joh. Strauß (Sohn), in P a r i s durch Offenbach und Lecocq, unvergeßlich verkörpert. Wohl sind geschichtliche Verbindungsfäden nach der unmittelbaren Vergangenheit hin vorhanden, einesteils nach der opéra comique eines Auber und der Diminutivoper (musiquette) eines Hervé, andernteils nach den Volksstücken Bäuerle, Schenks, Raimunds, Nestroys, Wenzel Müllers, doch die elementare Gewalt, mit der sich „d i e" Operette damals festsetzte und in einem einzigartigen Siegeszug ganz Europa eroberte, wird dadurch nicht gemindert, sondern eher noch erhöht.

Die Operette, so wie wir heute diese Kunstgattung im Begriff meinen und verstehen, ist so recht ein Kind des 19. Jahrhunderts, ein (demokratisches) Erzeugnis des „modernen" Menschen. Sie entsteht zu einer Zeit, da alle die Verhältnisse und Kräfte, die unser gesamtes Musik-, Theater und Konzertleben bedingen und ausmachen, sich zusammenschließen, und zwar zu einer Festigkeit, die auch heute, in unmittelbarster Gegenwart und trotz allen gegnerischen Bestrebungen, kaum etwas von ihrer zwingenden Macht eingebüßt hat. In dem Augenblick, in dem sich die große Scheidewand zwischen produktivem Schöpfer (Künstler) und passivem Hörer (Publikum!) endgültig verdichtete, in dem sich Begriffe wie Publikum, Virtuos (reproduktiver Artist) und dergleichen herausbildeten und bald in ihrem Geltungsbereich zu Gewalthabern wurden — in diesem Augenblick entstand auch die „Operette".

Als Abglanz „klassischer" Kunstschöpfung im allgemeinen war die Operette in ihrer Glanzzeit wirklich eine „Oper im Kleinen", wurde sie als absolutes, und zwar modernes Kunstwerk, als Selbstzweck gleichsam, geschaffen und aufgenommen. Selbst das eigentlich parodistische Element fehlt ihr; nur das einer beschwingten, herrlich gelösten Heiterkeit herrscht. Stoff und Milieu erwachsen aus ursprünglicher Auffassung und Deutung, die Musik aus frei-schöpferischer Individualität. Wohl fehlt auch hier die Zeit- und Kulturverbundenheit durchaus nicht — wie könnte es in aller Kunst überhaupt anders möglich sein —, aber all diese zeitlichen Verwurzelungen erscheinen, vergleicht man sie mit denen früherer ähnlich gearteter Werke des 17. und 18. Jahrhunderts, ungleich unwesentlicher und im Wirkungsbereich begrenzter. Die Hauptsache ist jetzt ein selbständiges, von allen Schwestergattungen losgelöstes und in allen Faktoren, Stoff, Milieu, Musik, eigenmächtiges Kunstwerk — eben das der „Operette". Dieses Kunstwerk nun wird in wohl einzig dastehender Weise durch einige wenige geniale und ganz große Köpfe sofort bei seiner Kristallisation überhaupt zu einer Höhe der Vollendung geführt, die schlechthin als klassisch anzusprechen ist und die auf alle kommende Zeiten, bis in die Gegenwart hinein, ihre Herrschaft, ihren Reiz und Zauber ausstrahlt.

Doch wiederum sonderbar: treibhausartig hoch schießt diese Wunderpflanze empor, schillernd berückend — und nur allzu schnell muß sie wieder welken, ermatten. In aller Ursprünglichkeit ist ihr nur ein kurzes Leben gegönnt; schon in den Tagen ihrer größten Erfolge, in den 60er Jahren etwa, setzt ein „Verfall" in der Erzeugung ein. Adolf Müller, Richard Gené, Karl Zeller und andere kämpfen vergeblich

gegen die alles erdrückende Macht eines einmal aufgestellten, vollendeten Ideals. Es fehlt da überall jenes gewisse, unausdrückbare Etwas, jenes Fluidum eines echten, großen Kunstwerks. So wird Ursprünglichkeit zur Manie, Wiener Melancholie (in Tränen lächelnd) zur faden Sentimentalität und Süßlichkeit. Ziel als Ganzes und schöpferische Individualität der Komponisten sinken mehr und mehr.

Hatte schon die „Wiener" Operette dem Element des Tanzes, das einst Johann Strauß (Sohn) mit zwingender Macht in sie einführte, mehr und mehr Raum verstattet und war bald zu einem undramatischen, lyrisch-sentimentalen Volksstück voller ewig gleicher, immer langsamerer Walzer und Walzerlieder geworden, so sollte diese Formelhaftigkeit der ganzen Stoffwelt und Ausdruckssprache bald bei der „Berliner" Operette des neuen 20. Jahrhdts. schlimmste Auswüchse annehmen. Berlin, das wie an anderer Stelle gezeigt wurde, um die Jahrhundertwende die Hegemonie der deutschen Operettenproduktion (und Reproduktion!) an sich riß, verdrängte zwar schnell die schmalzige Sentimentalität und Süßlichkeit Wiens durch sein spezifisch „Berlinerisches", ersetzte so fast radikal zunächst den echt österreichisch-wienerischen Dreiviertel-Walzertakt durch einen nicht minder charakteristischen flotteren, schmissig-derben Zweiviertel-Rhythmus (man denke an Gilbert, Kollo und den echten Spree-Athener Paul Lincke!), brachte ferner manche neue Elemente, meist lokaler Natur, in Stoff und Milieu, aber der allmählich immer starrer werdenden Gestaltungsschablone stand es machtlos, phantasielos gegenüber. Alle jene zeitlich bedingten, geradezu wie Moden schnell und unberechenbar wechselnden Kräfte neuzeitlicheren Operettenschaffens: die Einbeziehung ausländischer Tänze (Tango, Boston, Foxtrott, Shimmy, Blues), die Erweiterung des instrumental-technischen Kolorits durch Anlehnung an die modernen Fortschritte in der ernsteren Schwesternkunst (Puccini, Strauß, Bizet, Wagner) oder der absoluten Tanzmusik der Gegenwart (Jazz), all diese Kräfte vermochten und vermögen nicht einen Augenblick über die erschreckende Beharrlichkeit und Einförmigkeit und die innere Leere und Dürftigkeit im Charakterbild der modernen Operette hinwegzutäuschen. Ob die Mittel das alte klassische Orchester oder das moderne Jazzorchester sind, ob Stoff und Milieu sich im Wien des Biedermeier oder in einem Luxushotel der Gegenwart bewegen, ob Walzer, Blues oder Black Bottom getanzt werden, überall jenes „leere Klangrauschen des Schunds" (wie einmal von A. Burgartz hart, aber treffend gesagt wurde), das durch die monotone und mechanische Verwendung all der sattsam bekannten, ebenso naiven wie albernen Rezepte und Formeln bewirkt wird: durch das „Finale" des zweiten Akts mit dem großen Liebesduett davor (und dem großen Blumensegen am Schluß), durch die so unglaublich triviale und ungeschickte „Schürzung des Knotens", durch den abfallenden Schlußakt mit seinem Minimum an Musik und seinem Maximum an mehr oder weniger geistlosem Witz, durch jene aus den Tagen erster Opernversuche des 17. Jahrhundert stammende, heute meist ganz erkünstelte Aufstellung zweier Sängerpaare: der alten Primadonna und Secondadonna mit ihren Partnern, die nun in der

neuen Operette den beiden Handlungselementen des „Tragischen" und des „Komischen" zugeteilt werden.

In Berlin selbst wieder trat, mit all dem engstens verbunden, in den letzten Jahrzehnten ein erneuter Wandel des Geschmacks, d. h. in diesem Falle des Publikums, ein. Die Epoche des Weltkrieges half das Tempo dieses Wandels rasend und erschreckend beschleunigen. In der Operette vom Ende des Jahrhunderts und bis etwa zum Zerfall des „Ancien Régime" (1918) herrschte vor und hinter dem Vorhang, kurz gesprochen, der sogen. Mittelstand, der einfache, behäbige Bürger. Stoff und Musik waren in ewiger Wechselwirkung von Inspiration und theatralischen Bedürfnis der ganzen Lebensbasis dieses Menschen angepaßt, plump, leicht trivial, derbkomisch etwas spießerisch, dabei nie ungesund erotisch. Diese Welt zerfiel; der Großstadtmensch drang vor, lokal gesprochen, der Kurfürstendamm. Plumpheit, naive Derbheit, all das schwand; an die Stelle trat, mit einem Wort, Dekadenz; schwüle Erotik, ein- oder zweideutige Motivik. Fremde Faktoren kamen, wurden herbeigezogen: die Acht auf Ausstattung, Toiletten, Tagesmoden, ferner auf Einzelleistungen der Stars. Immer mehr mußte so die Geschlossenheit aller Kräfte in einem komplizierten Kunstwerk wie dem der Operette schwinden. So wie man von der geschlossenen Szene und von der innerlich immer insgeheim verbunden gewesenen Folge der Tanzlieder abging zu den vollständig unverbunden dastehenden „Schlagern" und „Nummern", so mußte auch das Interesse an der Einheit der Handlung, an der einigermaßen logischen Verknüpfung einer dramatischen Idee schwinden. Artistische Sonderinteressen aller Art drängten sich vor, alles zerfiel. Die Revue, ganz anderen „Kunst"- und Lebensbezirken entstammend, hat der Operette den Todesstoß versetzt. Nicht indem sie diese irgendwie wandeln könnte, sondern einfach, indem sie das Publikum allein durch den Reiz der Neuheit und Vielfältigkeit gegenüber der armseligen Schablonenhaftigkeit der Operette zu sich herüberzieht und so die Operette mundtot macht. Und auch die Revue ist nun verschwunden.

Gegenwart und Zukunft? Hat die Operette als Kunstform ihren Lebenskreis durchlaufen, ist auch sie dem Verwelken und Tod verfallen, dem einst nach Spenglers genialer Deutung, ganze Kulturen sich nicht entziehen können? Hat die Operette — wie auch, vielfach behauptet und umstritten, die Oper! — keine Daseinsberechtigung mehr? Ist es nicht mehr möglich, ihr neue, belebende Säfte zuzuführen? — Wir denken optimistisch, ist das Aufzeigen der Wege, zumal im Rahmen eines kurzen Aufsatzes, auch schwierig. Eins müßte vor allem klar sein: Jenes jämmerliche Gerippe, das wir darzustellen suchten, jene leere Schablone der letzten Jahrzehnte, sie hat keine Daseinsberechtigung mehr, mag sie nun von besseren oder schlechteren Komponisten ausgeführt werden (Lehar, Fall, D. Straus oder Bromme, Gilbert, Hirsch). Auch einige wenige erfreulich abseitige Geister (Künneke, O. Nedbal) haben sich nicht von der Verstrickung in die Rezeptlibrettistik freimachen können. *Die Operette muß erst wieder einmal ein geschlossenes Bühnenwerk werden, kein Zirkusstück, keine Posse mit Musik und Tanz, kein privates Spekulations- und Kassenstück.* Der Selbstzweck von Tanz, Artistentum, Schlager, Austattung usw. muß schwin-

den, muß dem Selbstzweck eines musikdramatischen Bühnenstücks (heiterer Gattung) weichen, ohne daß deshalb die ganze Gattung im Charakter und der Ausführung zu sehr beschwert wird, etwa durch zu starke Tendenz nach dem (literarisch getönten) musikalischen Lustspiel oder der durchgearbeiteten komischen Oper. Aber vor allem heißt es, sich von der Schablone in Milieu, Stoff, Personen, Gestaltung freizumachen und in naiver Unbekümmertheit (wie etwa in den Tagen erster Buffo-Versuche) zur ewigen, unabnutzbaren Vielfältigkeit und Buntheit des L e b e n s zurückzukehren.

Die Zukunft unseres Tonsystems

Dr. SIEGFRIED F. NADEL (WIEN).

Das Problem beginnt mit dem Titel: denn schon das Recht heute von einem „Tonsystem" zu sprechen erscheint fraglich und steht zur Diskussion. Tonsystem, das heißt: eine funktional gebundene Gruppe von Tönen, deren jeder Teil hat an der Spannung, die die Tonlinienganzheit (Tonleiter) erfüllt und eben in seiner Funktion in dieser Ganzheit charakterisiert ist als Tonika, Dominante, Leitton. Nicht in das System passende Töne oder Tongruppierungen überspannen die Elastizität der Systemganzheit; sie tragen die aus dem gegebenen System nach anderen hinziehende harmonisch-dynamische Funktion an sich, deren Gesamtheit das große Spannungsfluidum, den steten Spannungskampf und Spannungsausgleich der modulatorischen Bewegung bedeutet. Hinter uns liegt das letzte bewußte Tonsystem, dessen weiteste Möglichkeiten in der *Strauß'schen* Modulation etwa ausgenützt erscheinen. Aber schon bei Reger war die bindende Kraft der Systemganzheit deutlich durchbrochen: die Modulation geht zu komplizierte und weit entfernte Wege, zu sehr wachsen alle nur denkbaren Tonlinienganzheiten im gleichen, engen Raum einer Melodie ineinander, als daß noch eine klare Beziehungserfassung von System zu System möglich wäre. Bewußt tut *Schönberg* den letzten Schritt: es fallen auch die für *Reger* immerhin noch (äußerlich) giltigen Markierungen der Systembezogenheit in der Schlußformel. Die gleichstufig-gleichberechtigte 12-Ton-Leiter aber, die hier entsteht, verliert, konsequent durchdacht, ihren Systemsinn: 12 Tonstufen stehen nebeneinander, in dem gleichen Oktavenraum alle nur möglichen Töne des uns (heute wenigstens) zur Verfügung stehenden Tonraumes umspannend; es gibt kein „eigen" oder „fremd", keine spannungtragende Grenze, die ein Systemgebiet umzeichnet, keine Über- und Unterordnung funktional verstandener Stufen. Wir finden uns einem frei verfügbaren, durch keinen Systemeinbau vorausgreifend schon belasteten und funktional gebundenen künstlerischen Gestaltungsmaterial gegenüber. Wir sind in unserer Tonsprache frei, — wie der noch vor aller Tonsystem-Gestaltung stehende ursprünglich musizierende „Primitive". Es ist gleichgiltig, daß sein Tonmaterial im Verhältnis zu unserem winzig erscheint, daß seine Tonerzeugung vielleicht auf die Singstimme und ein paar Instrumente beschränkt ist, daß schließlich seine Freiheit Ursprung, unsere neue Stufe eines langen Entwicklungsganges bedeutet. Unser Vergleich ist frei von aller Ironie: die Musik des Ursprungs und wir, wir haben die

gleiche Freiheit des die hemmenden Gestaltungsgesetze nicht-Kennens; und nennen wir nicht auch stolz eine bewußt neu anhebende Stilwandlung „neuen Ursprung"?

Von der Ursprungsfreiheit der Musik (und aller ernsten Kunst) strebt freilich die stufenweise Entwicklung einer gegensätzlichen nächsten Phase der bestimmten Formung, hier: der fixierten, bindenden Systemgestaltung, zu. Die Frage gilt, ob unsere Analogie Stilanfang-Ursprung auch diese nächsten Schritte umfaßt. Die Verbindung der beiden Begriffe „Zukunft" und „Tonsystem" im Titel anerkennt stillschweigend die weiterreichende Giltigkeit der Analogie. Immer orientieren sich Prophezeiungen am besten am schon Dagewesenen. Und da umfaßt die Brücke unserer Analogie nicht nur den Anfangs- und Endpunkt der sichtbaren Kunstentwicklung. Wie in der Entwicklungsgeschichte jeder Kunst (und des Geistigen überhaupt) in bestimmter Periodisierung gleichsinnig wiederkehrende Sinnwandlungen deutlich werden (der Begriff der „Renaissance" wird so zum umfassenden Charakteristikum des immer zwiefach gerichteten, gleichzeitig vorwärtsschreitenden und zurückgreifenden Kunstwerdens), tritt uns auch die Ursprungssituation der Musikentwicklung analog an manchen anderen entscheidenden Punkten der Geschichte entgegen. Dem hier sich vielfach wiederholenden Schritt von Systemfreiheit zu Systemgebundenheit des Tonmaterials muß sich unsere nächste zu erwartende Musikwandlung sinnvoll anreihen: der Auflösung des griechischen Musiksystems in der letzten Chromatik und Enharmonik folgt die starre Systematik der Kirchentöne: aus deren Zerreißung in der unübersichtlich sich durchkreuzenden, überreichen Transpositionspraxis erhebt sich unser (lang giltiges) Dur und Moll; die leidenschaftlich freie Chromatik der Monodie des 17. Jhds. endlich gebärt aus sich die reichere doch streng systemgebundene Diatonik, die noch Bach oder Mozart oder dem frühen Beethoven genügen wird. Und noch eine letzte, allgemein kunstgesetzliche Begründung unserer Prophezeiung des kommenden Systemgedankens: Hand in Hand mit den Auflösungen der Systembindung ging immer auch Auflösung der Formgebundenheit, jeder dem frei individuellen Ausdruck entgegenstehenden Gestaltungsgebundenheit in der Musik (und Kunst). Die immer gesteigerte, nach formal wie melodisch völlig ungebundener Ausdrucksmöglichkeit drängende Tonsprache des letzten Beethoven, Wagners, Schönbergs zerbrach ja auch die lange geltende Bindung des diatonischen Tonsystems. Umkehr aber zur gebundenen Form, zu einer den freien, subjektiven Ausdruck verlassenden „objektiveren" Gestaltung wird immer deutlicher das geistige Ziel unseren jungen Musik. Es ist da nur ein letzter Schritt zu der das Tonmaterial selbst erfassenden überindividuellen, vom subjektiven Ausdruck abgelösten Formung der Systemgebundenheit. Wenn etwa *Hauer* das konstruktive Spiel seiner systemanalogen „Tropen" dem völlig frei sich uns darbietenden Tonbereich der konsequenten Chromatik gegenüberstellt, (daß die dieses Material einfach übernehmenden Komponisten nicht wahnsinnig werden! wundert er sich einmal) beweist dies nur das gleiche um eine Materialgestaltung Kämpfen eines objektiv-absolut gerichteten Kunstwollens. Hierher gehören auch die hier und dort versuchten Wiederbelebungsversuche

einer naiven Diatonik, hierher die Zwitterbildung der normal verstandenen Leitern mit einander kuppelnden „Polytonalität".

Unsere Prophezeiung trifft die Idee des wiederkehrenden Systemgedankens; über seine konkrete Verwirklichung ist nichts ausgesagt. Aber denken wir an die die Entwicklung der Kunst tragende Doppelsinnigkeit der Bewegung, die immer Fortschritt (der materialtechnischen Beherrschung) und Rückbeziehung (auf das Stilwollen früherer Phasen) zugleich ist. So werden jene naiven Kopien vergangener Tonsysteme bloß zu Übergangsformen, die die Abwendung vom bisher Geltenden, noch nicht die Richtung des zu Erreichenden bezeichnen. Den Mut den Schritt zu einem wahrhaft neuen System zu gehen hat *Hába* gehabt: in den neu hinzutretenden Vierteltonstufen liegt die Möglichkeit wieder Über- und Unterordnung der Stufen, Stufen selbst im eigentlichen (funktionalen) Sinn und somit einen tonalen Spannungsbogen neu zu erschaffen. Die Schwierigkeit des Umlernens, die Trägheit unseres Gehörs den neuen Tonwerten Eigenbedeutung zuzuerkennen muß freilich zunächst als stark verzögerndes, fast übergroßes Hindernis erscheinen. Da aber hat *Busoni*, der wohl selbst auch ein auf völlig neuen Tonwerten (Dritteltönen) sich aufbauendes System zu erreichen hoffte, doch auch einen anderen, gangbareren Weg gezeigt (freilich sind „Gangbarkeit" und „Zugänglichkeit" Begriffe, die lang genug zu den verächtlichsten einer „wahren" Kunst gehörten): die Töne unserer Halbtonskala in neuen 7stufigen Ganzheiten zu ordnen. Es entstünden hier die neuen Spannungsbogen einer einheitlich gebundenen, doch durchaus eigenartigen, vielgestaltigen Tonalität. Auch die Gefahr der Tropen Hauers (die ja gleichfalls Ordnungen dieser Art zu schaffen versuchen), labile, spielerische, nur für bestimmte Tonstücke geltende Konstellationen zu bleiben, erscheint hier vermieden. Die Möglichkeiten dieser neuen Tonsysteme sind reich und überraschend; 113 Skalen berechnet Busoni in seinem „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst". Vielleicht tritt uns diese Idee auch schon hier und dort in den Werken der neuen Musik entgegen, wo sie mit (bewußt oder unbewußt) konsequent durchgeführten „Mischungen" der alten Tonalitäten arbeiten.

Es scheint gesetzhaft das Verhältnis von Kunstwerk und Kunstwissenschaft zu bestimmen, daß die Kunst im Instinkt des immer Schaffens neue Gebilde erzeugt, deren innere Logik verspätet zu deuten das Recht der Wissenschaft bleibt. Man verzeihe es der theoretischen Überlegung, wenn sie es einmal unternimmt, zu prophezeien.

Ein Lehrbuch des Dirigierens

VON Dr. KARL HOLL

Es ist eine weit verbreitete, aber schiefe Ansicht, die Kunst des Dirigierens lasse sich lediglich aus Begabung plus reicher Erfahrung erlernen. Gewiß: die Begabung ist unerläßliche Bedingung, und die Praxis spielt, wie überall auch hier die Rolle der Hebamme reifender und wachsender Talente. Doch zwischen Dirigiertalent und Dirigierpraxis muß, wenn es um diese Kunst richtig bestellt sein soll, etwas anderes liegen; nämlich das, was bei jeder anderen Kunst und jedem anderen

Beruf erst die Fähigkeit klärt und entscheidet: die gediegene handwerkliche Lehre. Diese handwerkliche Lehre hat es zwar in einem bescheidenen Maße auch für den Dirigenten von jeher gegeben, wie u. a. die Dirigentenklassen unserer Konservatorien beweisen. Wie wenig aber mit einer Vorbildung wie der hier durchschnittlich gebotenen tatsächlich erreicht wird, das zeigt uns die Zahl und die materielle Notlage so vieler mittelmäßiger und unfähiger Kapellmeister erschreckend deutlich. Schon unter diesem sozialen Gesichtspunkt wäre es an der Zeit gewesen, daß auf die verschiedenen kleinen Leitfäden, in denen die Technik des Taktschlagens mehr oder weniger schematisch vermittelt wird, und auf die verschiedenen Schriften arrivierter Orchesterführer, in denen Winke für die Aufführung bestimmter Werke gegeben werden, endlich einmal ein grundlegendes Lehrbuch folgt, das den ganzen Komplex „Dirigent, Dirigentenbildung, Dirigierpraxis" von hoher Warte aus übersichtlich darstellt und zugleich aus den Forderungen, die das Schaffen der Zeit und die Struktur ihres Musiklebens stellt, gegenüber Dirigierschüler und Dirigierlehrer die Konsequenzen zieht. Noch schwerer aber als das soziale Moment, das in der grausamen natürlichen Auslese seine Lösung findet, wiegt in der Frage der Dirigentenausbildung das Moment der kulturellen Situation; der Situation unserer Musik wie unseres Musiklebens. Die Musik, die sich im Lauf der letzten Jahrzehnte stark veräußerlicht und abhängig gemacht hatte, ist im Begriff, sich auf die ihr gegebenen und in ihr ruhenden Eigengesetze zu besinnen. Das Musikleben, das im Gefolge jener Entwicklung einen stark genießerischen Einschlag angenommen hatte und sich dann plötzlich der neuen innermusikalischen Lage sowie der sozialen Umschichtung des Publikums gegenübergestellt sah, kämpft um Sein oder Nichtsein einen verzweifelten Kampf. Wer anders kann in erster Linie Führer zu neuen Zielen und zu neuer Stetigkeit sein als derjenige, der von Staat, Kommune oder Kunstgemeinde an die Spitze von großen Musikinstituten berufen ist? Und wie anders soll er für seine schwere Aufgabe ausreichend gewappnet werden als durch eine Rüstung handwerklichen Könnens, die all jenen Fragen, vor allem aber den Forderungen der Produktion und der reproduzierenden Faktoren, geistig schon gewachsen ist, bevor sie sich auch sinnfällig bewährt? Als solch eine Rüstung aber oder genauer als die Anweisung, wie der angehende Dirigent sie sich selbst in fruchtbarer Zusammenarbeit mit dem Dirigierlehrer schmieden kann, ist das „Lehrbuch des Dirigierens" vor Hermann Scherchen zu bezeichnen, das im Verlag von J. J. Weber, Leipzig, erschienen ist.

Es finden sich in diesem Lehrbuch inmitten einer Fülle theoretischer Bemerkungen und praktischer Hinweise ein paar lapidare Sätze, die den geistigen Standpunkt des Autors und den Aufbau seines pädagogischen Gebäudes blitzartig beleuchten, heller als es die ausführlichste Analyse tun kann. Man liest da: „Dirigieren heißt: das innen vollkommen Gehörte gleich-vollendet in der Materie hörbar machen." — „Nur wer in Reinheit aufnehmendes Gefäß ist und verströmender Inhalt, das Werk in sich nicht verringert und die darstellende Magie zur Höhe des Werkes zwingt, ist würdig des Namens eines Dirigenten." — „Es geht nicht mehr an, daß der Dirigent vor dem Orchester steht

und dessen einzelne Instrumente und deren Technik kaum theoretisch beherrscht." — „Die Orchester sollten das Spiel verweigern, wenn Dirigenten an ihnen das Dirigieren erlernen wollen." — „Die ausübende Dirigiertechnik muß der Vorstellung des Werkes dienen; diese bestimmt die Technik." — „Das Ideal der musikalischen Aufführung ist die Darstellung, die Werden des Werkes ist; scheinbar absichtslos, ohne Zwang." — Von diesen Grundlagen aus macht sich Scherchen daran, den Schüler und jeden anderen Lernbegierigen zu dem Ziel hinaufzuführen, das ihm vorschwebt: zur „eindeutigen Art des Dirigierens, die von jedem Orchestermusiker ohne vorherige Probe, ohne vorangegangene Verständigung begriffen werden kann".

Im ersten Teil des Buches ist im allgemeinen „Vom Dirigieren" die Rede: von der Lehrbarkeit der Technik; von den spezifischen Vorübungen des künftigen Dirigenten zur Entwicklung der Musikalität; von der inneren und äußeren Problematik der Orchesterleitung sowie von den Eigentümlichkeiten des Orchesters in bezug auf Klang und Vortrag. Scherchen verlangt vom Dirigenten vor allem die Fähigkeit, sich mit nachschaffender Phantasie ein Klangbild vorstellen zu können: „Nur wenn in ihm selbst das Werk höchste Vollendung hat, kann er daran gehen, es mittels des Orchesters Gestalt gewinnen zu lassen." Der Kapellmeister soll zunächst einmal die Technik des Werkes kennenlernen, um aus ihr die Prinzipien für die Technik der Wiedergabe zu gewinnen. Einen besonders tiefen Blick in das Wesen aller organisch starken Musik und Musikreproduktion verrät Scherchens These: „Das Singen ist die Lebensfunktion der Musik" und seine Forderung: „Das Vorstellen des Dirigenten sollte vollkommenes inneres Singen sein." Aus dieser geforderten Intensität der Klangvorstellung heraus soll der Schüler lernen, intuitive Gestaltung mit kritischer Beobachtung zu verbinden. Auf derselben Basis soll der Lehrer den Schüler bei seiner Arbeit kontrollieren, indem er wie ein imaginäres Studienorchester auf ihn reagiert; und zwar 1. als ein Orchester von vorbildlicher Empfindsamkeit, 2. als ein Orchester von mittlerer Qualität, das willig ist, aber des Ansporns bedarf, und 3. als ein schlechtes, gelangweiltes Orchester.

Im zweiten Teil des Buches, der fast die Hälfte des Umfanges einnimmt, macht Scherchen den Leser in einer „Orchesterkunde" mit den Eigentümlichkeiten, Schwächen und Hemmungen der einzelnen Instrumentalgruppen vom Standpunkt des Dirigenten und der Dirigierpraxis aus gründlich bekannt; abgesehen von Fragen des Vortrags und der Auffassung. Man erfährt hier, wie wenig gerade dem angehenden Dirigenten mit der bloß theoretischen Instrumentationslehre geholfen ist; wie viele und wie verschiedenartige Probleme er aus der eigentlichen Natur der Streich-, Blas- und Schlaginstrumente heraus unter dem Gesichtspunkt der Werkabsicht und oft im Gegensatz zum Buchstaben der Notierung zu lösen hat. Man schaut gleichsam ins Räderwerk des großen Instrumentalapparats hinein und in die Geheimnisse des Wechselspiels seiner Ausdruckskräfte. Und allein diese Probleme werden mit über 300 Notenbeispielen aus der klassischen bis zur neuesten Literatur eindringlich illustriert. Die Art, wie Scherchen seine Beispiele wählt und wie er Wege zur Lösung der einzelnen Aufgaben aufzeigt, spricht ebenso für seine ungewöhnliche pädagogische Begabung wie für die

geistige Weite seines künstlerischen Horizonts und für seine enorme Kenntnis namentlich der neuzeitlichen Partituren. Es ist kein Zweifel, daß, wer seinen Winken folgt und vom besonderen Falle her auf die Lösung aller ähnlichen vorkommenden Fälle zu schließen vermag, in diesen Ausführungen den bisher sichersten Rückhalt für die Orchesterpraxis des modernen Dirigenten findet. Die volle Aktionsfähigkeit aber gibt dem Schüler erst die Beherrschung der äußeren Dirigiertechnik, die Scherchen im dritten Kapitel seines Buches entwickelt.

In dem Abschnitt „Dirigent und Werk" werden in scharfer Wortprägung, mit graphischen Schemata, an Hand von über 100 weiteren Notenbeispielen die Grundtypen des gestischen Dirigierens sowie alle Typen seiner besonderen, von der Struktur und Vortragsbezeichnung des Werkes geforderten Praktiken fixiert und erläutert. Daran schließt sich ein Kapitel über die angewandte Technik des Dirigierens im Sinne der Erkenntnisse und Forderungen des ersten Teils sowie die eigentliche Lehranweisung. Diese letztere soll den Schüler dahin bringen, daß er vor seinem Lehrer ohne Zuhilfenahme des Klaviers die Partitur auf ihrer geistige Haltung und dirigiertechnische Ausdeutung hin völlig beherrscht und imstande ist, eine Aufführung vorbeugend, verbessernd, steigernd und Schwierigkeiten erleichternd zu leiten, sobald er endlich vor das wirkliche Orchester gestellt wird. Scherchen legt beim Unterricht des Dirigierschülers besonderen Wert auf das Auswendiglernen; auf die genaue Kenntnis des Aufbaus der Komposition, auf sorgliche Durcharbeitung der instrumentalen Vortragsprobleme bis zum kleinsten Akzent; auf die frühzeitige Entwicklung des von der Aufstellung des Orchesters bedingten räumlichen Empfindens und Hörens: und auf das Freimachen des Blicks als des wichtigsten Bindemittels zwischen Führer und Geführten. Schließlich erprobt und vertieft er seine dirigiertechnischen Anweisungen mit der peinlich exakten Ausarbeitung von drei Beispielen aus der täglichen Praxis; und zwar: des ersten Satzes der ersten Symphonie von Beethoven, der vollständigen Tondichtung „Till Eulenspiegel" von Richard Strauß und der ganzen „Geschichte des Soldaten" von Strawinskij.

In all seinen Ausführungen über die Praxis zieht Scherchen von den drei Ausdrucksmitteln, die dem Kapellmeister zur Verfügung stehen, nur die darstellende Gestik in Betracht. Das vermittelnde Wort ist ihm Notbehelf, auf den man in den Proben nicht ganz verzichten kann, dessen Gebrauch man aber möglichst einschränken soll. Die ausdrückende Mimik hält er für nicht minder fragwürdig; es sei denn, daß sie sich in den Begriff der darstellenden Gestik als deren Begleiterin und Stütze einordnet. Die darstellende Gestik allein ist ihm echtes, kontrolliertes und kontrollierbares Ausdrucksmittel des Dirigenten; das Mittel, an dem sich dessen Schulung wie eine gute handwerkliche Lehre erweist und nachprüfen läßt. Die im Sinne des Werkwillens zwingende darstellende Gestik steht aber nach Scherchens aufhellender Darlegung nur dem Dirigenten zur Verfügung, in dem „das Geistige wahrhaft lebt und Wissen umspannend dem Empfinden und der schöpferischen Gestaltung beigesellt ist". Mit der Forderung dieses Typus Orchesterführer, der geistigsten Erscheinung reproduzierenden Künstlertums überhaupt, und mit dem pädagogischen Aufbau ihrer Erziehung vor

der Praxis hat Scherchen gemäß seiner Absicht das Gewohnheitsrecht des auf Werk. Orchester und Publikum losgelassenen, an diesen drei Objekten die „Routine" erlernenden Taktschlägers kritisch zersetzt. Zugleich hat er ohne besondere Polemik auch die Position des zu 50 bis 75 Prozent von der Mimik lebenden reinen Pultvirtuosen erschüttert. Diese Art Kapellmeister, die besonders durch den Einbruch des Theaters und der außermusikalischen Idealität in die Musik im Zeichen der romantischen Kunstanschauung ermöglicht, ja erzeugt und bis zur Degeneration verhätschelt wurde, ist, mag sie uns auch noch in einigen Treibhauspflanzen begegnen, im Sinne des Zeitgeschens an der Musik und durch die Musik heut wenn nicht schon erledigt, so doch wenigstens reif, in die Rumpelkammer der Geistesgeschichte einzugehen. Man muß Scherchen für seinen Beitrag zu dieser Erkenntnis besonders dankbar sein.

Alles in allem hat Scherchen mit diesem Band nicht nur ein vorzügliches, von der Zeit gefordertes Lehrbuch des Dirigierens gegeben, sondern auch das von der Zeit und von der musikalischen Situation geforderte Lehrbuch vom Wesen des Dirigenten; des Kapell-Meisters, wie er sein soll, um wieder als Treuhänder des schöpferischen Willens und als notwendiges, führendes Glied der Kulturgemeinschaft zu gelten. Scherchen bezieht sich zwar nur auf den Konzertdirigenten, aber es wird dem wissenden Leser nicht schwer fallen, das Gesagte auch auf den Typ des Operndirigenten hin zu modulieren und zu erweitern. Das Buch gehört nicht nur in die Hände des Dirigiereleven und Dirigierlehrers. Es ist mit den Forderungen, die es an den „lebendigen Organismus" des Orchesters stellt, auch für den Orchestermusiker von hoher Bedeutung, dessen Mitverantwortung in der fordernden Bezeichnung „Kunstkollege" ihren Ausdruck findet. Darüber hinaus geht es alle an, die am Musikleben organisierend, kritisch und erlebend aktiven Anteil nehmen. Mit dem historischen Werk von Schünemann („Geschichte des Dirigierens") und dem mehr erkenntnismäßigen von Cahn-Speyer („Handbuch des Dirigierens") bildet diese pädagogische Anleitung aus der Feder eines hervorragenden Praktikers den Kernbestand der einschlägigen Literatur. Die Darstellung selbst ließe sich bei einer späteren Auflage im einzelnen wohl noch etwas präzisieren und verdichten. Das Buch ist Werner Reinhard gewidmet, dem „Freunde und Förderer der Musik", der als Mäzen von großem Format und ebenso großer Bescheidenheit u. a. die vorbildliche Arbeit des „Musikkollegiums Winterthur" ermöglicht, aus deren Erfahrung heraus Scherchen die entscheidenden Anregungen für seine Arbeit empfangen hat.

Arnold Schönberg
Von heute auf morgen

Opern-Première in Frankfurt a. M.
BESPROCHEN VON ALOIS HÁBA.

Auf der Rückreise vom internationalen Musikfeste in Venedig im Jahre 1925 habe ich während der Eisenbahnfahrt zu erstemal mit Arnold Schönberg ein mehrstündiges Gespräch über Musik und das mu-

sikalische Schaffen geführt. Damals sagte Schönberg, daß er, nachdem er seine Zwölfton-Stilprinzipien in einigen Kammermusikwerken realisiert und erprobt habe (Suite für Klavier op. 25., Bläserquintett op. 26., Serenade), diese Stilprinzipien in der symphonischen Musik und Opernmusik zur Geltung bringen möchte.

Das Wort ist schöpferische Tat geworden. Es entstanden die Variationen für Orchester, welche Furtwängler in Berlin uraufgeführt hatte und die Oper „Von heute auf morgen".

Schönbergs schöpferische Zielbewußtheit und Zielsicherheit ist wahrhaftig erstaunlich. Damals, während des Gespräches sagte er zur Charakteristik seiner künstlerischen Individualität: „Ein Zwetschkenbaum wird immer Zwetschken produzieren!"

Wahrhaftig, auch die neue Oper ist eben Schönbergs Oper! Die Musikwissenschaft wird sich sehr anstrengen müssen, um alle Künste seines Komponierens und Instrumentierens zu entdecken. Den Zuhörer geht natürlich nur der musikalische Ausdruck und die Handlung etwas an; aber auch er muß wirklich zuhören und mitgehen mit den rasch wechselnden Umwandlungen des musikalischen Ausdrucks. Es gibt wenige Ruhepunkte.

Vom spieltechnischen Standpunkt ist die Musik schwer, aber sie wirkt leicht und beweglich. Sie unterstützt sehr gut den halb ernsten, halb komischen Ausdruck der Handlung, welche P. A. Merbach im Programmbuch folgendermaßen charakterisiert: „Eine Geschichte des Alltags, von Max Blonda in geschickte Worte gefaßt. Vier Menschen in Wechselbeziehungen, die auf einfache Norm gebracht sind: Mann und Frau, Freundin und Sänger. Dazu — als Sprechrolle — das Kind des Ehepaares. (Bariton, zwei Soprane, Tenor.) Der Mann verfällt dem mondänen Reiz der Freundin und die Gattin gewinnt ihn sich wieder, indem sie den Lockungen des Sängers nachzugeben scheint, den äußeren wie inneren Stil der Freundin vorübergehend annimmt. Diese Vorgänge nächtlichen Geschehens geben Gelegenheit zu manchem klugen Wort über eheliche und außereheliche Beziehungen und schließlich finden sich Mann und Frau — Freundin und Sänger, und das Kind hat das letzte Wort mit der Frage: „Mama, was sind das, moderne Menschen?" Die Gesangsstimmen wirken durchwegs führend und man verstand bei der Frankfurter Première faßt jedes Wort. Rezitativ, Arioso, Ensemble sind als formale Gliederung deutlich erkennbar. Schönberg hat nun auch die alten Opernformen in neuen Klangkörper verwandelt, nachdem er solches früher mit den alten Formen der Kammermusik und Orchestermusik durchgeführt hat.

Schönbergs schöpferische Kraft der Umwandlung ist individuell, völlig eigenartig und selbständig in Klang und Ausdruck.

Ohne Kompromisse, ohne Konzessionen wächst Schönberg von Werk zu Werk als auschauliche Manifestation des reinen wirkenden Geistes in dieser korrumpierten Zeit.

Die durch den Opernchef H. W. Steinberg auf das sorgfältigste vorbereitete Uraufführung hat gezeigt, daß ein völlig neuartiges Kunstwerk auch einen starken Publikumerfolg erringen kann. Die „pfeifende kleine Opposition" hat ihn zur wärmsten Kundgebung für Schönberg

und die ausübenden Künstler (Steinberg, Dr. Herbert Graf und die Sänger B. Ziegler, A. M. Topitz, Else Gentner-Fischer, Elisabeth Friedrich) gesteigert. Steinberg hat sich durch diese Uraufführung einen ersten Rang unter den besten zeitgenössischen Dirigenten erworben. Für ihn gibt es keine Probleme mehr.

Křenek: „Leben des Orest"

PREMIÈRE AM LEIPZIGER STADTTHEATER

VON Dr. PAUL A. PISK

Ernst Křenek, wohl einer der interessanten Bühnenkomponisten der jungen Generation, ist im „Leben des Orest" vom Spielerischen zur großen dramatischen Theateroper übergegangen. („Orest" enthält fünf Akte in acht Bildern) und hat auch musikalisch verschiedene Sphären der neuen Musik zu vereinigen gesucht. Das weltbekannte Sagengut des griechischen Heldenzeitalters benützt er ganz allgemein, ohne irgendwelche historische Einstellung. Im Gegenteil: Griechenland ist für ihn nur das Land der Sehnsucht, des Südens, der Sinnesfreude, der Bewegung, keineswegs das der edlen Größe, wie denn auch das Gehaben des Volkes in diesem Drama her barbarische, grotesk-wilde Züge trägt. Dieses Südland ist in Gegensatz gebracht zu der Eiswüste, zu dem geheimnisvollen, dunklen Nordland des Königs Thoas, wo Orestes auf seiner Flucht Entsühnung sucht. Die Gestalt dieses Helden ist von Křenek gleich der eines modernen Menschen gefaßt. Durch einen Gegensatz „Komplex" zwischen seinem Vater Agamemnon und sich selbst — er soll als unschuldiges Opfer für den Kriegswahn fallen — frühzeitig in die Welt hinausgestoßen, durchirrt er, seiner selbst noch nicht bewußt, aber schon von Sehnsucht nach der inneren Heimat getrieben, die Lande. Durch ein Naturerlebnis, die abendliche Begegnung mit einem Hirten im Gebirge, erweckt, zieht er nachhause. Dort findet er Blutschuld, Verbrechen und erschlägt die eigene Mutter („Komplex") und Aegisth. Aufs neue stößt ihn Fluch in die Welt hinaus, die er jetzt büßend und bereuend durchmißt. Er findet sich selbst erst, als er innerlich gesühnt hat und todbereit ist. Die göttliche Gnade verleiht ihm Leben und Erlösung, dieselbe Gnade, die auch dem südlichen Lande üppig reiche Naturschätze spendet. Orests Gestalt klingt in Křeneks Drama nicht nur an Ahasver, den ewig Irrenden, an Parsifal, an Dostojewkis Raskolnikoff, an sondern ist ein Teil des Künstlers selbst, der, ein Irrender, die Gnade sucht, die Schaffenskraft, die der Bühnenmusik neue Wege weist.

In seiner Partitur bemüht sich Křenek, verschiedene Stilelemente der zeitgenössischen Musik miteinander zu verquicken. Überraschend wirkt, daß er das gesamte Requisit, das Rüstzeug der romantischen Oper (begleitete Rezitative, Streichertremolos, erregende Steigerungsmöglichkeiten durch Sequenzen), ja sogar Wagners Motivtechnik und hie und da Richard Strauß aufnimmt. Dazu kommt auf der anderen Seite die von Křenek seit jeher geliebte Rhythmik des Jazz. Die Volkschöre der Griechen, Straßensänger (dem Quartett der Revelers ähnlich) drücken sich musikalisch in synkopierten Rhythmen aus, ja, die melodische Kadenz des Jazz wird als stilbildend benützt, allerdings oft abwechselnd mit der des guten alten ehrlichen Quartsextakkordes aus früheren Epo-

chen. Am wertvollsten sind jene Stücke der Oper, in denen sich Křenek frei von Groteske, frei von Zwang und Flüchtigkeit, auf sich selbst besinnt; etwa die schöne Hirtenmusik mit Flöte und Banjo, die große Arie des Orest oder das prachtvolle Quartett am Schluß des vierten Aktes. Diese inneren Werte der Partitur entscheiden natürlich nicht den äußeren Erfolg, sondern der Komponist erzwingt den durch die packenden, bewegten Massenbilder mit ihrer oft an Gassenhauer erinnernden, eingänglichen Melodien, das dramatische Geschehen und die trotz allem Raffinement erfrischende Kühnheit, mit der Křenek das Publikum über die Oberflächlichkeiten hinweghänselt.

Das Stadttheater Leipzig wurde unter der ganz ausgezeichneten musikalischen Leitung des Generalmusikdirektors Gustav Brecher dem Werke voll und ganz gerecht. Der Dirigent sorgte für Spannung, für musikalische Durcharbeitung und besonders für das Chorische, das in diesem Werk eine große Rolle spielt. Denn Křenek verwendet den Chor nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Orchester zu Ouverturen und Zwischenspielen, gewissermaßen dem Erzähler im Oratorium gleich. Die prächtigen Bühnenbilder Oskar Strnads (Wien) und der vorzügliche Träger der Titelrolle Karl August Neumann seien mit größter Anerkennung hervorgehoben. Křenek feierte einen stürmischen Erfolg und sein neues Werk wird sicherlich den Weg über viele Opernbühnen nehmen.

Westdeutsche Erstaufführung

ALBAN BERGS „WOZZECK" IM ESSENER OPERNHAUS.

Das bekennerhafte Werk Alban Bergs erlebt an den Theatern Westdeutschlands in dieser Spielzeit so etwas wie eine nachträgliche Rehabilitierung. Drei Bühnen — Essen, Düsseldorf und Aachen — werden es herausbringen und rechnet man die in Paris vorgesehene Wozzeck-Aufführung (im Théatre des Champs-Elysees) — übrigens mit Slezak in der Titelrolle — hinzu, so entspricht die Aufführungsziffer dieses Werkes in dieser Saison nahezu derjenigen, die es seit seiner Uraufführung vor rund vier Jahren überhaupt erreicht hat. Rechnet man dazu, daß viele Jahre verstrichen waren, ehe man sich zu einer Annahme der Oper entschloß, so erkennt man den zeitlichen Abstand, der zwischen Abfassung und Geltendmachung der Oper liegt. Eine Aufführung von heute läßt diesen Bruch noch um vieles deutlicher erkennen als damals, als die Musik des Schönbergkreises noch Aktualitätswert besaß. Was trotzdem die Opernleiter bestimmen mag, sich dieses Außenseiters der modernen Opernliteratur anzunehmen, ist ganz leicht zu sagen. Es geht zweifellos von diesem Werk, gegen das vom Standpunkt der Oper alles mögliche vorgebracht werden kann, eine starke Wirkung aus, nicht nur vom Drama, auch von der Musik, der Eindruck, den ein starkes musikalisches Ethos schafft. Es fordert Respekt, auch wo man die Ausdrucksmittel ablehnen mag. Man wird auch der von Rudolf Schulz-Dornburg in Essen inspirierten Aufführung, bei aller Anerkennung der Leistung, nicht nachsagen können, daß sie neue Erkenntnisse für das Werk und für unsere zeitige Opernsituation vermittelt habe. Eher könnte man behaupten, man habe eine im Bewußtsein unserer Zeit bereits überwundene Angelegenheit mit allen nur verfügbaren Darstellungsmitteln nochmals zur Diskussion stellen wollen, ohne daß sich jemand zur Diskussion gemeldet hätte. Es blieb auch in Essen bei jener achtungsvollen Anerkennung, deren Temperatur nicht aus den Herzen, sondern aus der Gesinnung kommt. Man ehrt den Charakter und entzündet sich nicht am Werk. Schulz-Dornburgs Einsatz als Dirigent, eine vorzügliche Regie Wolf Völkers und eine Reihe schöner, den Stimmungsgehalt der Tragödie aufs beste einfangender Bühnenbilder Caspar Nehers schufen eine Interpretation von hohem Rang. In der Titelrolle erwies sich Heinrich Blasel als ein Künstler, der zu überzeugen und zu packen

verstand. Dolie van Rhyns durchweg ausgezeichnet gegebene Marie war stellenweise etwas stark zum Weibchen hin verzeichnet. Am Schluß konnte mit den Hauptbeteiligten an diesem interessanten Abend auch der Komponist mehrmals an der Rampe den Beifall des Hauses entgegennehmen. Er hatte einige Tage vorher im Opernhaus ein eindringliches Bekenntnis zu seiner Arbeit abgelegt und mit erläuternden Beispielen den Versuch unternommen. in Bau und Anlage seiner Oper einzuführen.

Hans Georg Fellmann.

Zur Musikerziehung

DIENST AN DER MUSIK.

VON Dr. H. LUNGERSHAUSEN, WICKERSDORF

Gegensätze unserer Zeit: Auf der einen Seite Abkehr von der konkreten Wirklichkeit„ einseitige Betonung alles Geistigen, Aufgehen in Philosophie und Weltanschauungsfragen. Auf der anderen Seite Ablehnung alles Geistigen, aller Philosophie, aller Weltanschauungsfragen. Das praktische Leben steht im Vordergrund, Technik, Produktivität, Körperkultur. Dort die Gefahr einer zu großen Lebensferne, die in ihrem Extrem zu grüblerischer Selbstauflösung und Untätigkeit oder zu sentimentaler Schwärmerei führt, hier die Gefahr einer einseitig auf das Gegenständliche gerichteten Ungeistigkeit, einer über den engen Gesichtskreis des Menschen nicht hinauskommenden kleinlichen Vielgeschäftigkeit.

Beide Seiten sind auch deutlich im Musikleben unserer Zeit erkennbar: Auf der einen Seite völlige Passivität der Hörer einer Musik gegenüber, die weit und unnahbar über dem Menschen steht. Die Folge ist Träumerei, ein sich in Stimmung versetzen, ein sich berauschen lassen. Auf der anderen Seite eine Musik, die, ganz in die Sphäre des Menschen herabgezogen, nur noch als Gebrauchskunst eine Bedeutung hat. Kunst, die nicht mit einem praktischen Zweck verbunden ist, wird abgelehnt. Dort letzte Konsequenzen der Romantik, hier einseitige Reaktion.

Betrachten wir uns aber die Gegenwart von der positiven Seite aus, so müssen wir doch in der Ablehnung der an vielen Stellen krankenden vorigen Generation einen durchaus gesunden Willen zu Ehrlichkeit, zu Selbstverantwortlichkeit, einen Willen zu neuen selbstgeschaffenen von innen gewachsenen Formen feststellen. Man ist kritisch geworden, man erkennt nicht blind und teilnahmlos bestehende Formen ohne weiteres an. Schlaffe Untätigkeit ist verhaßt. Man will selbst am Aufbau seiner Welt beteiligt sein. Man ist aktiv und produktiv. Klarheit und Wachheit der Sinne erstrebt die junge Generation. Sie sucht sich von Träumerei und Sentimentalität zu befreien. Es ruhen so viel gesunde und wertvolle Kräfte im Menschen von heute, daß wir Grund genug haben, im Sinne dieser Generation am Aufbau einer neuen Kultur zu arbeiten, ohne uns ängstlich an alte überkommene, wohl einst zu Recht bestehende, heute aber überlebte Formen zu halten.

Aber — und hier setzt eine der wichtigsten Aufgaben unserer Zeit ein — wir dürfen nicht, wozu wir als „moderne“ Menschen zu leicht geneigt sind, über der Gegenwart der „Zukunft“ die Gegenwart der „Vergangenheit“ vergessen. Es liegen in der sich unterordnenden ehrfurchtsvollen Distanz, in der Anerkennung einer Kunst, die über dem

Menschen steht, in dem Dienst an geistigen Kräften, die erst erworben werden wollen und nicht so ohne weiteres jedem verständlich sind, so viel hohe und auch, wenn sie als solche erkannt werden, einende und gemeinschaftsbildende Werte, daß wir sie auf keinen Fall außer Acht lassen dürfen.

Wir klagen heute über das mangelnde Interesse an guter Musik. Wir wundern uns über den schlechten Besuch der Konzerte. Die Hauptursache hierfür liegt im Konzertwesen selbst, das sich einerseits zu weit vom Publikum entfernt hat, andererseits aber, um nicht zu langweilen und sich überflüssig zu machen, zu viel Konzessionen an die Unterhaltungssucht der Masse gemacht hat. Wir erkennen die Unhaltbarkeit eines solchen Zustandes. Es darf der Konzertmusik nicht eine Aufgabe zufallen, die z. B. die Kaffeehausmusik viel besser erfüllen kann. Das Publikum darf aber auch dem Konzert nicht so fern stehen, daß es keine innere Anteilnahme mehr daran hat. Wenn die Konzerte nicht besucht werden, so liegt das nicht am Geldmangel. Kinos und Revuen sind fast immer ausverkauft. Nein, das wirkliche Bedürfnis, die innere Beziehung zur Kunstmusik, die Notwendigkeit des Konzertes fehlt. Die Virtuosität eines „Stares" kann natürlich das Konzert auch nicht retten. Kabaretts sind hierfür viel geeigneter. Jedes Kompromis, das merken wir, verzögert nur die Lösung der Frage. Es wäre ganz falsch, den Zustand durch viele und billige Volks- und Schüler-Konzerte bessern zu wollen. Die Teilnahmlosigkeit des Publikums wird dadurch auch nicht behoben. Wollte man nun aber resigniert das Konzertwesen überhaupt ablehnen, wollte man die Berechtigung einer zuhörenden Menge, die, ohne selbst beteiligt zu sein, der Musik nur rein aufnehmend gegenübersteht, bezweifeln, wollte man in das andere Extrem verfallen und nur Selbstmusizieren verlangen, wollte man nur eine Musik anerkennen, die ganz zum Menschen gehört, die ihm Gebrauchskunst, die ihm zur Alltäglichkeit geworden ist, dann würde man die höchsten Werte der Kunst überhaupt außer Acht lassen, der Kunst, die als reine Gestaltung, als eine geistige Kraft, der man dienend sich unterordnet, weit über der alltäglichen Sphäre des Menschen steht, einer Kunst, die durch Hören, freilich durch konzentriertes und in gewissem Sinne aktives Hören, aufgenommen werden will, einer Kunst, der man in distanzierter Ehrfurcht näher zu kommen sich bemühen muß.

Hier setzen äußerst wichtige Aufgaben der Musikerziehung ein. Vor allem die Schulmusikerziehung darf nicht dabei stehen bleiben, den jungen Menschen durch Musik zu erziehen, sondern muß ebenso die Erziehung zur Musik im Auge behalten, d. h. zu einer Kunst, die als reine Gestaltung frei von allem Gegenständlichen geradezu zum Symbol für geistige Werte überhaupt wird. Hat auch das Konzert, so wie es heute ist, sich selbst unmöglich gemacht, verliert es auch heute seine Bedeutung, so wird es doch von der Zeit an ganz von selbst wieder erstehen, in der wir ein Publikum haben, das bei aller Aktivität, bei aller inneren Anteilnahme hörend wieder Distanz und Achtung der Kunst gegenüber erworben hat. Unsere Frage kann also nicht lauten, wie können wir das Konzert retten, — das Konzert wird sinnlos, wenn die Nachfrage fehlt — sondern wie können wir zum musikalischen Verständnis, zum richtigen Hören erziehen.

Wie bringt man den Hörer zum wirklichen Kunsterlebnis? Soll man, wie es so viele Schulmusiker heute tun zu müssen glauben, lange Einführungsreden halten? Soll man nette Musikeranekdoten, soll man überhaupt zur Einführung in die Musik viel Biographisches und Musikgeschichtliches bringen? Wird dadurch der Schüler der Musik näher gebracht? Soll man, bevor man dem Schüler Musik bietet, ihn auf formale Dinge aufmerksam machen, ist es so wichtig, dem Schüler die Sonaten-, Fugen-, Menuett-Form einzupauken, bevor er überhaupt von sich aus das Streben hat, die Form zu erkennen? Ist dem Hörer die Musik wirklich näher gerückt, wenn er genau weiß, welche Form ein Stück hat, ist damit schon ein musikalisches Hören bedingt? Oder soll man, wie es immer noch viel zu oft geschieht, dem Schüler klar machen, „was sich der Kompnist dabei gedacht hat"? Soll man hermeneutische Erklärungen geben, oder soll man zum anfänglichen leichteren Verständnis gewissermassen als „Eselsbrücke" Programmusik auswählen, bei der man so schön etwas erklären kann, bei der man sich doch wenigstens Gedanken machen kann? Nein, all das entfernt eher den Schüler von dem rein musikalischen Aufnehmen eines Kunstwerkes. Durch Formanalysen wird der Intellekt zu stark in Anspruch genommen, der Schüler achtet dann zu sehr auf die äußere Gestalt und glaubt, daß es schon genüge, wenn er diese herausfindet. Durch hermeneutische Erklärungen kommt der Schüler leicht zu der Anschauung, man müsse sich beim Hören etwas denken, und er freut sich, wenn er der Musik schließlich ein Programm unterlegen kann. Der Schüler wird so auf außermusikalische Vorgänge aufmerksam gemacht, die nur sein Verständnis für die Musik erschweren. Überhaupt ist es ein großer Irrtum zu glauben, es sei notwendig, dem Schüler möglichst viel zu erklären, ihn auf möglichst viel Einzelheiten aufmerksam zu machen, ihn unbedingt zu belehren. Gerade den umgekehrten Weg sollte man einschlagen. Man sollte erst den Schüler hören lassen, d. h. in ihm Musik werden lassen, und sich dann von ihm das Gehörte erklären lassen. Z. B. nimmt der Schüler von heute Modetänze konzentriert und aufmerksam auf, ohne daß ihm eine theoretische Einführung gegeben worden ist. Auch kann er, ohne daß er jemals darin belehrt worden wäre, beste Analysen vom Jazz geben. Die Reflexion über die Kunst kommt nach dem Kunsterlebnis von selbst, vorher aber hilft sie nur wenig. Wie erreicht man es aber, daß der Schüler auch hochstehende Musik nicht teilnahmlos an sich vorbeirauschen läßt? Was ist zu tun, daß er innerlich von der Musik ergriffen wird?

Wichtig ist da zu erst einmal, daß dem Schüler beim Anhören von Musik eine ähnliche wache Aufnahmebereitwilligkeit vermittelt wird, wie er sie der markanten Tanzmusik gegenüber kennt. D. h. er muß mit seinem Körper, seinen Bewegungen, seinem Atem, seinem Blute ganz dabei sein. Richtige Wege geht hierin die Dalcroze-Erziehung, wenn sie das Kind beim Anhören von Musik körperlich mittun läßt, ohne lange zu erklären, daß jetzt ein neues Thema kommt, jetzt eine Pause, jetzt ein gerader, jetzt ein ungerader Takt, jetzt ein langsamer, jetzt ein schneller Rhythmus. Durch die körperliche Anteilnahme bleibt das Kind in jedem Augenblick in einem wachen und konzentrierten Aufnahmezustand; es steht unmittelbar mit der Musik in Verbindung. Und allein

hierauf kommt es an. Das musikalische Erlebnis stellt sich dann ganz von selbst ein ohne Analysen, Erklärungen und Ausdeutungen. Dagegen kann danach das Kind um so mehr erzählen, was es gehört hat. Das unmittelbare und konzentrierte Hören schließt gleichzeitig das Erkennen formaler Dinge ein.

Man soll nun nicht glauben, daß man nur bei Tanzmusik körperlich beteiligt sein könnte. Jeder wird schon einmal am eigenen Leibe verspürt haben, daß er, wenn er ein starkes Kunsterlebnis gehabt hat, immer gleichzeitig irgendwie körperlich eingestellt war. Es braucht dies deswegen nicht unbedingt äußerlich bemerkbar zu sein, wie etwa bei der Dalcroze-Gymnastik. Aber es muß doch jede Nervenfaser, das ganze Körpergefühl, der Atem usw. in Mitleidenschaft gezogen sein. Gerade auch beim Aufnehmen einer reinen absoluten z. B. linear-kontrapunktischen Musik, der doch tänzerische Schwerpunkte fehlen, ist ein körperliches Mitgehen äußerst notwendig. Freilich hat man es hier mit einem viel feineren Körpergefühl. zu tun, als beim Anhören von Jazzmusik. Ich möchte direkt von einem Fingerspitzengefühl sprechen, das sich der inneren Dynamik der Musik angleicht. Langsam sich bildende, weit über einzelne Takte hinauswachsende Spannungen und Atemzüge, die wieder untereinander kontrapunktisch verwoben sind, appellieren an die feinsten Organe des Menschen, verlangen stärkste Konzentration. Wir haben diese Feinempfindlichkeit verloren. Die Tanzmusik war notwendig, um das verlorene Körpergefühl wiederzugewinnen, um den Menschen geistig und körperlich zu lockern, um aus dem Traumzustand der auf Stimmung eingestellten Romantik zur wachen und aktiven Aufnahmefähigkeit einer neuen Generation zu führen. Diese Aktivität des heutigen Menschen wollen wir voll und ganz bejahen. Die Kunst mußte erst mal wieder ganz Eigentum des Menschen werden, mußte ganz zu seinem alltäglichen Leben gehören. Wir dürfen aber nicht dabei stehen bleiben. Die Musik dient nicht nur dem Menschen. Es gibt wie gesagt auch einen Dienst an der Musik. Solange wir noch an Kunst glauben, so lange müssen wir auch an ihre geistigen Kräfte, d. h. an geistige Werte überhaupt glauben. Denn Kunst im eigentlichen Sinne beginnt erst da, wo sie die konkrete Nachahmung verläßt und wo sie frei von Zwecken wird, wo sie das Reich reiner Gestaltung betritt, wo geistig irrationale Kräfte einsetzen. Wir müssen die Gefahr unserer heutigen Generation, nämlich eine starke Ungeistigkeit ebenso überwinden, wie die allzu große Lebensferne der vorigen Generation. Die Werte beider Generationen müssen erkannt, ihre Synthese gefunden werden. Es muß ein der Musik als einer geistigen Macht dienendes Hören mit konzentrierter Aktivität verbunden werden. Hier liegen bisher noch nicht genügend betonte wichtige Aufgaben der Musikerziehung. Häufiges Hören vereint mit körperseelischer Bereitwilligkeit führt uns am ersten wieder zur Musik als einer Kunst, vor der man sich, ohne ihr dabei doch teilnahmlos und innerlich entfremdet gegenüberzustehen, mit Ehrfurcht und Achtung neigt.

BÜCHER und NOTEN

K. G. FELLERER: ORGEL UND ORGELMUSIK. Dr. B. FILSER-VERLAG, AUGSBURG.

Vom Mittelalter bis zur Gegenwart wird die geistesgeschichtliche Betrachtungsweise einheitlich durchgeführt und dargelegt, wie jede Zeit ihr eigenes Klangideal besitzt, das sich in Orgelbau und Orgelmusik äußert. Die auf die reine Struktur des Satzes eingestellte Richtung und die auf das rein Klangliche, in seinen verschiedenen Möglichkeiten Gerichtete, erscheinen als Gegenpole, von denen aus ein gegenseitiges Durchdringen im Sinne der allgemeinen Musikanschauung der einzelnen Zeiten den musikalischen Formen Gestalt und Stil gibt. In gleicher Weise vollzieht sich der Wandel im Orgelbau, der von der klangstarren bis zur Orchester-Orgel kommt.

WALTER HARBURGER: FORM UND AUSDRUCKSMITTEL IN DER MUSIK. In der Sammlung Musikalische Volksbücher, Verlag J. Engelhorns Nachf. Stuttgart.

Was Harburger bietet, ist Erkenntnis ursächlichster Zusammenhänge, ist Entstehungs- und Entwicklungslehre. Erstaunliche und neuartige Formulierung der Begriffe Polyphonie, Homophonie usw. Echt empfunden die Kunst unserer Zeit, stark die Begründung ihrer Gesetzmäßigkeit.

SIEGFRIED KALLENBERG: MAX REGER. Musiker-Biographien 41. Band. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 7045.

Der Verfasser hat auch hier, wie in seiner im gleichen Verlag erschienenen Strauß-Biographie, den Stoff so gegliedert, daß sich Biographisches und Ästhetisches das Gleichgewicht halten. Das Werk Regers erscheint so, wie es sich chronologisch dem äußeren Lebensgang einordnet. Naturgemäß nimmt aber auch die kritische Betrachtung der musikalischen Schöpfungen einen nicht unbeträchtlichen Raum ein. Diese kleine Biographie dürfte wohl ein wertvolles Pendant und Ergänzungsmittel bedeuten zu der kürzlich erschienenen Briefsammlung Max Regers.

MARIE VON BÜLOW: HANS VON BÜLOW IN LEBEN UND WORT. Verlag J. Engelhorns Nachf. in Stuttgart.

Die von Adolf Spemann und Hugo Holle herausgegebenen Musikalischen Volksbücher, die uns mit den köstlichen Erinnerungen der Tochter von Robert und Klara Schumann bekannt gemacht haben, bringen als neuesten Band ein wertvolles Buch der zweiten Gattin und Witwe des genialen Dirigenten Hans von Bülow. Marie von Bülow, zur Glanzzeit der Meininger unter ihrem Mädchennamen Marie Schanzer eine gefeierte Schauspielerin, hat sich bereits durch die vollständige Monumentalausgabe der Briefe und Schriften Bülows ein bleibendes Denkmal gesetzt; der vorliegende Band wird all denen willkommen sein, die die Briefausgabe nicht zu erschwingen vermögen.

ADOLF CHALOUPKA: TSCHECHISCHES THEATER 1918—1928 *(tschechisch). Herausgegeben von Masaryks Volkserziehungsanstalt, Prag.*

Eine klare, leidenschaftslose und doch glänzend geschriebene Sammlung von knapp gefaßten Studien über das hiesige Theater, in denen über Regie, Bildkunst, Schauspiel (ein Kapitel ist der Oper gewidmet), über Theaterkritik, Theaterzeitschriften u. a. viel Wissenswertes gesagt wird. Das Buch zeugt von dem sehr regen Theaterleben der Tschechen, die geschickt gewählten Bühnenbilder spiegeln die außergewöhnliche Modernität ihrer Szenenkunst. St.

CHARLES SANDORF TERRY: JOHANN SEBASTIAN BACH. Eine Biographie. Mit einem Geleitwort von Karl Straube. Im Insel-Verlag zu Leipzig.

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß die auf das Sachliche gerichtete Wesensart des Angelsachsen sich bis in das deutsche Musikschrifttum hinein ausgewirkt hat. Und zwar keineswegs verderblich. Ein Amerikaner, Alexander Wheelock Thayer, hat die erste wissenschaftlich sicher gegründete. umfassende Lebensbeschreibung Beethovens verfaßt; obgleich psychologisch und in Tatsacheneinzelheiten nicht unantastbar, hat sie noch heute als verhältnismäßig getreuester Lebensspiegel des Tondichters zu gelten; auch hat seine Darstellung auf die deutsche Musikschriftstellerei, die bis dorthin vorwiegend heldenbeschönigend eingestellt war, einen sichtbaren heilsamen Einfluß ausgeübt. Nun tritt der englische Geschichtsprofessor Terry mit einer Lebensschilderung Bachs hervor, die in gewissem Sinne ein Gegenstück zu jenem Beethovenwerke bildet. Wird in Philipp Spittas bedeutendem Bachwerke das Biographische von der Kunstbetrachtung sozusagen „überwuchert", so macht Terry ausschließlich den irdischen Weg des größten der Leipziger Thomaskantoren sichtbar. Mußte er sich dabei in vieler Beziehung an Spitta selbst noch halten, so war doch seine Aufgabe von beträchtlichem Umfang: So waren nicht nur die Quellen seines

Vordermannes erneut nachzuprüfen, sondern auch die gesamte seit über einem halben Jahrhundert über Bach hochgewachsene Literatur zu verarbeiten. Außerdem gelang es dem Forscher, neue reichfließende Quellen zu erschließen; es handelt sich dabei hauptsächlich um solche, die er an Plätzen Bachscher Wirksamkeit auf eigenen Reisen entdeckte. Wo es ihm gelingt, dieses Künstlerdasein und die einzelnen durch den Meister geweihten Stätten an den Leser heranzubringen, bekundet er den geborenen Biographen, der gepflegte Darstellung und philosophische Methode in gutem Sinne mit einander in Einklang zu bringen versteht. —n—

RICHARD SPECHT: JOHANNES BRAHMS. Leben und Werk eines deutschen Meisters. Avalun-Verlag, Hellerau.

Einer, der sich noch auf die persönliche Bekanntschaft mit dem großen Nachklassiker berufen kann, hat dieses wertvolle Buch geschrieben. Wenn ich gefragt würde, was ich daran am meisten schätze, so würde ich, nach einigem Überlegen, gerade die liebevolle Zeichnung des Wesensbildes des eigenartigen Menschen betonen. Man kennt Specht aus seinen anderen Musikbüchern. Die Art seines Vortrages, der immer neue Wörter, Wendungen und Vergleiche bereit hat, ist noch immer die eines blendenden Stilvirtuosen, aber dennoch keines bloßen Blenders. Die Gepflegtheit seines Vortrages wird gelegentlich höchstens durch zu ausgedehnte Satzgefüge beeinträchtigt, die ihm die Begeisterung über geliebte musikalische Werke in die Feder drängt. Kein Wunder, wenn sich der Verfasser ausnahmsweise mal im Satzbau verheddert, wie S. 192, Z. 6—3 v. u., wo zweimal der Dativ statt des Genitivs steht. (Nebenbei noch der Vermerk einer unmöglichen Behauptung; S. 223 wird festgestellt, Brahms scheine gewissen Themen „manchmal geradezu die Wirbelsäule zu brechen, so wie es bei Kindern geschieht, die man zu Schlangenmenschen heranziehen will." Diese Ansicht gehört glücklicherweise ins Fabelreich; denn mit dem Bruch der Wirbelsäule tritt bestimmt der Tod eines Menschen ein.)

Die Art der Anlage hält sich im ganzen an die Lebenszeitfolge des Tondichters. Den einzelnen Kapiteln geben vornehmlich bemerkenswerte Ereignisse und Stationen den Namen. Die Erörterungen über die Werke sind in drei „Zwischenspielen" und dem Kapitel „Der Symphoniker und seine Probleme" untergebracht. Diese Werkschilderungen fließen aus ähnlichen Quellen wie die in Rollands letztem Beethovenwerke. Es sind Ergüsse einer musikalisch einfühlungskräftigen, poetisch empfindenden und darstellungsfähigen Persönlichkeit. Dabei bewahrt sich Specht auch den weniger gelungenen Werken gegenüber den Blick und hält mit sachlicher Kritik nicht zurück. Wie man sich auch zum sonstigen musikalischen Bekenntnis des Verfassers stelle, der bekanntlich ein warmer Fürsprech Mahlers und Richard Straußens war, die „neue Musik" dagegen ablehnt: Sein neuestes Werk ist wohl nicht nur sein eigenes bestes Buch, sondern auch eine der wertvollsten Veröffentlichungen des ganzen musikalischen Schrifttums unserer Zeit. Der Verlag legt es in wunderschöner Aufmachung vor.
—n—

N. F. VAN ROOIJEN: VIOLINSCHULE. *Verlag Eulenburg, Leipzig.* Die in der Eulenburg'schen Volksausgabe in 10 Heften erschienene Violinschule ist wie aus dem Vorwort des Autors ersichtlich ist dazu bestimmt, den Schüler unmittelbar bis zu den Kreutzer-Etüden vorzubereiten; diese gute Idee ist auch gut durchgeführt. Ohne weiteren Ballast führt das Studium der 10 Hefte zu einem soliden Können und der Schüler nimmt, gut vorbereitet, das Studium der Etüden auf. Die Ausbildung der beiden Hände wird gleichzeitig und systematisch durchgeführt. Phrasierung und Melodik werden durch feine und sehr genau bezeichnete Vortragsstückchen dem Schüler verständlich gemacht. Fingersätze sind der zeitgemäßen Auffassung vom Technischen angepaßt. Das Werk bedeutet eine Bereicherung der Violinpädagogischen Literatur. K.

DER QUERSCHNITT

CONRAD ANSORGE †

Die Kunst verliert in ihm einen der eigenartigsten Musiker, einen scharf profilierten Denker, einen Meister, dessen Epitheton „Dichter" am Klavier, die Art seines Spiels im Wesen erfaßt. Er war nicht Techniker katexochen, nicht Nur-Virtuose. Ansorge kam geistig von Liszt her, von ihm hatte er die Liebe zur Romantik. Das Seelenhafte, Lyrische der Deutung war persönlichstes Bekenntnis. Sein Beethoven, sein Schubert war Dienst an der Gottheit, Offenbarung eines einsamen Menschen. An ihm ist die Zeit vorübergegangen. Schmerzliches Erlebnis für ihn, daß die Jugend in den letzten Jahren nicht mehr in seiner Gefolgschaft zu sehen war. St.

EMMY DESTINN †

Mit Emmy Destinn ist eine der schönsten Stimmen dahingegangen. Eine üppige sinnliche Stimme, von einem Reichtum der Farben ohnegleichen, unendlich wandelbar, im Moment des tiefsten Gefühls fähig und der strahlendsten Höhe. Eine dieser Sopranstimmen, die von unten heraufgebildet sind und selbst in den höchsten Registern noch das Geheimnis ihrer Tiefe bewahren. Eine eigentliche Technik großen Stils war es nicht zu nennen. Es war ein Instinkt für die Wirkung und Schönheit des Gesanges, der nicht in einem Unterricht aufgewachsen war, sondern aus Nachahmung der Lehrerin hervorging und dann sich eigene Wege suchte. *B.*

*

DER IN REUTLINGEN LEBENDE KOMPONIST HUGO HERRMANN erhielt vom preußischen Kultusministerium ein Staatsstipendium von 10.000 Mk und ein Jahr Urlaub, um eine Oper zu komponieren, die im Wiesbadener Staatstheater zur Uraufführung gelangen wird.

WILLY BENDA GESTORBEN, Urenkel des berühmten Violinvirtuosen *Franz Benda;* er war Direktor des Konservatoriums in Bielefeld.

HEINRICH KAMINSKI erhielt (gleichzeitig mit seiner Berufung in den *Berliner Senat der Akademie der Künste)* den *Musikpreis der Stadt München* in der Höhe von 3000 Mark.

HANS GAL hat drei humoristische Männerchöre mit Klavier nach Texten von Wilhelm *Busch* komponiert.

FELIX PETYREK zurzeit Meisterlehrer am Konservatorium in Athen, wurde an die Württembergische Hochschule für Musik nach *Stuttgart* berufen.

DIE BISHERIGE „DEUTSCHE KAMMERMUSIK BADEN-BADEN" (früher Donaueschingen) findet im Juni d. J. zum 10male statt als „Neue Musik 1930 Berlin" (veranstaltet von der Rundfunkversuchsstelle bei der Staatl. Hochschule für Musik in Berlin). Zur Aufführung sind vorgesehen: Haus- und Liebhabermusik (vokal und instrumental). Musik für pädagogische Zwecke. Rundfunkmusik (Hörspiele, Unterhaltungsmusik). Szenische Stücke mit Musik.

DER PIANIST FRANZ LANGER spielte erfolgreich in einem Konzert der Berliner Sektion der I. G. f. N. M. Er brachte sudetendeutsche und tschechische Musik.

KAPELLMEISTER WALTER KAUFMANN (Karlsbad) ist Kapellmeister bei der Berliner „Ufa" (Tonfilm) geworden.

ERWIN SCHULHOFF erhielt einen Kompositionsauftrag der Berliner Funkstunde.

EMMA SAXL hat in ihren Prager *Radiokonzerten* gute Programme. Von alten Meistern spielte sie u. a.: *Hässler, Graun, Marchand, Galuppi;* von Altprager Komponisten: *Ambros, Kittl, Tomaschek, Seeling;* in den Kinderstunden: Stücke des *8jährigen Mozart* und aus dem *„Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach";* in das Kapitel „Heimatkunst" gehören ein *„Weihnachtsspiel"* und ein *„Dreikönigsspiel"*, beide aus *Grulich* i. B.

DAS ERSTE KONZERT DEUTSCHLAND-AMERIKA WIRD VOM MITTELDEUTSCHEN RUNDFUNK GESENDET. Bekanntlich wird der Austausch der Rundfunkprogramme zwischen den Vereinigten Staaten von Nordamerika und Deutschland jetzt in die Wege geleitet. Als erste deutsche Übertragung über den Atlantik hat auf Wunsch der leitenden Stellen des deutschen Rundfunks der Mitteldeutsche Sender am 14. Februar, abends 23.45—0.30 Uhr ein Konzert des Leipziger Sinfonieorchesters unter Leitung von Alfred Szendrei veranstaltet. Das Programm enthielt die sinfonische Dichtung „Don Juan" von Richard Strauß und die Böcklin-Suite von Max Reger. Der Kurzwellensender Zeesen übertrug das Konzert auf Amerika, wo es von sämtlichen Sendern der Union verbreitet wurde.

„AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY", die neue Oper von Kurt Weill und Bert Brecht, gelangt in der zweiten Märzwoche am *Stadttheater in Leipzig* zur *Uraufführung.*

DAS 18. DEUTSCHE BACHFEST der Neuen Bachgesellschaft findet in der Zeit vom 4.—6. Oktober in Kiel statt unter der künstlerischen Leitung von Professor Dr. Fritz Stein.

DER 22. WÜRZBURGER LEHRGANG FÜR HÖRÄSTHETISCHE MUSIKERZIEHUNG findet in der Zeit vom 14. mit 16. April statt. Er gibt Schulgesang- und Schulmusiklehrern, Lehrern und Lehrerinnen an Musikfachschulen, Chorleitern, Führern von Musikantengilden, Studierenden der Musik und der Pädagogik Gelegenheit, den neuesten Stand der Didaktik und Methodik auf den Unterrichtsgebieten des Singen-, Sprechen- und Lesenlernens in vorbildlichen Schülervorführungen kennen zu lernen.

DIE KLEINE SINFONIE VON HANS WEDIG, op. 5, die Generalmusikdirektor *Erich Kleiber* am 17. Januar in der Berliner Staatsoper zur Uraufführung brachte, ist von den Generalmusikdirektoren Abendroth für Köln und Schuricht für Wiesbaden zur Aufführung noch in diesem Winter angenommen worden.

IM NEUEN PREUSSISCHEN ETAT werden die staatlichen Theater in Berlin, Kassel und Wiesbaden mit einem Ausgabenetat von 17,322.300 Mark verzeichnet. Demgegenüber stehen 7,956.000 Mark Einnahmen, so dass ein Zuschuss von 9,366.300 Mark verbleibt. Der Zuschuss im Jahre 1929 belief sich auf 7,854.700 Mark, und der des Jahres 1913 auf 2,033.908 Mark. — Für das *Solopersonal der Berliner Staatsoper* sind 70 Stellen vorgesehen mit einer Durchschnittsbesoldung von 22.493 Mark im Jahr. Für den Opernchor sind vermerkt 160 Stellen mit einer Durchschnittsbesoldung von 4125 Mark. An Gastspielhonorar sind 246.450 Mark vorgesehen.

DAS ZENTRALINSTITUT FÜR ERZIEHUNG UND UNTERRICHT veranstaltet in Gemeinschaft mit dem Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer e. V. und den Städten Bochum und Essen die *erste Tagung für Sing- und Volksmusikschulen*, die vom 22.—23. April 1930 in Bochum und vom 24.—25. April in Essen stattfinden wird. Das Programm umfasst Vorträge u. a. von Ministerialrat Kestenberg, Prof. Schünemann, Prof. Jöde, Berlin; Direktor Greiner, Augsburg; Direktor von Waltershausen, München; Oberschulrat Götze, Hamburg, und Vorführungen der Singschule Bochum und der Folkwangschule Essen.

IN DER RUNDFUNK-VERSUCHSSTELLE BEI DER STAATL. AKADEMISCHEN HOCHSCHULE FÜR MUSIK, BERLIN-CHARLOTTENBURG, FASANENSTRASSE 1, wurden in diesem Semester Lehrgänge für Rundfunk-Rede und -Musik eingerichtet. *A. Rundfunkrede:* 1. Sprecherziehung und künstlerischer Vortrag Vilma Mönckeberg-Kollmar (Lektor an der Universität Hamburg), Alfred Braun (Regisseur und Abteilungsleiter der schauspielerischen und literarischen Abteilung der Funkstunde Berlin) und Dr. Heinrich Michaelis (Vorsitzender der Gemeinnützigen Vereinigung zur Pflege deutscher Kunst). 2. Freie Rede Dr. Karl Würzburger (Abteilungsleiter und Redakteur bei der „Deutschen Welle"), 3. Sprache und Gebärde (Tonfilm) Dr. Carl Hagemann (Intendant a. D.) und Vilma Mönckeberg-Kollmar, Vortragsniedreschrift Dr. Karl Würzburger, 5. Pädagogischer und Schulfunk Karl Friebel (Direktor der Rundfunk-Abteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht) und 6. Grundlagen der Elektro-Akustik Dr. Erwin Meyer (Abteilungsvorstand der akustischen Abteilung beim Heinrich-Hertz-Institut für Schwingungsforschung). *B. Rundfunkmusik:* 1. Gesang und Chor, 2. Instrumentalmusik, Kammermusik und Orchester Bruno Seidler Winkler (Abteilungsleiter der Orchester-Abteilung der Funkstunde Berlin), 3. Komposition und Instrumentation. Musikalisches Hörspiel Max Butting, 4. Filmmusik Paul Hindemith (Professor an der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik zu Berlin), 5. Elektro-Akustik und 6. Experimentalkursus Dr. Erwin Meyer (Abteilungsvorstand der akustischen Abeteilung beim Heinrich-Hertz-Institut für Schwingungsforschung).

DER MITTELDEUTSCHE RUNDFUNK will das Interesse des breiten Publikums dadurch auf die schwer bedrängten Theater seines Bezirks lenken, dass er wichtige Ur- und Erstaufführungen besprechen lässt. Auch dies ein Unternehmen, das in der Schweiz in erhöhtem Masse aufgegriffen werden sollte.

„KREIS DER 12 MUSIKER." Zu dem Kreis der zwölf Dichter, die der Norag-Intendant Hans Bodenstedt um sich versammelt hat, ist nun auch der Kreis der zwölf Musiker getreten. Ihm gehören u. a. an: Hans Kaminski, Herrmann Spitta, Armin Knab, Wilhelm Maler, Herrmann Erpf, Günther Biallas, Ernst Lothar von Knorr, Siegfried Scheffler, Christel Lahusen, Paul Kickstat. Die jungen Rundfunkmusiker haben sich am 27. Januar durch das Hamburger Mikrophon den Hörern vorgestellt. Die Kompositionen dieses neuen Kreises wollen mit ganz geringen Mitteln, also kleinster Besetzung, auskommen.

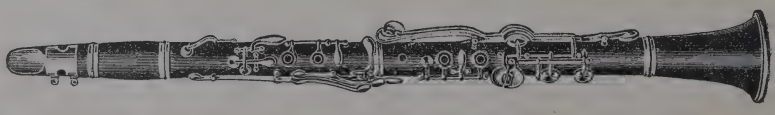
AUS EINER ZUSAMMENSTELLUNG DER RUNDFUNK-HÖRERZAHLEN EUROPAS in Prozenten ist ersichtlich, dass Dänemark mit 7,7% gefolgt von Schweden mit 6,8% an erster Stelle stehen. Grossbritannien nimmt den dritten Rang mit 6.3%, Deutschland mit 4,5% den 5. Rang ein. Die Schweiz steht mit 1,9% in der unteren Hälfte der Tabelle. Belgien, Italien, Russland und Rumänien weisen die geringste Hörerzahl auf.

DAS BASLER KAMMERORCHESTER, das seit drei Jahren alte und neue Musik in einer produktiven Arbeitsgemeinschaft aufführt, kündigt für diese Spielzeit u. a. an: *Bach:* Musikalisches Opfer (David), *Honegger,* König David, *Hindemith,* Bratschenkonzert, *Bartók,* Tänze, *Strawinsky,* Kleine Suite, *Beck,* Tod des Oedipus.

SCHALLPLATTEN-EXPORT. In den ersten neun Monaten des laufenden Jahres wurden 9.64 Millionen Stück *Schallplatten von Deutschland ins Ausland* exportiert (gegen 7.18 bzw. 4.52 Millionen Stück im gleichen Zeitraum der beiden vorangegangenen Jahre 1928 und 1927). Die Hauptabnehmer für diese Erzeugnisse waren die folgenden Länder: Januar bis September 1928: Schweden 858 Tausend Stück, 1929: 1113 Tausend Stück; Tschechoslowakei 1928: 431, 1929: 1022; Niederländisch-Indien 1928: 566, 1929: 784; Schweiz 1928: 492, 1929: 752; China 1928: 686, 1929: 582; Niederlande 1928: 464, 1929: 504; Belgien 1928: 102, 1929: 355; Norwegen 1928: 130, 1929: 338; Frankreich 1928: 126, 1929: 242 Tausend Stück. In der Hauptsache geht die deutsche Schallplattenausfuhr nach Ländern, in denen entweder starke deutsche Bevölkerungsteile vorhanden sind, oder in denen die deutsche Sprache gut verstanden wird. Auffallend ist auch der starke, wenn auch rückgängige Absatz nach China.

DER DURCH DEN WEGGANG VON PROFESSOR SCHNEIDER an der Universität Breslau erledigte Lehrstuhl der Musikwissenschaft ist dem ausserordentlichen Professor Dr. Arnold *Schmitz* in Bonn angeboten worden. Schmitz, der sich als Beethovenforscher einen Namen gemacht hat, habilitierte sich 1921 in der Bonner Philosophischen Fakultät, wo er später einen Lehrauftrag für Musik des Mittelalters und musikwissenschaftliche Methodologie und 1928 die Ernennung zum ausserordentlichen Professor erhielt.

REDAKTIONSSCHLUSS 20. FEBRUAR 1930.



V. KOHLERT'S Söhne

MUSIKINSTRUMENTENFABRIK

GRASLITZ i. B.

SPEZIALFABRIK FEINSTER HOLZBLASINSTRUMENTE UND SAXOPHONE

GEGRÜNDET 1840.

NUR ERSTE WELTAUSSTELLUNGS-PREISE
ZULETZT BARCELONA 1929 „GRAND PRIX".

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG

X. JAHRG. 1930. HEFT 3.

Musikalischer Dualismus

VON GEORG KLAREN

Wir veröffentlichen diesen stark problematischen Aufsatz, da die Möglichkeit besteht interessanten Fragen wissenschaftlich nachzugehen. (Red.)

Es mag Manchem gewagt, ja fast abergläubisch erscheinen, was die folgenden Zeilen ausführen sollen: daß melodische Töne leben, den Menschen töten und erlösen können, daß in ihnen das Prinzip des Dualismus, die beiden kämpfenden Energien des Alls, das nur durch ewige, ringende Prozesse dieser gegnerischen Pole besteht, enthalten sind, aber wenn überzeugte Musiker mich auch einen Inkompetenten schelten, der die Grenzen der einzelnen Künste verwischen und in die Musik seine vitale Philosophie tragen will, es ist so. Wer meine früheren Aufsätze hier und in anderen Blättern gelesen hat, muß aus ihnen erfahren haben, daß ich zwei Musiken kenne, die göttliche, spirituelle der Germanen, sowie die anders göttliche, diabolische, sensuelle der Romanen und Slawen, ohne natürlich ein Werturteil abzugeben und in Kenntnis dessen, daß ihre Wurzeln wohl noch weiter in der Tiefe der Rasse zu suchen wären, da ja die beiden gegenwärtigen Träger der Prinzipien gleich arischem Stamme angehören.

Bevor ich in diesem Essay zeigen werde, was aus der Erkenntnis dieses Dualismus in der Musik an Erfahrungen für das ganze, seelische Leben resultiert, will ich praktisch an einem Beispiele, das überzeugen könnte, den Beweis führen und indem ich einer speziellen Abhandlung über den betreffenden Denker vorgreife, die musikalische Leidensgeschichte eines großen Menschen, Otto Weiningers, berichten. Wie man weiß oder wissen könnte, predigte Weininger in seinen frühen Werken rigoroses Ethos, bekämpfte das Lustprinzip und nahm sich aus Verzweiflung das Leben, weil ihn die Materie zu Falle brachte und er seine eigenen Gebote nicht erfüllen konnte. Aus allen Werken dieses Märtyrer's einer eigensinnigen Überzeugung ist seine Vorliebe für die Musik zu ersehen. Beethoven verehrte, Wagner vergötterte er, sprach von ihm als von einem Heiligen, einem Erlöser, gab eine durchaus philosophische, mystische Wendung des „Parsifal" und nannte die Waldstein-Sonate den höchsten Gipfel apollinischer Kunst, welchen die Musik jemals erreichte. So sprach er, als er „Peer Gynt" analysierte, seine Thesen glaubte, das reine Weib in der Solveig als irdisch möglich annahm und auf sein Ethos vertraute. Es würde zu weit führen die Gründe nachzuweisen, warum er von diesem Piedestal sittlicher Größe stürzen mußte, oder zu erzählen, wie dies zuging. Hier genüge meine Behauptung der viel umstrittenen Tatsache, daß es geschah und er sich in tiefster, sittlicher Erniedrigung auf seiner Italienreise ganz kannibalisch wohl fühlte.

Merkwürdig: in Syrakus, am Strande des Meeres, in einer Mondnacht, unter geputzten Leuten am Korso, zu den Klängen einer Kurkapelle schreibt er einen Dithyrambus über die „C a v a l l e r i a“ und schwört sich zu, daß ihr Komponist groß ist. Groß ein Mascagni von einem Denker genannt, welcher Wagner verstand wie keiner vor und nacht, unter geputzten Leuten am Korso, zu den Klängen einer Kur-Herren! — ja, Mascagni, der nur e i n Werk schrieb, aber eines, das tausend aufwiegt, i s t groß —, er ist so groß wie Wagner (Bei der Lecture dieser Worte dürfte selbst Mascagni ins Staunen geraten. R e d.), nur a n d e r s groß —, von der teuflischen, sinnlichen Seite her, die nicht minder göttlich ist.

Es würde wieder zu weit führen, den Rückweg des verloren geglaubten Sohnes des Ethos zu Gott zu verfolgen, wieder genüge die Tatsache, daß er sich nach einem grandiosen Progresse der Läuterung in Beethovens geheiligtem Sterbehause das Leben nahm. Er hatte zur spirituellen Musik zurückgefunden.

Mag dieses Beispiel erläutern, daß unter gewissen Umständen die Musik auch im Leben symbolische Bedeutung hat, als Freund oder Berater, als Dämon oder als Verführer töten und erlösen kann. Allerdings muß gesagt werden, daß er — wie ja k e i n dualistischer Gegenpol allein besteht — auch nicht ungemischt n u r göttliche oder n u r dämonische Musik gibt; in den Werken jedes Komponisten sind eben b e i d e Musiken vereint, ringen um die Herrschaft und wo der Kampf am größten, ist es auch sein Meister, als den wir Beethoven erschauernd verehren, von dem Strindberg schreibt, g a n z gute Menschen können den Giganten nicht vertragen. Freilich, weil sie den Kampf überwunden zu haben glauben, die sogenannten Guten, bis ihr Tier wie in Werfels genialem „Bockgesang“ erwacht. Es gibt also nur b e i d e Musiken z u s a m m e n, der g r ö ß e r e Gehalt e i n e r der beiden, schematisch gesprochen: der größere Prozentsatz von Gott oder Teufel e n t s c h e i d e t, aber sie sind stets ringend vereint, wie überall, wo Dualismen kämpfen. Weininger hat es am Gesetze der Bisexualität erkannt.

Was ist nun das göttliche, was das teuflische Element in der Musik und wie wirken die beiden vereinigt?

Wesen des Gottes ist ewige, majestätische, grandiose Synthese, die Harmonie, das unermüdliche Bestreben des negativen Prinzipes, des Teufels aber, diese Synthese zu zergliedern, das All zu analysieren, das Spektrum aufzulösen, musikalisch gesprochen: die Melodie zu schaffen. Analogien gibt es viele: die religiösen Musiken sind meist harmonisch gehalten (R e d.?) bewegen sich in getragenen Akkorden, die zum Beispiel in Chorälen — als reine Tonfolgen zerlegt noch immer festgefügten Charakter bewahren, die Symphonie, das Gebiet, auf welches die melodischen Dämonen den geringsten Einfluß gewinnen, bewegt sich meist in harmonischen Bahnen, die Oper (R e d.?) aber oder gar das Lied schwenkt infolge der Beimengung von gesprochenen, verführerischen Worten meist zum Teufel über, der im Chanson oder in der Operette triumphiert.

Wir sehen also, daß in der Musik die Harmonie meist das göttliche, die Melodie das teuflische Prinzip ist, und aus dem Kampfe dieser gleichstarken Gegner entsteht jene lebendige Bewegtheit, welche wir den Rythmus nennen.

Rhythmus erscheint uns als das Leben selbst, jeder Vorgang im Universum, die geringste Bewegung des Einzelnen, jede Zuckung der Muskeln, jede Reagenz der Nerven, jede Veränderung und jede Tätigkeit, alles All vollzieht sich rhythmisch und wer an sich selbst pragmatische Geschichtsforschung betreibt, wird in seinem Leben wechselnde Kurven von Hausse zur Baisse, vom Glück ins Unglück, von guten Stimmungen zu schlechten und wieder zurück periodisch, also rhythmisch wahrnehmen können.

Im gesamten, musikalischen Schaffen herrscht seit jeher ein Zwiespalt in den Seelen der Komponisten, der sich im Schaffen ändert, ein Zweifel, ob sie Gott oder dem Satan, der Harmonik oder der Melodik angehören sollen, und wenn dieser Kampf sich gegenwärtig so verschärfte, das er bereits allgemein diskutiert ein Schlagwort geworden ist, so beweist es nur, daß eben heutzutage wieder die große Welle des Dualismus die Welt überschwemmt und im Chaos der Gegenwart jeder Einzelne die feindlichen Mächte schärfer verspürt, welche sich um die Hegemonie seiner Seele raufen. Das war der Kampf seit jeher, denn es gibt keine n u r harmonische oder n u r melodische Musik, sondern bloß eine, die mehr den einen Vorzug als den anderen betont.

Am schärfsten prägt er sich wohl in Beethoven aus. Es ist ja schon zum Gemeinplatze geworden, diesen Giganten einen Ringenden zu nennen, doch wissen die Wenigsten, womit und wofür er rang. Wieder war es Weininger, der dies intuitiv erkannte, wenn er sich vor Beethoven fürchtete. Man fürchtet einen Menschen, der — „zu Allem fähig wäre"; — was bedeutet sie, diese viel vergriffene, wenig begriffene Phrase? — wer „zu Allem fähig ist", muß es doch auch zum Guten sein, man spricht aber meist nur von Verbrechern, wenn man sie gebraucht, und in der Tat würde Beethoven seiner gesamten Psychologie nach von sich ebenso wie Goethe sagen können, daß es kein Verbrechen gäbe, dessen er sich nicht fähig hielte —, allerdings auch wieder keine geistige, sittliche Höhe, die sein Genius nicht erklommen hätte. Genial ist eben der Mensch, welcher die Dualismen in der Intensität von Millionen auf seinen Schultern spürt und sich ihrer bewußt ist.

Ich mächte zur Erweiterung des Gesagten auf ein Phänomen aufmerksam machen, das rein musikalisch ist und nur philosophisch erklärt werden kann. Warum werden die Komponisten bis zum 20. Jahrhundert meist so stark melodisch, wenn sie von der Liebe, warum so harmonisch und pastoral, wenn sie vom Tode singen? — um willkürlichen Deutungen symphonischer Stellen, wie sie wohl gegeben werden könnten, aber angezweifelt würden, weil jede Kommentierung absoluter Musik subjektiv ist, auszuweichen, will ich als Beispiele zwei Stellen, aus der Opernliteratur wählen: Wagner, der fast absolute Harmoniker, wird geradezu trivial-melodisch in „Winterstürme wichen dem Wonnenmond", wenn er die Liebe der Wälsungen zeichnet, aber Verdi, der ausgesprochene Melodiker, greift wie jeder Andere zu Akkorden, wenn der Tod am Theater seinen Einzug hält. Wie kann man diese Tatsache musikalisch motivieren? — gar nicht! — aber philosophisch ist sie zu begründen.

Domäne des Teuflischen, der spektralen, materiellen Vielfalt ist alles Irdische, die der Gottheit alles Transzendente, das Leben, welches Tote führen. Liebe will gegen die Zeit alles Körperliche verewigen, die

Teile fortzeugen, den Menschen göttlich machen, doch im Banne des Raumes, der dämonisch ist. Sonne scheint einheitlich rein, solange sie den Äther, das Unendliche wärmt, sowie sie den Raum berührt, wird sie vom Athmosphärischen spektral gebrochen und wenn dieser Vorgang sich wahrscheinlich auch nur in unserem Bewußtsein abspielt, so kann man ihn doch symbolisch nehmen. Tod aber löscht jedes irdische Bewußtsein aus, er löst uns zeitlich und räumlich aus der Teilung los und was immer nach ihm kommt, einheitlich, göttlich muß es sein.

So kann die Musik intuitiv einprägen, was philosophisch zu deuten vieler, schwieriger Worte bedarf. Sie klingt und wir müssen reden.

Aus dem Gesagten ginge hervor, daß offenbar solche Komponisten, die zur Sexualität starke Beziehungen haben, zur Melodik neigen und solche, welche das Geschlechtliche zur Erotik, zur seelischen oder geistigen Liebe sublimieren, den Harmonikern angehören müssen. Es ist in der Tat so, wie folgende Beispiele zeigen können: Wagner, ein sexuell passiver Mann, dessen spirituelle Liebe zu Mathilde Wesendonk intensivste Erotik ist —, ich nehme hier Weiningers bekannte Unterscheidung dieser Begriffe an —, war sicher ebenso sehr Harmoniker wie Beethoven, dessen Gefühle für die Baronesse Guicciardi wie für Margarethe Brunswick sicher die reinsten waren. Schrecker aber, um nur den modernsten, prägmantesten Vertreter des gegnerischen Lagers zu nennen, Schreker, der sich als Librettist immer wieder von den Problemen des Fleisches reizen läßt —, er wird ganz unrichtig ein Erotiker genannt —, war Einer der ersten, deutschen Komponisten, die nach einer Epoche des harmonisch eingestellten Wagnerianismus wieder die Melodik propagierte, gleich wie Strauß, welcher nur durch sein Orchester fälschlich als Harmoniker wirkt, am echtesten aber dort ist, wo er sich in seinen bekannten, umspannenden Bögen der Legati wiegt. Mozart war ein Melodiker —, seine naive, sinnliche Auffassung des Lebens begründet es —, ebenso Schubert und seine Lebenslust war fast sprichwörtlich, nicht aber Schumann, der Vorfahre des Wagnerschen, harmonischen Prinzipes, und auch nicht Bach, welchen man sich ebensowenig liebend vorstellen kann wie Kant, eine Gestalt, an der nichts Menschliches mehr ist. Geradezu konstitutiv gehören der sinnlichen, melodischen Linie fast sämtliche, romanische Komponisten an, die modernen mehr als die alten, unter denen auch einige Harmoniker wie Pergolese oder Palestrina waren.

Wir stehen ja gegenwärtig überhaupt an einer für Zeiten des allgemeinen Verfalles typischen Wende völkischen Charakteristiken und im Einzelnen vor einer „Umwertung aller Werte", welche Nietzsche vorausahnte. Sucht nach irdischer Entfaltung ist gerade solchen Epochen allgemein, die kulturell eine Dekadenz und politisch eine Niederlage zeigen, siehe das römische Imperium, das anciène régime, während spirituelle Bestrebungen den Zeiten eigen sind, welche die Nation im Besitze gesunder Macht erlebt.

Deutschland war schon vor dem Kriege durch seinen ungeheuren Aufschwung der letzten fünfzig Jahre dekadent, byzantisch und süchtig. Nun erlebt man wieder das bekannte Phänomen, daß unterlegene Völker einen üppigeren Willen zum Dasein haben als die Sieger und nach seiner Umsetzung in Lust auch üppiger leben. In Österreich zum Beispiel weiß man, daß ein geringer, aber kulturell maßgebender Teil sei-

ner Bevölkerung den standard life bedeutend über das Friedensmaß gesteigert hat, während in den Siegerstaaten die Sparsamkeit als Zeichen geistiger Vertiefung und einer Abkehr vom sinnlichen Leben um sich greift.

Man verzeihe mir den kurzen Ausflug in den psychologischen Mechanismus der Soziologie, das besprochene Phänomen hat seine Auswirkung auch in der Musik und es kann gelingen, daraus die kommende Entwicklung des musikalischen Schaffens abzuleiten.

Daß in Deutschland gegenwärtig ein starker Zug zur Melodik vorherrscht (?), ist bekannt. Man halte sich nun aber vor Augen, daß in den musikalisch produktiven Staaten der Sieger, bei den Romanen ein ebenso starker Zug zur Harmonik nachzuweisen ist.

Bei den Franzosen leitete Berlioz und in Italien unwesentlich später Boito die Renaissance romanischer Harmonik ein. Damals war es Wagner, der diesen Umschwung bewirkte, nun die Deutschen aber zur Melodie tendieren, gibt es bei den Romanen einen starken Einfluß von Rußland, von dem noch zu sprechen sein wird —, ich nenne Debussy, Skriabine, dann die ganze Reihe der hypermodernen Italiener, die sämtliche die Harmonik sogar zur Polytonalität steigern. Aber noch nicht genug damit: schon kündigt sich auch in der Musik ein für die fernere Zukunft zu erwartender Kampf zwischen Amerika und asiatischen Osten an, die beide — wer weiß, welcher früher — Träger der nächsten Kulturen sein werden. Rußland war früher zur Harmonie, zu Gott geneigt, auch chinesische, japanische Techniken, welche das europäische Tonschaffen der Gegenwart befruchten, sind im Wesentlichen harmonisch, während uns Amerika mit seinen gierigen, diabolischen Melodien und originellen Rhythmen überflutet, welche die modernen, europäischen Operetten füllen.

Es ist also zu erwarten, daß nach vollzogenem Austausche der Prinzipien zwischen germanischen und romanischen Komponisten ein zweiter, gleichartiger Wechsel zwischen dem jüngsten Westen und ältesten Osten vor sich geht; in das Chaos der gegenwärtigen Umgruppierung europäischer Musik werfen auch schon die Wellen der genannten, kommenden Kulturen ihre Brandung hinein. Während sich überzeugte Melodiker an den kalifornischen Rhythmen laben, so die Komponisten zeitgemäßer Operetten, die Chansonniers, englische Meister wie Delius und sogar Puccini, der in der „Fanciulla del west" geradezu kopierte, grübeln eingefleischte Harmoniker wie Wellesz über die Probleme des asiatischen Tonschaffens, um daraus Anregung zu schöpfen.

Stellen wir uns die Frage, welcher der beiden Richtungen, der göttlichen oder diabolischen, der harmonischen oder melodischen die Zukunft gehört, so muß in fatalistischer Auffassung der Kulturgeschichte gesagt werden, daß wir vermutlich — wenigstens was das deutsche Schaffen betrifft — einem Zeitalter der Melodik entgegengehen, daß nach äußeren, politischen und sonstigen Konstellationen zu schließen Amerika den größten Einfluß auch musikalisch ausüben wird und alle Versuche, die russischen oder japanischen Formen der Harmonik in Mitteleuropa zu popularisieren, ebenso verfrüht sind wie der Bolschewismus und andere Experimente, welche der kulturellen Entwicklung um Jahrhunderte vorgreifen.

Ob es das Ideal ist, im zeitlichen Wechsel immer das Eine von

Anderen abgelöst werden zu sehen? — gewiß nicht, aber der ewigen Oszillation der Dualismen kann eben die Musik auch nicht entgehen, das Ideal wäre freilich, in restloser Verschmelzung beide Faktoren zu vereinigen, wie die größten Meister, wie Beethoven, wie Mahler es märtyrerisch versuchten.

Ein großer Fehler wird stets begangen: die Menschen werten zu rasch, wo man überhaupt nicht werten dürfte. So verdammen die Harmoniker die Melodik und umgekehrt, statt einzusehen, daß ja beide Prinzipien wie sämtliche Dualismen einzig die beiden antipolaren Seiten des gleichen Dinges darstellen, des Lebens, außer dem es einfach nichts mehr gibt.

Man fühlt sich geradezu bemüßigt, allzu seriösen Musikern gegenüber eine Verteidigung ungerecht so gescholtener Trivialitäten, eine Rechtfertigung des Kitsches zu führen und anderseits allzu fanatischen Melodikern eine gerechte Würdigung harmonischen Tonschaffens einzuprägen.

Es ist ja geradezu grotesk anzuhören, wie sich ein Junger der ersteren Gilde zum Beispiel über die wüsten, doch so melodischen, aus Amerika bezogenen Rhythmen der Niggersongs ärgert, und nicht weniger lächerlich, wenn ein Anhänger der letzteren Species über Harmoniker schimpft, welche nach seiner Meinung nur sinnlose Klänge häufen.

Um es im Voraus zu betonen: das Folgende will als Ideal gelten und scheint als ein solches eo ipso nie zu verwirklichen, aber da wir uns mit geziemender Resignation bereits eingestanden haben, daß ein Entrinnen aus dem Kreislaufe des ewigen Wechsels zweier abwechselnd allein dominierender Prinzipien unmöglich oder wenigstens bisher nie dagewesen ist, so können wir schon unbesorgt einen platonischen Wunsch an das Geschick äußern und uns ein Bild machen, wie die letzte Höhe der Musik, wie die äußersten Grenzen dieser nur scheinbar unbegrenzten Kunst gestaltet sein müßten.

Wodurch würde diese Höchstentwicklung bewirkt werden?

Nur durch eine Vereinigung der harmonischen und melodischen Technik wäre die Musik zur ewigen Vollendung zu bringen.

Man stelle sich vor, daß ein deutscher, technisch raffinierter, harmonisch unerschöpflicher Meister daneben die melodiösen Einfälle, die thematische Simplizität eines Romanen habe, die beiden gegnerischen Energien in ein Werk aus einer Seele gegossen —, die Vollendung wäre da, doch — abgesehen davon, daß irdisch ein Absolutum nicht möglich ist —, wäre dieser Zustand wirklich so schön?

Es würde kein Mensch mehr wagen, diesem gewaltigsten Giganten eine Note nachzuschreiben, es gäbe keine Komponisten und — was das Ärgere wäre — kein Streben mehr.

Ich glaube, Lessing war es, der irgendwo sagte: „Wenn Gott mir die Wahl zwischen der Erkenntnis absoluter Wahrheit und einem ewigen Streben nach ihr liesse —, ich würde das letztere wählen.“ — Es gibt eben nichts grauenhafter Vorzustellendes als restlos zufrieden zu sein.

Schließlich ist es nur eine Frage des Standpunktes, der täglich wechselnden Stimmungen, ob man sich mehr zu Gott oder zum Teufel,

mehr zur Harmonik oder zur Melodie, mehr zum Geiste oder zu den Sinnen hingezogen fühlt. Was ist gut und was böse? — sie wurde schon zum Gemeinplatze, die Tatsache, daß es niemand sagen kann.

Darum seien wir zufrieden, daß es zwei Musiken gibt —, es ist schon gut, wenn sie sich nur getrennt entwickeln —, freuen wir uns an jeder der beiden und sehen keinen von ihnen des Anderen wegen scheel an.

Grammophon und Pädagogik

KURT LÜTHGE, BERLIN

Die Methoden unseres Musikunterrichtes sind rund 100 Jahre alt und in dieser Zeit hat sich beinahe nichts an ihm geändert. Ängstlich werden Neuerungen vermieden und jeder fortschrittliche Pädagoge, der Neues bringt, wird von der Mehrzahl seiner Fachgenossen mit kühler Zurückhaltung, sogar mit schärfstem Mißtrauen beobachtet. Das Beharrungsvermögen der Menschen wirkt sich hier besonders stark aus dank der konservativen Geistigkeit des Musikertyps; allmählich aber wird auch auf diesem Gebiet das Bedürfnis nach Erneuerung empfunden. Man fühlt sich unsicher, nicht mehr ganz zeitgemäß und in dieser halben Situation von einer neuen Gefahr bedroht, die unnötiger und kurzsichtiger Weise übertrieben gefürchtet wird. Das ist die mechanische Musikreproduktion, insbesondere die Sprechmaschine.

Noch vor wenigen Jahren hat wohl niemand geahnt, daß die Sprechmaschine, anfänglich eine technische Spielerei, ein Vergnügungsapparat, jetzt ein Instrument von anerkannt künstlerischen Wirkungen, umgestaltend, ja revolutionierend in unser Musikleben hineingreifen würde.

Die Skepsis, die unlogischen Widerstände, sind der Sprechmaschine gegenüber stärker denn bei jeder anderen Erfindung zuvor. Ein Zusammengehen der Musik, der romantischsten aller Künste mit der Technik, die angeblich alle poetisch-romantischen Stimmungswerte zerstören soll, wird für unmöglich gehalten. Es wird übersehen, daß auch die Technik neue Schönheit schafft und selbst ein Dichter wie Wilhelm Raabe hat erklärt, daß der Rivieraexpreß viel poetischer sei als die Postkutsche.

Der berechtigte Kampf gegen die Mechanisierung in unserer Zeit hat die Menschen übereifrig und blind gemacht. Es wird hemmungslos, besonders sobald es sich um künstlerische Dinge handelt, gegen alles angekämpft, was mit Mechanik zu tun hat. So wird auch im Namen des lebendigen, individuellen, beseelten Organismus die mechanische Musikreproduktion noch immer, wenn auch nicht mehr allgemein, mit unklar begründeten Vorurteilen angesehen. Dabei wird jeder Vorurteilslose als bewundernswerten Vorzug der Sprechmaschine (resp. der Schallplatte, beide sind in der Praxis zweierlei, mögen in diesem Zusammenhange aber als Einheit aufgefaßt sein) erkennen, daß es gerade bei ihr infolge der fortgeschrittenen Technik möglich ist, individuelle Nuancen bis ins kleinste Detail hinein festzuhalten.

Als die Photographie erfunden wurde, mögen einige Ängstliche den Untergang der Malerei prophezeit haben. Dieselbe Erfindung auf akustischem Gebiete zeitigt ähnliche Untergangshypothesen. Sachliche Überlegung führt jedoch zu der Erkenntnis, daß die Sprechmaschine unbedingt

eine Bereicherung bedeutet. Nicht nur gibt sie neue Möglichkeiten, Musik überhaupt erlebbar zu machen, sondern sie kann auch dem Pädagogen ein wertvolles Hilfsmittel sein und es liegt an ihm, sich rechtzeitig das Instrument zum Freunde zu machen, das in der Lage ist, seinen Unterricht zu beleben und veranschaulichend zu wirken. Vielseitigkeit und Unfehlbarkeit sind in der Hauptsache die Eigenschaften, durch die die Sprechmaschine berufen ist, ein exakt arbeitendes Hilfsmittel im Unterricht zu werden.

Die musikalischen Menschen sind in drei Gruppen einzuteilen: in Produktive, Reproduktive und Rezeptive. Die Pädagogik berücksichtigt nur die ersten beiden Gruppen und überläßt die letzte große Gruppe ihrem Schicksal, sobald sie die Schule verlassen hat. Die Rezeptiven wachsen musikalisch verwahrlost auf und haben wohl die Möglichkeit, hier und dort ihre Musikanschauungen zu vertiefen, aber eine übergeordnete, einheitliche, zielstrebige Ausbildung zum Musikhören können sie sich nicht verschaffen, weil es eine Akademie für Rezeptive bisher noch nicht gibt. Wenn man berücksichtigt, daß die Rezeptiven die zahlreichste Gruppe sind, daß für sie die Produktiven ihre Werke schaffen und die Reproduktiven für sie diese Werke verlebendigen, daß sie den größten Teil unseres Theater- und Konzertpublikums bilden und überhaupt das Schicksal der Musik entscheidend mitbeeinflussen, sollten die pädagogischen Kreise sich veranlaßt fühlen, auch diese Gruppe der Rezeptiven mit in ihre erzieherische Tätigkeit einzubeziehen. Denn vom musikalischen Bildungsgrade dieser dritten starken Gruppe wird notwendig das musikalische Niveau eines ganzen Volkes abhängen. Das Niveau der Zünftigen ist nicht allein entscheidend. Erst in fruchtbarer Wechselwirkung mit der musikverbrauchenden Masse ist ein vitales Musikleben möglich. Diese rezeptive Gruppe hat nun ein starkes Bestreben nach Vertiefung ihrer Musikanschauung und greift zur Selbsthilfe. Sie sieht in der Sprechmaschine das Instrument, das unabhängig von öffentlichen Aufführungen ein genaues Studium eines Werkes, welcher Gattung es auch sei, bei fehlender Eigenbetätigung ermöglicht. Durch beliebiges Wiederholenkönnen kann ein Werk so wirklicher innerer Besitzt werden, was bei einem flüchtigen Vorbeirauschen in Konzert oder Theater nicht möglich ist. Da auf der Schallplatte nur erste Künstler von Weltruf zu hören sind, wird zugleich auch der Instinkt der Rezeptiven für Qualitäten im Reproduktiven geschärft und es steht somit außer Frage, daß die Sprechmaschine positiv in die Hausmusik eingreift und ihr Niveau zu heben vermag. Allerdings bedeutet sie Gewinn und Gefahr zugleich, denn nicht nur die hochwertige Musik, sondern auch der Kitsch findet durch die Schallplatte eine Förderung von erschreckenden Ausmaßen. Wer hat es allein in der Hand, die Wage zum Guten ausschlagen zu lassen? Die Produzenten? Wohl kaum. Sie denken ans Geschäft, was ihnen niemand übel nehmen kann, und sie weigern sich nicht, Gutes herauszubringen, wenn es entsprechenden Gewinn abwirft. Auch die Künstler sind nicht immer charaktervoll und lassen sich leider für Geld zu manchem verleiten, was mit dem guten Geschmack unvereinbar ist. Der Kritiker kämpft unermüdlich und mit ganzer Hingabe für die guten Ziele, aber die Entscheidung in diesem Kulturkampfe liegt einzig und allein bei den Rezeptiven. Ihre Wünsche sind allen heilig. Für ihre Erfüllung winkt herrliches Gold. Hemmungs-

los gibt man daher dem Publikum, was es verlangt, also auch das Gute, wenn es nur gewünscht wird.

Im Rahmen eines kurzen Aufsatzes können nur Andeutungen gegeben werden. Aber diese genügen bereits, um zu erkennen, daß die Sprechmaschine im Unterricht ein wichtiger und fördernder Faktor werden kann, vor allem auch im Unterricht der Reproduktiven. Es wäre für jedes Unterrichtsfach ein besonderer Aufsatz notwendig mit speziellen Gesichtspunkten. Hier sei nur einiges kurz beleuchtet.

Für jedes Unterrichtsfach gilt wohl der Grundsatz, daß Anschauung und Eindruck den Ausdruck fördern und daß durch ein vorbildliches Beispiel die eigenen reproduktiven Kräfte geweckt oder zum mindesten stark angeregt werden. Wer ausatmet, muß auch einatmen. Wer andere in Schwingungen versetzen will, muß selbst mitschwingen können. Kann nun der Lehrer in jedem Falle für sein Fach ein reproduktives Vorbild sein! Wohl kaum. Am allerwenigsten der Gesangspädagoge, der häufig überhaupt als praktisch Ausübender nicht in Frage kommt. Hier kann die Schallplatte ein zuverlässiger Helfer sein und sie kann weit über ein vorbildliches Beispiel hinaus auch für das Studium von Einzelheiten wie Tonbildung, Tonansatz, Register, Vokalisierung, Modulation, Atmung, Phrasierung außerordentlich nützlich sein. Auch dem leider im Klavierspiel zumeist ungeübten Sänger vermag die Gesangsplatte beim Lieder- oder Rollenstudium bezüglich der Einprägung der Begleitung und der Einsätze wertvolle Hilfe zu leisten.

Wird der Wert der Schallplatte für den Gesangsunterricht bereits des öfteren anerkannt, so hat man ihre Bedeutung für die anderen Unterrichtsfächer noch nicht genügend gewürdigt. Wenn zu dem akustischen Eindruck noch der optische hinzukommt, wie es beim Tonfilm der Fall ist, wird dieses Hilfsmittel überhaupt ein ideales zu nennen sein. Aber schon jetzt kann die Schallplatte auch für den Klavierunterricht bedeutungsvoll werden. Studiert der Lehrer mit seinem Schüler die As-Dur-Etüde von Chopin, wird er sie seinem Schüler auf der Platte vorführen, gespielt z. B. von Friedmann, Godowski und Cortot Der Schüler wird zunächst erkennen, welche radikal unterschiedlichen Auffassungen dieser Etüde im rein Musikalischen es gibt. Der Lehrer wird auf die durch Überroutine sich leicht einschleichenden geschmacklosen Übertreibungen bei Friedmann hinweisen. Er wird den nie versagenden mechanischen Pianismus Godowskis beleuchten, der Bewunderung erweckt, aber kein Mitschwingen ermöglicht und er wird das beseelte Spiel Cortots verbunden mit einer Technik und einem bezaubernden Anschlag erlesenster Kultur als Ideal hinstellen. Der Lehrer wird ferner erklären, worin das Geheimnis der Treffsicherheit bei Godowski beruht, worin das Geheimnis der Leichtigkeit und des Nieermüdens der Hand bei Friedmann beruht und wodurch der gesangliche Ton im Anschlag bei Cortot entsteht. Der Schüler wird an Hand der verschiedenen Möglichkeiten Klavierzuspielen erkennen, welche methodischen Prinzipien für ihn die gegebenen sind, welche Methode mit seinen angeborenen körperlichen Mängeln und anderen Hemmungen, die fast jeder hat, vereinbar sind. Gerade die vergleichende Anschauung dürfte den Unterricht nicht nur interessant gestalten, sondern auch zu wertvollen Erkenntnissen vor allem des Technischen und Methodischen führen.

Es sei noch auf die Bedeutung der Schallplatte für den Unterricht in der Instrumentationslehre hingewiesen. Hier ist eine rein theoretische Behandlung wie in vielen anderen Fächern, überhaupt unmöglich. Hier ist der sinnliche Eindruck, die Kontrolle durch das Ohr alles und eine Beschreibung der Klangfarbe und des Charakters eines Instrumentes wird immer nur ein ungenügender Notbehelf sein können. Sowohl für das Erfassen des Charakters des einzelnen Instrumentes als auch für sein Erfassen im Zusammenklang mit anderen Instrumenten ist die Schallplatte ein unentbehrliches Hilfsmittel. Es sind für diese Zwecke besondere Studienplatten hergestellt, die auch beim Privatstudium im Hause wertvolle Dienste leisten. Unbegrenztes Wiederholenkönnen einer Platte vermag das Studium intensiv und gründlich zu gestalten.

Was bedeutet die Schallplatte dem Produktiven? Dem schaffenden Musiker hat die Schallplatte bisher keine sonderlichen Anregungen gegeben. Es gibt keine Kompositionen, die speziell für die Schallplatte geschaffen sind wie es z. B. Originalkompositionen für das mechanische Klavier (Welte-Mignon) von Hindemith und Toch gibt, die dort anknüpfen, wo die technischen Möglichkeiten menschlicher Reproduktion aufhören. Man hat allerdings versucht auch für die Schallplatte neue Klangmöglichkeiten zu entdecken, indem man Musik auf graphischem Wege vermittels einer Tonritzschrift der Platte mitteilte. Zu nennenswerten Resultaten ist man bisher nicht gelangt. Der Produktive hat aber die Möglichkeit, seine Werke auf die Platte zu dirigieren und so für die Nachwelt seine Auffassung endgültig festzulegen. So haben fast alle bedeutenden Meister unserer Zeit einen Teil ihrer Werke auf die Platte dirigiert und diese Aufnahmen gewinnen nicht nur künstlerische, sondern auch historische Bedeutung. Die Schallplatte allein wird in Zukunft ein zuverlässiger Zeuge dafür sein, wie die Produktiven des 20. Jahrhunderts dem heutigen Empfindungsleben gemäß ihre Werke zum Erklingen gebracht haben. Aus dieser Konservierung wird auch die Musikgeschichte Gewinn ziehen und letzte Exaktheit erhalten.

So greift die Schallplatte revolutionierend in unser Musikleben hinein und erzwingt Beachtung und vor allem Lenkung von berufener Seite, soll ihre Existenz für unsere Musikkultur einen Gewinn bedeuten.

Neue und alte Rundfunkmusik

VON Dr. EDMUND NICK

Man hat sich allmählich daran gewöhnt, mit dem Worte „Rundfunkmusik“ nicht schlechthin jeden Ton zu bezeichenen, der sich irgendwo durch eines Mikrophons Membran in den Kosmos hinausstiehlt, um in rätselhaften Wellen den Globus zu umrasen. Heute wird mit diesem Terminus stets so viel wie funkgeeignete Musik gemeint. Die Bedingungen, die ein Musikstück für die Sendung tauglich machen, sind schon vielfach erörtert worden. Auch der funkerfahrene Laie weiß, daß die Struktur des instrumentalen Satzes und die jeweilige Raumakustik dafür maßgebend sind, ob eine Komposition im Radio gut oder schlecht wiederzugeben ist. Es ist nicht zu leugnen, daß ein Großteil der gefunkten Musik ganz und gar keine Rundfunkmusik ist. Damit soll nicht gesagt sein, daß sie es nicht noch werden kann — wenigstens in akustischen Sinne — dann nämlich, wenn uns die Elektrotechniker und die Erbauer der Funk-

säle jener Sorgen entbunden haben, die uns heute zwingen, die musikalische Programmgestaltung allzu stark von der gegenwärtigen Funkeignung der jeweils zu spielenden Musik abhängig zu machen. Die aller Orten in Bau befindlichen neuen Sendesäle sehen Ausmaße vor, durch die man tonliche Mängel zu beseitigen hofft, die bisher die Aufführung vieler Orchester- und Chorwerke im Rundfunk vereitelt oder beeinträchtigt haben. Die Fehler der ungenügend großen Senderäume, die in krassem Gegensatz zu den verwendeten Tonkörpern stehen, sind wohl kaum irgendwo vermieden worden. Säle, die dem Aufgebot der instrumentalen Mittel adäquat sind, können nahezu jedes Musikstück in klanglicher Beziehung funktauglich machen, von einigen wenigen Instrumentaleffekten, denen sich das Mikrophon versagt, abgesehen. Wenn heute besondere Rundfunkmusik komponiert wird, so muß sie, jenseits eines zeitgemäßen Inhaltes, auf die Instrumentationsnormen des Rundfunks und auf die heutigen Saalbedingungen Rücksicht nehmen. Gibt es auch „alte Rundfunkmusik?" Jedenfalls kann die aus der Zeit vor 1800 stammende Musik wie eigens für den Rundfunk geschrieben anmuten. Wenn die Komponisten, denen heute die Sendgesellschaften Aufträge erteilen, alle zu den kleinen Formen und Mitteln zurückfinden, die damals gang und gäbe waren, als man den sinnvoll organisierten Lärm der großen Orchester à la Berlioz und Strauß noch nicht kannte — erst das 19. Jahrhundert brachte den verhängnisvollen Aufschwung in der Verwendung instrumentaler Mittel, erst seit dem romantischen Gefühlsüberschwang kannte man das dreifache Forte, ohne das die „Neunte" noch ganz gut auskommt — so mag das ein Zeichen dafür sein, daß sich wahre, „alte Rundfunkmusik" unter den musikalischen Schätzen findet, die uns von den Vorläufern Beethovens vermacht worden sind. Eine Suite von Schein, eine Kantate von Bach, ein Concerto grosso von Händel, eine Cassation von Mozart entsprechen vollkommen dem Ideal dessen, was wir klanglich unter Rundfunkmusik verstehen. Und über die tiefe trennende Kluft von mehr als einem Jahrhundert reichen sich die Musiker von heute und damals wieder die Hand. Die auffallende Abkehr der führenden Komponisten unseren Tage vom großen Orchester begünstigt das Mikrophon in derselben Weise, wie die Musik der erwähnten Vorzeit unabsichtlich als Rundfunkmusik erscheint. Neuer, funkisch unbrauchbarer Musik ist der breiteste Weg an die Öffentlichkeit, der Weg durchs Mikrophon von vornherein verlegt. Das haben die meisten heutigen Tonsetzer, die das Dachstubenhungerleben ihrer Vorläufer als unsinnig zu verlachen gelernt haben, längst erkannt.*) Es versteht sich, daß wir von ihnen auch inhaltlich Neues haben wollen, daß wir unsere Zeit eingefangen sehen wollen im Spiegel einer neuen Tonkunst, der die Neuerung: Musik fernzuhören, überdies noch ihre eigenen Formgesetze diktiert. Wenn der Rundfunk den Versuch unternimmt, das tonsetzerische Schaffen zu beleben, in dem er Kompositionsaufträge erteilt, so ist er sich seiner Berufung zur einem Mandatar bewußt geworden, der einen bestimmenden Einfluß auf die künftige Kunstproduktion auszuüben hat. Möge er ihn in einem Sinne geltend machen, der der leidigen

*) In ähnlicher Weise hat z. B. die Schlagerproduktion die Zwecklosigkeit obszöner Texte eingesehen. Die arg verschriene Zensur des Rundfunks hat hier auch einmal etwas Gutes gestiftet, als sie die knüppeldicken Cochonerien der Textfabrikanten beharrlich vom Mikrophon ausschloß.

Volksfremdheit der feudalen Kunstmusik des letzten Jahrhunderts ein Ende setzt.

Der Tanz und seine Gestalter

VON FRITZ BÖHME

(Schluß.*)

Kurt Jooß.

Unter den Schülern Rudolf von Labans ist nächst Mary Wigman der Bewegungsregisseur vom Stadttheater in Münster i. W., Kurt Jooß, zu nennen. Er hat, möchte man glauben, von Laban noch mehr und Vollkommeneres empfangen als Mary Wigman, die den Meister auf der Hälfte des Weges verließ, um in eigener Richtung schöpferisch tätig zu sein.

Was Jooß gibt, ist männlicher Tanz. Tanz des Mannes ohne die beim Ballett übliche, der Frau eigentümliche Gebärdenfärbung. Das würde schon sein großer, fast schwerer, zu weitester, ausholender Bewegung geeigneter Körper nicht zulassen. Und überdies sind alle seine Gebärden spannungerfüllt, wuchtig. Was er als Einzeltänzer gibt, steigt aus einer primitiven Seeleneinfalt und zeigt eine selten erlebte Erdhaftigkeit, Urhaftigkeit und gewaltstrahlende männliche Kraft. Wenn auch hie und da Anklänge an alte erotische Formen da sind, so wirken sie nicht gemacht oder als bloße Schauspielerei. Man wird durch die Schöpfung selbst in das Traumreich geleitet, auf dem lebendigen, rhythmischen Schwingen wächst die sinnerfüllte Formung und wird Gabe lebendiger Kunst.

Nichts ist nur virtuos gekonnt und kühl hingesetzt: bei jedem Armschwung klingt in dem Körperlich-Räumlichen ein seelischer Ausdruck mit auf, der seine mitteilende Kraft erhält aus Tiefen, die in der alltäglichen Dinglichkeit nicht offen zutage liegen. Bei Kurt Jooß handelt es sich nicht um eine bloß formale Phantasie, die sich nachträglich mit pantomimischen Inhalt umkleidet und so Beziehungen zum Zuschauer herstellt, sondern um Bewegungsgestaltung, die unmittelbar spricht und stimmungerzeugend wirkt. Fugenhaft, in präziser und linienklarer Thematik bauen sich die Schöpfungen auf. Sie haben bei aller Tiefe und Wucht überall einen leisen, heiteren Zug, ein Lächeln, d. h. es ist in ihnen zugleich die Erlösung aus der erregten Spannung enthalten. Die Einzeltänze des Kurt Jooß liegen weitab von dem Ballettmäßigen und dem dort gepflegten femininen Tanz des Mannes.

Die Vielfalt und Eigenart dieser tänzerischen Phantasie kommt aber noch besser, als in diesen Einzelschöpfungen, in größeren Tanzdichtungen heraus. Es ist da z. B. eine Suite kleiner lyrischer und balladesker Gruppenschöpfungen „Larven", bei denen Bewegung als Andeutung elementarer Zustände und Stimmungen aufklingt und in einem eigenartigen, unwirklichen und maskierten Gewande sich vollzieht. Man wird nicht sagen können, daß da Vorgänge dargestellt sind, sondern beim Ablauf dieser bewegungsthematisch aufgebauten Gefüge tritt unwillkürlich eine seelische Beziehung vor das innere Auge.

*) Siehe Heft No. 2.

Noch einen Schritt weiter geht Jooß in seinen dramatischen Dichtungen. Bei ihnen handelt es sich um tänzerische Pantomimen, d. h. Tanzdichtungen, bei denen wohl ein bewegungsmäßiges Formengefüge in mehr oder weniger aus- und durchgearbeiteter Fassung vorhanden ist, neben dem und mit ihm übereinstimmend aber überdies ein als äußerliche Handlung festgelegter Vorgang sich vollzieht. Seine „Brautfahrt" und seine „Tragödie" sind beide in diesem Sinne Tanzdichtungen, die erste ein fröhliches Märchen, die zweite ein problemerfüllter Kampf einiger Menschen. Was nun diese tänzerischen Pantomimen auszeichnet, ist die Verwendung von Bewegungschören und Gruppen; sie sind nicht nur formale Einschiebsel und an den Haaren herbeigezogene Tanzgelegenheiten, wie das bei alten und neuen Ballettpantomimen noch heute der Fall ist, sondern eingeordnet dem Gesamtvorgang, künstlerisch notwendig und zum Verständnis des Ganzen unerläßlich.

Hertha Feist

Auch Hertha Feist, die in Berlin eine vielbesuchte und bekannte Tanzschule hat, ist eine Schülerin Rudolf von Labans und wie Jooß ein früheres Mitglied seiner ehemals Hamburger Tanzbühne. Bei ihr sind es insbesondere menschliche Erlebnisse, die gestaltet werden: in einem Duett klingt in drei ergreifenden Bewegungsvorgängen die Tragödie der Freundschaft auf, der Zweifel an dem befreundeten Menschen, die Loslösung der bisher Geeinten und ein schließliches Wiederfinden. Das ist ganz und gar unpantomimisch gegeben. Man könnte es elementar nennen und in eine innere Formungsbeziehung zu den „Larven" von Jooß setzen, nur daß bei den Schöpfungen von Hertha Feist noch reiner und unmittelbarer als bei Jooß — ich möchte sagen — ein vegetabilisch-rhythmisches Wachsen der Bewegungen zum Untergrund und Sinnträger der aufsteigenden Symbolformen und Formungen wird. Gleich wie Musik, in das Ohr klingend, in das rhythmische Urreich der Seele, in die Tiefenschicht menschlichen Erlebens hinabsteigt, bewegt solcher Tanz den Menschen, denn er erschließt seinen Sinn auf der gleichen Ebene wie die Musik. Nur der aus dieser Region aufsteigende Tanz kann ohne pantomimische Andeutungen dem Beschauer zum Erlebnis werden, kann ihn einhüllen in die Sphäre des Verstehens, d. h. nur von daher wird auf Grund einer Formenschau dem Zuschauer ein Inhalt zuteil. Da ist alle nur äußerliche Formalistik unnötig und unmöglich, alles intellektuelle Berechnen oder Austüfteln, das nur den äußerlich sichtbaren Eindruck einer Bewegung als Faktor der Formfindung gelten läßt, vermieden.

Es sind Menschenleid, Menschenfreude, Menschensehnsucht, die hier erlebt und gestaltet wurden, in Einzeltänzen u. a. die Kontrastempfindungen „Ballung" und „Unendlichkeit", das Haltende, Zusammenpressende, Hemmende und das Aufgelöste, Aufsteigende, Sich-Gebende. Oder in den vielen Tänzen für kleinere und größere Gruppe in reicher Abwechslung immer neue Kristallisationen, sei es, daß dargestellt wird, wie die rhythmische Bewegung vieler eine in die Nähe eines solchen dynamischen Zentrums kommende Einzelgestalt anzieht, auftrinkt, ausstößt, wieder anzieht und schließlich völlig sich einverleibt, d. h. zwingt, mit allen im gleichen Rhythmus zu schwingen. Sei es, daß eine Gestalt

die Gruppe dynamisch durchglüht, zum Leben erweckt und sich zentriert wie im „Aufruf“ oder aber trotz der anfänglichen Zentrierung von der Gruppe überwältigt wird, wie in den „Kämpfenden Elementen“ — immer sind es reine und damit zugleich sinnvolle Bewegungsvorgänge, die sich hier vollziehen und zu dem Beschauer eine klare Sprache sprechen.

Sie sind nicht nur Schau von formalschönen, geometriesierten, berechneten, zu äußerlichen Bewegungsschematen konstruierten Gebärdenfolgen, sondern stammen aus dem Reich, in dem alle Dichtung empfangen wird, aus dem Reich elementaren Bewegtseins und Schwingens, aus dem Urreich traumhaften Tuns, das in die sichtbare Welt gehoben, Bewegtheit und Erlebnis weitergibt und als unmittelbare Erfahrung durch Bewegungsschöpfung mitteilt. Diese Auffassung geht am weitesten fort von ballettmäßiger Linienschematisierung und sucht am tiefsten vorzudringen in die Region, aus der alle menschlichen Symbole, auch die durch Bewegung vermittelten, stammen. Einen bisher stärksten Ausdruck hat dieser Tanz Hertha Feists gefunden in einem Fragment, drei Szenen aus einer Tanzdichtung „Die Berufung“: hier ist es der Dichter selbst, der aus dem Chor der Lichtgestalten ausscheidet und hinabsteigt in die triebgequälte und bunte Welt der Dinglichkeit, um dort sein Evangelium der ursprünglichen Formung aus dem Rhythmischen einer Welt zu verkünden, die aus der intellektuellen Berechnung mit toten Bausteinen innerlich beziehungslose Gebilde aufbaut.

Palucca

Palucca war eine der besten Schülerinnen Mary Wigmans, und unvergessen wird ihr schwingender, beflügelter Tanz in der Lisztschen Rhapsodie ihrer Meisterin allen denen bleiben, die sie sahen. Man soll sie aber, nachdem sie sich von Mary Wigman getrennt hat, mit ihr nicht mehr zusammen nennen. Denn sie ist in einer anderen Richtung weitergegangen.

Bei Palucca ist es vor allem eines, was sie erstrebt: die klare Präzisierung der Bewegung nach Richtung und Dynamik. Diese Einstellung hat sie auf den Weg der technischen Eroberung der Bewegung des Körpers geführt. Und sie ist auf diesem Weg weit vorgedrungen, kann ihrem Körper viel zumuten, kann in den schärfsten Kontrasten arbeiten, kann aus dem geschwindesten Tempo in das fast zeitlupenhaft langsame übergehen, kann nach dem gestrecktesten Sprung sicher und fest stehen. Ihre Glieder werden von ihr kommandiert und gehorchen, ohne je zu versagen. Sie ist eigentlich Schwungtänzerin, trotz sich aber doch Impulsivität und mehr noch Spannung, alerdings alles im Sinne körperlichen Gespanntseins, ab und wird daher fähig, neben die weiche und verfließende Linie die ganz harte, gestoßene Bewegung zu stellen. Das gibt in der Schau dieses Auf und Ab und Hin und Her viele fesselnde und in Spannung haltende Reize und Sensationen.

Obwohl sie meist absieht davon, eigentliche inhaltliche Beziehungen zwischen der Schöpfung und dem Zuschauer herzustellen, steht doch auch hinter diesen konstruktiven Bewegungsbauten eine künstlerische Sehnsucht, die ernst genommen sein will, und zwar ist es der Wunsch mit dem Menschengeschaffenen eine möglichst vollkommene Auflösung

der gegebenen Dinglichkeit zu verbinden, eine eigene unwirkliche Bewegungswelt zu schaffen.

Palucca geht in dieser Auflösung so weit, daß kaum noch Erlebnisassoziationen von der Bewegung aus in dem Zuschauer aufsteigen können. Er ist lediglich der Gewalt, dem motorischen Charakter der Gebärde ausgeliefert. Es wirkt also nicht eigentlich die Form des Linienverlaufs, nicht das räumliche So-Sein der Bewegung, sondern nur die Färbung, die bald kraftvoll, bald gestoßen, bald weich, bald ziellos verflatternd usw. ist. So sind es auch eigentlich Bewegungsthemata., die die einzelnen Tänze beherrschen und ihren vorwiegenden Charakter bestimmen.

Es sind also in erster Linie rhythmische Elemente, die hier verwandt werden und diese Tänze in die Nähe volkstänzerischer Bildungen bringen. Das Konstruktive ist nicht so aufzufassen, als ob auf dem rhythmischen Untergrund sprechende Linienschöpfungen sich aufbauten, sondern so, daß das Rhythmische selbst zum Konstruktiven wird, willkürliche Hemmungen und Betonungen erfährt. Auf diesem Wege ersteht dann ein künstliches Bewegungsgebilde, eine nach bestimmten Absichten stilisierte Formalschöpfung, die vornehmlich durch die in ihr enthaltene Verteilung der dynamischen Momente unter Beteiligung musikalischer Begleitung wirkt.

Weil solche Schöpfungen mit dem Faktor der Wirkung rechnen, rufen sie ein starkes Mitschwingen des Beschauers hervor und geben ihm jene Freude, die der Mensch immer bei dem Sehen gut gekonnter und im Kontrast und der Folge ausgewogener Leistungen hat. Es ist das schöne Erlebnis an einem Menschen, der seinen Körper beherrscht und ihn in Sprung und Schwung, in Stoß und Drehung, in Straffheit und Weichheit wohl zu führen weiß. Und dieses Erlebnis an immer neuen Formungen immer wieder zu erfahren, wird der Mensch nicht müde, weil es seinen Glauben an menschliche Kraft überhaupt wachhält und bestärkt.

Harald Kreutzberg

Auch Kreutzberg stammt aus der Schule Mary Wigmans. Er wirkt als Solotänzer in der Berliner Staatsoper unter dem Ballettmeister Max Terpis, der ihm den weitesten Spielraum für sein künstlerisches Entwickeln und sein Bekanntwerden gegeben hat.

Er ist das Urbild des jugendlichen männlichen Tänzers, straff, frisch, ohne weibliche Allüren. Seine Bewegungen schwingen und zucken weit und klar geführt in den Raum, seine hohen und flachen Sprünge sind bis in letzte Beugungen restlos gekonnt. Er scheint jedem Tempo, jeder Wendung, jeder Bewegung gerecht werden zu können. Alles ist gut ausbalanziert, zeigt eine logische Folge, zeigt überdies eine Freude und Vorliebe für die komplizierte, schwierige Bewegung, die sich mehr und mehr gesteigert hat, aber — man kann das mit Befriedigung feststellen — bisher keineswegs zu einen virtuosen Leerlaufen führte.

Nicht alles, was Kreutzberg gestaltet, ist gleich gehaltvoll. Eine „Geistliche Vision", die er jüngst zum erstenmal zeigte, ist weder geistlich noch Vision, sondern bei manchen formalen Schönheiten gewiß nur rhythmische Schauspielerei. Dagegen sind Schöpfungen wie „Aufruhr" (zu dem Friedrich Wilckens die Klavierbegleitung schrieb) und „Nächt-

licher Tanz" sowohl gebärdenmäßig als auch inhaltlich durchaus gleichmäßig hochwertig.

Kreutzbergs Tänze spiegeln keine Vorgänge wieder, sondern geben Stimmungen und Empfindungen einer Gestalt bewegungsmäßig in immer neuen Zügen und Wendungen wieder. So ist es etwa in dem Tanz „Aufruhr", als ob der Raum an tausend Stellen zugleich explodierte. Da ist nichts Stellung, alles auf- und abflutende Bewegung und — dem Gegenstand angepaßt — Beweglichkeit. Die Gestalt wirbelt, springt, dreht sich im schnellsten Tempo. Jeden Augenblick wird die Situation immer innerhalb der Gesamtsituation der dargestellten Gestalt geändert: bald ist er der Held, der Stürmer, bald klingt ein sentimentales Moment auf. Von allen Seiten wird das Wesentliche bewegungsmäßig gegeben und so ein Gesamtbild geschaffen und wie aus Mosaiksteinchen vor dem Zuschauer zusammengesetzt. Das ist überall so bei den Tänzen Kreutzbergs. Und bei diesem schildernden Verfahren steigen zugleich Bewegunsmotive und -themen auf, werden angesetzt, abgerissen, wieder aufgenommen, so daß man auch da Zusammenhänge vor sich sieht. Kreutzberg ist Impressionist, er gibt Eindrücke wieder, Gestalten der Wirklichkeit in seinem tänzerischen Temperament und mit seinem vorzüglichen Können geformt. Aber zuweilen machen diese Schöpfungen, dieses impressionistischen Charakters wegen, nicht den Eindruck letzter Geschlossenheit, sondern den des Ausschnitts. So z. B. eine Trilogie „Drei irre Gestalten" — meisterhaft und präzise geformt, gleichsam aus einer Anstalt erlauscht, aber eben diese drei Gestalten, die man noch durch viele vermehren könnte, geben nicht die Atmosphäre der Irrenanstalt, haben überhaupt keine Umwelt, sondern sind, losgelöst von allem Sein, aufgezeichnet. Dieses Losgelöstsein findet sich oft bei Kreutzberg, auch wenn er in Gruppentänzen mitwirkt, ja selbst wenn er mit einem Partner oder einer Partnerin tanzt.

Auf eines muß noch hingewiesen werden: Kreutzberg weiß, so sehr seine sämtlichen Tänze auf Bewegung aufbauen, sehr wohl die Wirkung des Kostüms abzuwägen. Seine Kostüme sind alle überaus geschickt gearbeitet und ganz speziell auf den Tanz, zu dem sie erfunden wurden, berechnet. So kompliziert Kreutzberg in der Bewegung ist, so einfach ist er in den Kostümen. Er stellt hier meist in breiten Flächen Farbe harmonisch oder dissonant zu Farbe; er weiß aber auch bei humoristischen Tänzen, z. B. der sehr lustigen „Walzerparodie", mit den eigenartigsten, bizarrsten Farbzusammenstellungen zu arbeiten.

*

Mit den im Vorangegangenen geschilderten Tänzern u. Tänzerinnen sollte keineswegs ein lückenloser und alle Erscheinungen berücksichtigender Querschnitt gegeben werden. Es konnten nur einige wenige charakterisiert werden. Auch andere traten hervor und hätten eine Darstellung verdient: von den Schülern Mary Wigmans besonders Mac Terpis, der als Ballettmeister der Staatsoper in Berlin eine Reihe Tanzdichtungen schuf und Yvonne Georgi, die als Ballettmeisterin in Hannover ebenfalls mit Suiten und Tanzspielen an die Öffentlichkeit trat. Von den Schülern Labans ferner noch die mit Jooß zusammenwirkenden Jens Keith und Edgar Frank und der mit Yvonne Georgi arbeitende Julian Algo. Auch Tänzerinnen wie Vera Sko-

ronel und Hilde Strinz, die schon mehrmals eigengerichtete Tänze zeigten, und Wy Magito sind hier zu erwähnen. Einen großen Raum sowohl beim Bühnen- als auch beim Podium-Tanz nimmt immer noch das Ballett ein, und die Vertreter und Vertreterinnen, die es aufzuweisen hat, sind keineswegs gering einzuschätzen. Das beweisen die Erfolge, die Anna Pawlowa und Tamara Karsavina immer wieder und wieder gehabt haben, das beweisen Namen wie Iril Gadescov, Carina Ari, Jean Börlin, Kröller, Argentina u. a. Diese alle und auch das große Gebiet des Varietétanzes konnten hier nicht mitberücksichtigt werden. Sie sind auch noch weniger als die Vertreter des neuen Tanzes als Einzelgestalt zu erfassen. Man müßte bis in letzte Unterscheidungen typischer Bewegungsneigungen gehen, wollte man hier sachliche Beschreibungen vornehmen.

Die Sonderstellung der Orchesterschule im Rahmen der Musikerziehungsanstalten

VON HERMANN ABENDROTH.

Es ist hier nicht zu erörtern, wieweit die Erziehung zum Orchestermusiker im allgemeinen oder an irgendwelchen musikpädagogischen Anstalten gegenüber sonstiger Musikererziehung ein besonderes Gepräge hat. Wenn ich von Orchesterschulen zu sprechen habe, dann sind jene Einrichtungen gemeint, die aus der Initiative des deutschen Musikerverbandes, also des deutschen Orchestermusikers selbst, heraus entstanden sind. Anstalten, die mithin aus ernsthaftem eigenem Erfahren heraus versuchen, die Gebrechen aller früheren und sonstigen Erziehungssysteme dieser Art zu vermeiden.

Diese Orchesterschulen sind pädagogische Gebilde unserer Zeit, fast könnte man sagen, unserer Tage. Die Notwendigkeit, dem Lehrlings- und Stadtpfeiferunwesen durch Schaffung künstlerisch hochstehender, fest fundierter Spezialerziehungsanstalten zu steuern, war zwar von Wissenden längst erkannt worden. Aber erst vor wenigen Jahren konnte in Berlin-Charlottenburg die Idee in die Tat umgesetzt werden, und diesem Beispiel folgend, ermutigt durch die günstigen Berliner Ergebnisse, Nutzen ziehend aus den gemachten Erfahrungen, entstanden weitere Orchesterschulen. So auch in Köln. Wie in Charlottenburg wurde auch hier die Orchesterschule angegliedert an den gesamten Hochschulkomplex. Diese äußere Verbindung könnte Anlaß sein, das Wesen der Orchesterschule mit dem der Hochschule zu verquicken, die Schüler der einen mit den Studierenden der anderen Anstalt in enge Beziehung zu bringen. Dies wäre eine völlig irrige, den gegebenen Tatsachen durchaus widersprechende Einstellung, und es scheint von Wichtigkeit, die hier notwendige reinliche Scheidung zwischen den beiden im Grunde wesensfremden Gebilden zu begründen.

Was will die Orchesterschule? Tüchtigen, leistungsfähigen Nachwuchs schaffen für unsere deutschen Konzert- und Opernorchester. Hierbei will sie, wie schon oben angedeutet, das alte verhängnisvolle System des Stadtpfeifertums, der musikalischen Zwangserziehung, ersetzen durch ein klares, geordnetes Schulgebilde, in dem der Zögling eine umfassende künstlerische wissenschaftliche und menschliche Unterweisung findet, dessen Unterrichtsplan aufs genaueste angepaßt ist dem geistigen und körperlichen Vermögen des Schülermaterials. Sie will aus ihren Zöglingen, allem äußeren Virtuosentum abhold, ideal gesonnene und solide Orchesterspieler machen, die auf Grund gewissenhafter fachlicher und allgemein wissenschaftlicher Ausbildung in jedem Orchesterkörper ihren Platz ausfüllen und auch dem Leben gegenüber ihren Mann stellen.

Die Orchesterschule macht es sich nicht leicht in bezug auf ihr Schülermaterial. Knaben, eben aus der Volksschule entlassen, etwa im 14. Lebensjahr stehend, in den meisten Fällen wenig oder gar nicht bemittelten Kreisen angehörend, musikalisch und zumeist auch instrumental noch unvorgebildet, drängen sich zur Aufnahme. Eingehende Prüfungen stellen die Eignung fest, und nun beginnt eine Unterweisung, die aufs genaueste abgewogen, aufs peinlichste angepaßt ist dem Aufnahmevermögen

dieser zumeist noch durchaus kindlichen Zöglinge, denen sich plötzlich eine neue Welt auftut, die dazu angetan ist, sie zu verwirren oder gar zu überwältigen, wenn die Schritte, die sie in ihr tun, nicht sorgfältig überwacht werden.

Hand in Hand mit einer vielseitigen musikalischen Unterweisung geht eine umfassende wissenschaftliche Ausbildung, die da fortfährt, wo die Volksschule aufgehört hat, die dem zukünftigen jungen Musiker menschlich-seelisch und gesellschaftlich Stützpunkt und Rückhalt geben soll. Der musikalische Unterricht. dessen Schwerpunkt naturgemäß das jeweilige Hauptfach darstellt, muß stets anregend gestaltet werden und darf das noch ungeübte Fassungsvermögen des jugendlichen Schülers in keiner Weise belasten.

Aus einer solchen weitgehaltenen und vielseitigen Anspannung aller Geisteskräfte der Zöglinge, rein äußerlich auch aus der verhältnismäßig großen Zahl der wöchentlichen Unterrichtsstunden ergibt sich einerseits eine besonders enge und intensive Verbindung des Schülers mit der Anstalt und mit den Lehrpersonen, anderseits aber auch eine gesteigerte Verantwortung der Schule dem Zögling gegenüber, der in seiner Entwicklung auf weitverzweigten und oft gegensätzlichen Gebieten quasi auf Schritt und Tritt sorgsam behütet sein will. Die Orchesterschule rechnet für die Gesamtausbildung als Normalzeitdauer drei bis vier Jahre, also etwa die Zeit vom 14. bis 18. Lebensjahr. Die starken Entwicklungsphasen dieses Alters, das geistige und körperliche Heranreifen des Knaben zum Jüngling, das sich häufig in ruhiger Gelassenheit, aber ebensooft in sprunghaften Wallungen und scharfen Kurven vollzieht, nötigt zu besonderer Aufmerksamkeit der Lehrpersonen, zwingt zu stark individualisierter, feinnerviger Behandlung des einzelnen in musikalischer und menschlicher Beziehung. Besteht doch gerade in diesen Entwicklungsperioden schon ganz allgemein die Gefahr seelischer und körperlicher Ueberspannung, um wieviel mehr kann sie hervorgerufen werden durch einseitige gesteigerte Beschäftigung auf dem musikalischen Gebiete. Dieses Gebiet verfolgt neben all seinen technischen Problemen ja erst einmal das Ziel, tonlich, d. h. über die Sinne auf das Gefühl zu wirken. Gerade das Gefühlsleben aber erreicht während der Ausbildung des Orchesterschülers in der Sexualreife seinen primitiven, dem ganzen Menschen in vieler Beziehung Richtung gebenden Wendepunkt. Daher die Notwendigkeit eines klug verteilten Lehrplanes, der zwar sein Hauptgewicht auf die allgemein künstlerischen und musikalischen sowie technisch instrumentalen Forderungen legt, der aber in der Beschäftigung mit den wissenschaftlichen Fächern, rein pädagogisch betrachtet, ein psychologisch einsichtsvoll verteiltes und für den Knaben notwendiges Korrektiv gegenüber der drohenden Ueberspannung des Gefühlslebens darstllt.

Wie schon oben erwähnt, rekrutieren sich die Schüler der Orchesterschule zumeist aus unbemittelten kleinbürgerlichen Kreisen. Es liegt in der Natur dieser Tatsache, daß sich der Einfluß der Eltern auf ihre Kinder mit ihrem Eintritt in die Orchesterschule erheblich abschwächt, bei auswärtigen Schülern, die in Köln Wohnung nehmen müssen, in vielen Fällen ganz aufhört. Infolge der zumeist drückenden wirtschaftlichen Lage der Eltern sind die Schüler mehr und mehr auf sich gestellt und der Sorge und Pflege der Schule überlassen. So kann gerade den Auswärtigen gegenüber in manchem Einzelnfalle das Verantwortlichkeitsbewußtsein der Schule in außerordentlich gesteigertem Maße herangezogen werden. Um die Fühlung mit diesen Schülern noch zu verdichten, um die Bindung zwischen Zögling, Lehrpersonen und Anstalt noch enger zu gestalten, plant die Kölner Orchesterschule die Errichtung eines Internats für auswärtige Orchesterschüler, in dem zunächst 14 bis 15 Schüler Aufnahme finden sollen. Unter der Oberaufsicht einer für solchen Zweck besonders geeigneten Persönlichkeit soll diesen Jungens ein gemeinsames Heim geschaffen werden, das ihnen gegen mäßiges Entgelt Wohnung und Nahrung gibt, und in dem sie in Ruhe und Gesammeltheit ihren vielseitigen Studien nachgehen können. Ein musikfreundlicher Gönner hat unserer Stadt eigens zum genannten Zweck ein Haus zum Geschenk gemacht, und es steht zu erwarten, daß in nicht allzu ferner Zeit die Direktion der Orchesterschule in Gemeinsamkeit mit dem Vaterländischen Frauenverein, der in dankenswerter Weise die Betreuung des Internats übernommen hat, das Schülerheim dem Betrieb übergeben kann.

Die wirtschaftliche Not des größten Teils unserer Orchesterschüler bringt es mit sich, daß bei vielen der an sich verständliche und anerkennenswerte Wunsch, Geld zu verdienen, sich allzufrüh regt. Man erlebt es wieder und wieder, daß Schüler, bei denen von Reife noch lange nicht die Rede sein kann, die als Musiker und

Mensch noch mitten in ihrer Entwicklung stehen, der Schule den Rücken kehren, weil sie irgendwo, oft an untergeordneter Stelle, in einem kleinen Kino oder einem Kaffeehaus eine scheinbar lohnende Beschäftigung finden und solcher Lockung nicht glauben widerstehen zu können. Sie erkennen hierbei nicht — oder wollen es nicht — die Gefahr, in die sie sich begeben, die Schädigung, die sie als Unfertige, als Halbgebildete mit auf den Weg nehmen, und die sie in den meisten Fällen wie Zentnerlast durch ihr ganzes Leben mitzuschleppen haben. Gegen solche jugendliche Unvernunft, die häufig genug von den bedürftigen Eltern noch genährt wird, helfen ernste Ermahnung und gütliches Zureden nur selten. Eine wesentlich andere und harmlosere Sache ist es, wenn nahezu fertig ausgebildete Schüler das Verlangen haben, neben der Schularbeit gelegentlicher Berufstätigkeit nachzugehen, sei es um durch ihrer Hände Fleiß mit dem Erlernten zu den Kosten ihres Studiums beizutragen, sei es um die darbenden Eltern zu unterstützen. Wenn in solchen Fällen der Hauptfachlehrer keine Einwendungen macht, wenn der betreffende Schüler auch in allen anderen Fächern Befriedigendes leistet, und wenn einwandfrei festgestellt wurde, daß durch solche Berufsarbeit eines Schülers fertige, zurzeit stellenlose Musiker nicht ihres Lebensunterhaltes beraubt werden und eine moralische Gefährdung des Schülers ausgeschlossen erscheint, kann eine einsichtige Schulleitung die Spielerlaubnis unbedenklich erteilen. Um so unerbittlicher dagegen muß sie vorgehen in Fällen unerlaubten Musizierens Unreifer, Halbfertiger, — Fälle, die geeignt sind, nicht nur den einzelnen Schwer zu beschädigen, sondern die den ganzen Musikerstand in seinem Ansehen empfindlich herabsetzen.

*

Vergleicht man nun das Bild, das ich vom Wesen der Orchesterschule, von der Persönlichkeit des Orchesterschülers zu geben versucht habe, mit dem Orchester der Musikhochschule und ihrer Studierenden, so ergibt sich ohne weiteres, daß hier nicht mit gleichem Maß gemessen werden kann und darf. Schon die Voraussetzungen sind in beiden Sparten völlig verschiedene. Hier völlig kindhafte, unentwickelte Wesen ohne fachliche, ohne wissenschaftliche Vorbildung, dort junge Menschen mit einem gediegenen Können in den praktischen und theoretischen Belangen der Musik, mit zumeist gut fundierter Schulbildung, durchschnittlich aus geordneten Lebensverhältnissen kommend, die sich nun mit aller Konzentration ihrem Hauptfach hingeben und die Zweigfächer, ohne allzu starke Belastung zu spüren, nebenbei betreiben können. Freilich sind auch die Ziele verschiedene. Der Hochschüler erstrebt letzte virtuose Ausbildung, um im Leben als Instrumentalsolist, als Sänger oder als Dirigent seinen Platz zu erobern und zu verteidigen, oder um als Pädagoge tätig zu sein. Der Orchesterschüler dagegen will dem Gemeinschaftsgedanken dienen, will das künstlerisch hochstehende Glied einer Vielheit sein und strebt nicht — jedenfalls nicht während der Studienzeit — nach Lorbeeren des Einzelruhms. So sind die Wege dieser beiden Schulgebilde getrennt von den Uranfängen an bis zur Erreichung des jeweiligen Ziels, und wie die Wege getrennt nebeneinander hergehen, so laufen auch die Grundgedanken der beiden pädagogischen Disziplinen in zweierlei Bahnen. Die Sonderstellung, die die Orchesterschule im Rahmen der Musikerziehungsanstalten einnimmt, wird stets zu Recht bestehen, weil sie aus elementaren Grundideen heraus geboren ist und weil sie in der organischen Entwicklung dieses pädagogischen Bezirks begründet liegt. (Nachrichten der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln.)

Von Bayreuth nach Mahagonny

VON ALFRED BARESEL

An der Leipziger Oper hat man ein neues Werk von Kurt Weill und Bert Brecht, „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ uraufgeführt und nach Politisierung der Angelegenheit durch die Rechtspresse sofort wieder abgesetzt. Inzwischen ist das Stück in Kassel und Braunschweig sozusagen in Ruhe gestartet worden, und man ist jedenfalls dort nicht in den Fehler verfallen, hinter den z. T. schnoddrigen Worten Brechts eine „kommunistische Propaganda“ zu suchen, denn mit viel mehr Recht ist das Werk als eine höchst

pessimistische Widerlegung utopistischer Gemeinschaftsideale anzusehen. Trotzdem bestehen ästhetische Bedenken gegen das Stück nicht zu Unrecht. Die ganze äußere Gestaltung ist nicht danach, um die innere Struktur des Werkes, das nun das äußerste Extrem gegenüber dem Wagner-Musikdrama darstellt, vorurteilslos betrachten zu können. Denn es handelt sich um nicht weniger als den ersten Versuch einer epischen Oper, die auf jede herkömmliche Operndramatik und ihre gesanglichen Mittel verzichtet.

Dieser Versuch erscheint mir noch nicht gelungen — aber die Mittel, mit denen man ihn in Leipzig überhaupt abwehren wollte, erinnern stark an die Zeiten, da man den Rheingold-Wagner als Zuhälter eines „Hurenaquariums" abtun wollte. Mag hinter dieser üblen Attacke nun auch mehr Gegenständliches stehen, so zeigt es sich doch eben, daß mancher auf dem langen Weg von Bayreuth nach Mahagonny nicht viel dazu gelernt hat . . .

Herr und Frau Peachum aus der Dreigroschenoper — sie heissen jetzt Witwe Begbick und Dreieinigkeitsmoses — haben einen neuen Laden aufgemacht: am Wüstenrand haben sie eine paradiesische Gartenwirtschaft mit billigen Schnäpsen und Angelgelegenheit gegründet, um durchreisenden Goldsuchern den erbeuteten Mammon aus der Tasche zu holen. Trotz Hinzuziehung von Jenny und 6 anderen verführerischen Mädchen floriert das Etablissement zunächst nicht recht, bis Mackie Messer, jetzt Jim Mahoney geheissen, die „Gesetze der menschlichen Glückseligkeit" entdeckt. Die uneingeschränkte Erlaubnis zum „Fressen, Lieben, Boxen und Saufen" zieht indessen eine Menge Unzufriedener aus den Großstädten nach der schnell aufblühenden Paradiesstadt Mahagonny, so daß die Witwe Begbick ihre Schnapspreise gewaltig hinaufsetzen kann. Jim, der aus einem tobenden Taifun allerhand anarchistische Lebensmaximen ablas, hat sich indessen schwer geirrt, wenn er glaubte, auf Grund von Gesetzlosigkeit ein paradiesisches Dasein begründen zu können. Denn als er seine maßlose Zeche nicht bezahlen kann, haben ihn die anarchischen neuen Geldhaber (Begbick und Moses) schon beim Kragen und verurteilen ihn wegen Zechprellerei zum Tode auf dem elektrischen Stuhl. Revolutionäre Umzüge mit nicht unbekannten Plakaten gegen die allgemeine Teuerung begründen den Fall der Stadt Mahagonny.

Die Aufführung dieser als kabarettistische Kabinettstücke äußerst gelungenen „20 Sittenbilder" an der Leipziger Oper bewies, daß sich die in der Dreigroschenoper so erfolgreich angewandten Musizierprinzipien nicht auf das Operntheater übertragen lassen. Wer sich 3 Stunden lang in das herkömmliche Opernhaus setzt, erwartet etwas anderes als aneinandergereihte Kleinkunst. Die Aufeinanderfolge von Zuständen in der Geschichte einer Stadt, die nur durch Filmschriften handlungsfördernd verbunden sind, gibt Weill zwar ersehnte Gelegenheit, in geschlossenen Formen zu musizieren. Aber auch die besten Einzelbilder ermüden auf die Dauer, und die letztlich aus dem Jazz gewonnene Rhythmik und Melodik, welche die Musik fast gänzlich bestreitet, reicht nicht aus, um unsere herkömmlichen Opernerwartungen zu befriedigen oder zu reformieren. Als Song-Spiel, wie das Werk vor 3 Jahren in Baden-Baden aufgeführt wurde, hatte es entschieden stärkere Wirkung. Das soll nicht sagen, daß die jetzige Schiffahrtsszene (naturecht aus dem

Säuferdelirium geboren), Boxmatch, animalische Orgien, Gerichtsverhandlung und vieles andere nicht Genrestücke eines treffsicheren dichterischen wie musikalischen Einfalls wären. Aber ein neuer Weg der Oper zeigt sich uns trotz kluger Proklamationen des Komponisten hier noch nicht.

Die Leipziger Oper unter Brecher und Brügmann hat sich mit dieser problematischen Uraufführung eine jedenfalls anerkennenswerte, ganz außergewöhnliche Mühe gegeben. Die Aufnahme war geteilt, einige Pfuirufer störten unentwegt die Aufführung, der Schlußbeifall erklärte sich indessen für Weill.

Musik in Breslau

Wie anderwärts ist auch in Breslau der Kampf um die Fortführung der Oper entbrannt, aber mit einer Schnelligkeit, die glücklicherweise anderswo vermieden werden konnte, ist zugleich die Schließung angeordnet worden, und zwar nicht von der Stadtverwaltung, sondern vom preußischen Finanzministerium, das damit allen etwaigen Forderungen auf laufende Zuschüsse vorbeugen wollte. Nur die gegenwärtige Spielzeit soll zu Ende geführt werden, von da ab soll die Bevölkerung der größten Stadt des deutschen Ostens nur noch durch gelegentliche Gastspiele oder durch Rundfunkdarbietungen daran erinnert werden, daß es ein musikalisches Kunstwerk der Bühne gibt. Dieser Beschluss, dem die wirtschaftlich durch übermäßige Arbeitslosenzahl und Einbuße wichtiger Handelsbeziehungen geschwächte Stadt zunächst durch Selbsthilfe nicht begegnen kann, hat jedoch ein unerwartetes Echo gefunden. Denn nicht nur alle Korporationen und Einzelpersönlichkeiten, die sich für das kulturelle Leben der schlesischen Hauptstadt verantwortlich fühlen, sondern zugleich eine große Zahl anerkannter Musiker, an der Spitze Richard S t r a u ß, haben in teilweise geharnischten Erklärungen die Notwendigkeit betont, daß die Breslauer Oper erhalten wird. Zugegeben, daß in Deutschland zu viele Opernbühnen bestehen, so dürfte doch — wie der Präsident der Bühnengenossenschaft W a l l a u e r sagte — die Breslauer Oper die letzte sein, die geschlossen werden kann. Während in Berlin drei Opernhäuser mit größten städtischen und staatlichen Mitteln erhalten werden, in Kassel und Wiesbaden inmitten eines auch sonst an Theatern überreichen geographischen Bezirks frühere Hoftheater als staatliche Bühnen mit großem Apparat weitergeführt werden, besitzt ganz Schlesien neben der Breslauer Oper nur das oberschlesische Landestheater, dem die Bespielung eines großen Bezirks obliegt. Das kleine Görlitz dürfte bei allem Idealismus die Einrichtung regelmäßiger Opernvorstellungen unter den heutigen Verhältnissen schwerlich fortsetzen können. Dann aber ist der ganze Raum zwischen Dresden, Berlin und der deutschen Südostgrenze von der Teilnahme an dem Kulturgut der Oper nahezu ausgeschlossen. Es steht zu hoffen, daß dieser Sachverhalt bei den zentralen Instanzen, die für die Volksbildung und Erziehung verantwortlich sind, noch in letzter Stunde gewürdigt wird und einer Stadt, die wie Breslau zwei Hochschulen und neuerdings eine Pädagogische Akademie besitzt, die Institution der Oper erhalten bleibt.

Zu den äußeren Gründen, die gegen den Abbau sprechen, tritt als innerer hinzu, daß hier eine gute Tradition und die künstlerische Leistung mehrerer Generationen vor einem unrühmlichen Verlöschen zu bewahren sind. Eine stattliche Zahl der „prominentesten" Dirigenten, Regisseure und Darsteller der deutschsprachlichen Oper haben ihren Weg in Breslau begonnen oder hier entscheidende Jahre ihrer Entwicklung verbracht. Hier ist immer gearbeitet worden, und es ist kein Zufall, wenn gerade in Breslau ein Werk wie „Boris Godunow" kurz vor dem Kriege zum ersten Mal auf einer deutschen Bühne aufgeführt wurde, oder noch in allerletzter Zeit durch den Wagemut des jetzt in Frankfurt wirkenden Intendanten Turnau und seines hochbegabten Spielleiters Herbert Graf Schönbergs „Glückliche Hand" seine Uraufführung im Reich erlebte und die Händelbewegung durch großzügige Oratorien-Inszenierungen einen frischen Antrieb bekam. In der laufenden Spielzeit, die den Amtsantritt des bisherigen Dessauer Intendanten Dr. Georg Hartmann brachte, wurde diesen Taten eine weitere hinzugefügt: die durch Prof. Wildermanns Bühnenbilder in der Wirkung noch vertiefte wundervolle Aufführung von Honeggers „Judith". Leider ist mit der Oratorienoper, selbst wo sie musikalisch eine derartige Potenz zeigt wie in diesem Fall, kaum jemals ein Publikumserfolg zu erzielen. Die schöne Aufführung erhöhte, zumal bei der rückschrittlichen Haltung, die in Breslau das Verständnis jedes als „modern" verschrienen Werkes von vornherein in Frage stellt, lediglich das Operndefizit. Noch krasser trat der Widerspruch zwischen der Leistung und ihrem Widerhall in der Öffentlichkeit zu Tage, als mit der harmlosen impressionistischen Jugendoper Strawinskys „Die Nachtigall" und seiner kecken Pantomime „Reinecke Fuchs" ein zweiter Versuch gewagt wurde, den Spielplan aufzufrischen. So mußte die in ihrer Farbigen Belebung und originellen Raumordnung wegweisende Ausstattung von der Hand des jetzt in Breslau wirkenden Prof. Oskar Schlemmer ebenso unbemerkt bleiben, wie die einfallsreiche humorvolle Inszenierung des Balletts, die dem Künstler anderwärts ohne Zweifel Bewunderung und Dank eingetragen hätte.

Im übrigen beschränkte sich Hartmanns bisherige Tätigkeit auf die Erneuerung des üblichen Repertoires; manche Pläne für den Rest der Spielzeit mußten angesichts der Finanzkatastrophe aufgegeben werden. (Es handelt sich, beiläufig gesagt, um einen Zuschußbedarf von etwa 1 Million, der durch energische Sparmaßnahmen in Zukunft auf etwa 600.000 Mark ermäßigt werden könnte, also bei der Leistungsfähigkeit des Stadttheaters eine keineswegs anormale Summe darstellt.) Von mehr als lokalem Interesse ist die Aufführung von Puccinis „Schwalbe" mit einem von der bisher in Wien und Kiel erprobten Fassung abweichenden „happy end".

Im Konzertleben sind an erster Stelle die volkstümlichen Symphoniekonzerte der Schlesischen Philharmonie zu nennen, in denen sich Kappelmeister Hermann Behr systematisch bemüht, durch Einbeziehung zeitgenössischer Werke die stereotype Gleichförmigkeit der Programme aufzuheben. Es ereignete sich der erstaunliche Fall, daß einem „Eingesandt", in dem gegen diese Programmbildung Einspruch erhoben wurde, aus den Reihen des Stammpublikums selbst widersprochen wurde: ein Anzeichen dafür, daß Bequemlichkeit und Gewohn-

heit auch in Breslau nicht auf die Dauer eine Abriegelung vor der neuen Musik rechtfertigen. — Als Uraufführung brachte die Singakademie unter Leitung von Prof. Georg Dohrn das „Requiem" des satztechnisch vorzüglich geschulten Leipziger Komponisten Günther Raphael, der in diesem Werk eine Fortführung der neuromantischen Harmonik ohne durchschlagende Überzeugungskraft versucht. Gerhard v. Keußler hat in Breslau eine treue Gemeinde; er führte an einem eigenen Abend neue symphonische Werke auf. Ebenfalls als sein eigener Interpret erschien Ernst Toch von Richard Lert sekundiert, mit seinem Klavierkonzert. Ein öffentliches Konzert der „Schlesischen Funkstunde", deren zielbewußtes Eintreten für Kammermusik jeder Art und für zeitgenössische Musik manche Lücken des Konzertlebens weniger fühlbar macht, vermittelte die Bekanntschaft mit dem Königsberger Rundfunkorchester und seinem vitalen Leiter Hermann Scherchen. — Die Zahl der Kammermusikabende und Solistenkonzerte hat auch in Breslau rapide abgenommen. Unter den einheimischen Künstlervereinigungen beginnt das ausgezeichnete Pozniaktrio endlich auch an seinem Wohnsitz die gebührende Wertschätzung zu erfahren. *Dr. Peter Epstein.*

Dorian Gray als Oper

Uraufführung im Stadttheater zu Aussig i. B.

Wildes Roman bietet eine solche Fülle dramatischer Möglichkeiten, daß man sich wundert, den Münchener Tonsetzer Carl Flick-Steger als ersten mit einer Oper über den Stoff hervortreten zu sehen. Andere haben sich aber wohl mit Recht vor einem solchen Unternehmen gescheut, da unter einer Bearbeitung für das musikalische Theater gerade ein paar der charakteristischsten Seiten der Erzählung leiden müssen, ihr glänzender dialektischer Vortrag und das Bekenntnishafte dieser „Selbstbiographie". So hat sich denn auch der pseudonyme Textverfasser, Olaf Pedersen, der Flick-Steger die Unterlage darbot, vornehmlich an das gehalten, was der Stoff an Dramatik hergab. Mit nur wenigen Abänderungen ihn zusammendrängend und teilweise Wildes Dialog beinahe wörtlich verwendend, hat er ein Buch geschaffen, dessen äußere Wirkung im voraus verbürgt war.

Die sympathischeste Seite der Vertonung ist die freudige und von Theorien unbelastete Art, wie sie dem Musiker aus der Feder fließt. Der ist ein ausgesprochener Melodiker, wenn auch gegenwärtig noch kein starker. Stilistisch steht die Musik etwa zwischen Puccini und Strauß. Auf eigentliche Leitmotive verzichtet sie, doch bedient sie sich gelegentlich einer gewissen Erinnerungsmotivik. Hinter der Wucht der Vorgänge bleibt die Ausdruckskraft des Tonsetzers noch erheblich zurück, wie sich auch sein künstlerisches Wesen mit Wildes Art — soll man sagen glücklicherweise? — überhaupt wenig deckt.

Wer das Aussiger Stadttheater zum ersten Male besucht, ist überrascht von seiner ansehnlichen Größe und seinem für eine kleine Mittelstadt beträchtlichen künstlerischen Stande. Auch die diesmalige Uraufführung legte von dem Fleiße und dem künstlerischen Willen, der dort herrscht, Zeugnis ab. Als musikalischer Leiter wirkte der junge tüchtige Kapellmeister Karl Winkler. Das Spiel betreute Direktor Franz-Joseph Delius selbst sehr umsichtig; er hatte sich von Otto Mülling für die acht Bilder eine Reihe zweckmäßiger Entwürfe herstellen lassen. Die bedeutendste Leistung auf der Bühne, besonders in gesanglicher Hinsicht, bot Barbara Reitzner in der größten weiblichen Rolle Sibyls. Herr Christian Stief erwies sich in der Titelrolle stimmlich begabt, doch bedarf sein Organ wie sein Spiel noch sorgfältiger Beobachtung. Allen Gesangssolisten war übrigens eine ausnehmend deutliche Aussprache nachzurühmen. Man verstand, obgleich der Text nicht gedruckt vorlag, fast jedes gesungene Wort. Ein ausverkauftes Haus bereitete dem Werke einen freudigen Empfang. Der anwesende Tonsetzer, die leitenden Persönlichkeiten und die Vertreter der größeren Rollen wurden am Schlusse ungezählte Male herausgerufen. U.

Strawinsky „Oedipus Rex“ in Essen

Rudolf *Schulz-Dornburg*, der für jedes Neue mit Eifer eintritt, brachte am Essener Opernhaus Strawinskys Opera-Oratorio „Ödipus rex“ zu einer Wiedergabe, die als solche durchaus befriedigte, darüber hinaus aber erneut die Zweifel nach Berechtigung dieses Werkes für die Opernbühne offenbarte. Neu ist im Wechsel heutiger Theatererscheinungen ein sehr relativer Begriff, und rein musikalisch bezeugt die recht interessante Partitur des Russen mehr Bindungen nach rückwärts als moderne Züge, wenn man dabei an die harmonischen Eigenschaften denkt. Sie ist, formell fesselnd und im Rhythmischen von origineller Eigenart, mit großem Ernst einem Opernstil dienstbar gemacht, der — wie schon die vor Jahren in Essen uraufgeführte „Antigone“ Honeggers — die snobistische Grundhaltung des Textdichters dieser antiken Kurzopern, des in allen Sätteln gewandten Jean Cocteau nicht verleugnet. Heute, einige Jahre nach dem Erscheinen dieser Werke, erkennen wir, wie isoliert sie in der Zeit stehen und wie die in ihnen vertretene Stilauffassung einer modernisierten Antike abseits vom Entwicklungswege nur für das Sensationstheater gedeihen konnte. Wenn nicht alles täuscht, führen wieder mehr Wege zu einem Theater, dessen eigene Gesetze erfüllt werden wollen. Ist so als Reaktion auf die statistische Oper nicht etwa der Erfolg des aus der szenischen Bewegung hergeleiteten letzten Werkes von Křenek zu erklären, obwohl es musikalisch und stilistisch keinen Vergleich mit der Oratorienoper Strawinskys aushält? So blieb als Kennzeichen der Essener Aufführung eben nur das Interessante und, an diesem Theater ganz besonders, das Experimentelle, demzuliebe man einen großen Aufwand an Kosten und Zeit betreibt mit dem Ergebnis, daß nach zwei oder drei Vorstellungen das Haus leer bleibt. Das Beispiel Antigone hat es vor Jahren gezeigt. Bei Strawinsky wiegt wenigstens der Einsatz der Stimmen einiges, denn Ödipus, Kreon und der Jokaste sind durchaus cantable Partien zugewiesen, die stellenweise das leidenschaftliche Pathos der großen Oper besitzen. Da aber der hier sehr wesentliche Chor und durchwegs auch die Solisten auf ihren Postamenten zu stehen haben, jeder wie ein rocher de bronce, ergibt sich ein krasser Widerspruch von der Statik der Szene zur musikalischen Bewegung. Das Bindeglied, der Conferencier im Frack, welcher (da lateinisch gesungen wird) das Diorama menschlicher Tragik vor jeder neuen Szene zu erklären hat, läßt die Fragwürdigkeit dieses Opernstiles noch deutlicher werden. Unter diesen Voraussetzungen hatte der Spielleiter *Fabian* kaum sein Können einzusetzen, und das Bühnenbild *Heckroths* betonte die Starrheit der Szene mit einer Reihe von (verschiebbaren) Versatzstücken, hinter denen die Figuren erschienen und verschwanden. Eine ausgezeichnete Leistung bot der von Hermann *Meissner* einstudierte Chor. Gesanglich wurden die nicht immer dankbaren Aufgaben bestens erfüllt von Paul *Kötter*, der einen stimmlich vorzüglichen Ödipus vermittelte, von Lothar *Lessig* (Kreon) und Anny *Andrassy* (Jokaste). Gut bewährte sich als Sprecher Werner *Vielhaber*. Schulz-Dornburg leitete am Pult die Aufführung. — Dem Ödipus ließ man das Ballett „Petruschka“ folgen, auf die Statik also die Bewegung. sogar etwas zu viel Bewegung, obwohl der Leiter Kurt *Jooss* alle Mühe darauf verwandt hatte, die Buntheit der Szene übersichtlich zu gliedern. So klang der Abend, dem man in starkem Beifall die Achtung nicht versagte, wenigstens in ein richtiges Theater aus, dam auch Strawinsky sich einmal verbunden fühlte.

Dr. F—nn.

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

Nicht allzu rege pulsiert das Konzertleben in diesem Jahre. Fälle, wie das mit großem Pomp angekündigte und dann umso kläglicher verlaufene Konzert der amerikanischen Koloratursängerin Galli-Curci, die um reichlich mehrere Jahrzehnte zu spät nach Prag gekommen, geben zu denken, sie machen das Publikum vorsichtig und ebnen den Konzertunternehmern gewiß nicht den Boden für ein weiteres gedeihliches Arbeiten. — Orchesteraufführungen bekam man in diesem Jahre fast einzig und allein von der *Tschechischen Philharmonie* zu hören. Die deutschen philharmonischen Konzerte haben infolge der Abwesenheit Szells von Prag eine Unterbrechung erfahren und werden nach Rückkehr ihres Dirigenten mit erneuter Kraft wieder einsetzen. Inzwischen hat Bruno Walter in der Tschechischen Philharmonie dirigiert und mit einem Wiener Abend (Haydn, Mozart, Schubert und Johann Strauß) die Prager wieder von Neuem gewonnen. Insbesondere ist die Verpflanzung der Straußischen Musik in ein seriöses Konzert keineswegs als gewagtes, sondern als gelungenes Experiment zu bezeichnen. Als Solist dieses Abends sei der kroatische Geiger Zlatko Balokovic genannt,

der das Violinkonzert von Brahms mit musikalischer Überlegenheit spielte. — Mit Interesse wurde das Novitätenprogramm der Philharmonie gehört. Eine Lustspielouverture von Křička zu der Oper Alter Geist und Neue Welt (die Oper soll demnächst an der deutschen Prager Bühne zur Aufführung gelangen) eröffnete den Abend, der durch ein Klavierkonzert des Schweden Stenhammer gerade keine willkommene Bereicherung erfuhr (die Pianistin Krčmař hat sich mit großer Selbstverleugnung für dieses Opus geopfert). Den Schluß bildete Schönbergs Kammersymphonie op. 9. — Sehr begrüßenswerte Sensation: das Erscheinen Igor *Strawinskis* als Träger des Soloparts in seinem Capriccio für Klavier und Orchester. Strawinski als brillanter Klavierspieler trat für sein Werk eigenhändig ein, das in dem Entwicklungsgang dieses Führers des radikalen Flügels keine Gradation bedeutet. Eine gewisse Tonalität, die Formüberlieferung, das Klavier weniger konzertant ist als integrierender Bestandteil des Orchesters behandelt, alles weist auf gewisse Wandlungen im Stil dieses Autors hin, deren Auswirkungen sich noch in seinem weiteren Schaffen ergeben werden. — Ein außerordentliches Konzert der Philharmonie vermittelte die Bekanntschaft mit dem ganz hervorragenden, geistig blendenden Genfer Dirigenten Ernest *Ansermet*, der außer einer talentierten Symphonie von Martinů noch Debussy, Honegger, Strawinsky und Händel auf sein Programm gesetzt hatte. — Still ruhen die deutschen Vokalkörper: in den abgelaufenen Monaten ist so gut wie keine selbständige größere Veranstaltung zu verzeichnen. Noch ist alles im Stadium der Vorbereitung. Der *Kammermusikverein* absolvierte inzwischen bereits zwei Aufführungen. Zunächst erschien das Wiener Mairecker-Buxbaum Quartett, das sich durch Heranziehung des Bratschisten Doktor zum Quintett erweitert hatte. Zwischen Bekanntem (wie immer) war Jarnach mit seinem feinen Quintett op. 10 postiert. Die zweite Kammermusikaufführung stand im Zeichen des Frauenfortschritts. Das Wiener Weißquartett, das durchwegs aus Damen besteht und bereits bei uns beglaubigt ist, spielte (siehe oben Bekanntes) und hatte auch für Kammermusik mit Gesang gesorgt; daß die Wahl auf schwächere Produkte dieses Genres (Gretschaninoff, Respighi) gefallen war, ist umso mehr zu bedauern, als man in der Gesangssolistin Martha Elschnig einer kultivierten, mit schönen Stimmitteln begabten Sängerin begegnete.

Mancherlei Anregung boten auch die geistlichen Abendmusiken in der evangelischen Kirche, die in Kurt Utz einen unermüdlichen Dirigenten und Organisten besitzen, der von wahrem Feuereifer beseelt ist.

Von den Solistenabenden seien nur die wichtigsten genannt. Der Reihe der gastierenden Pianisten haben sich in diesem Zeitraum angeschlossen: Walter Gieseking (Bach, Beethoven, Schumann und Debussy), Ignaz Friedmann (mit einem Chopin-Abend), Edwin Fischer. Ein junger Pianist Walter Freund fand mit seinem hochgesteckten Programm, das er überraschend bewältigte, aufmunternden Beifall. Von heimischen Kräften sei Hilde Spengler-Knobloch (u. A. Finke) namentlich erwähnt. Marcel Ciampi und Carlos Buhler vertraten die weniger bekannte Pianistik des Auslandes. — Unter den Geigern, die in letzter Zeit in Prag gastiert haben, ragt Prof. Flesch hervor, der anläßlich eines Wohltätigkeitskonzertes nach jahrelanger Pause wiederkam und durch sein magistrales Geigenspiel Bewunderung erregte. Jacques Thibaud, der Doyen der französischen Geiger, der berühmte Triogenosse Casals und Cortots, hat den Ruhm der französischen Geigenschule von neuem in einem selbständigen Konzert bekräftigt. Eine Sonate von Eccles, ein Adagio von Bach, ein Mozartkonzert und mehrere spanische Tänze waren die Gaben dieses Geigers. Tags darauf trat abermals ein Violinist französischer Herkunft vor das Prager Publikum; Cecil Bonvalot spielte mit Suzanne de Livet u. a. Sonaten von Arthur Honegger und dem englischen Komponisten John Ireland. — Ein Prager Cellist — Walter Popper — der seinen Stammbaum von dem berühmten gleichnamigen Cellovirtuosen herleitet und trotz seiner jungen Jahre eine auffallend geistige Reife an den Tag legt, läßt nach dem Ausfall seines ersten selbständigen Konzertes für seine weitere Zukunft viel Gutes erhoffen. Von Gesangssolisten, die in den abgelaufenen zwei Monaten konzertierten, sei vor allem Marie Ivogün genannt, die Schubertlieder mit inniger Empfindung sang, um dann in weiterer Folge bei Delibes u. a. den Glanz ihrer Koloratur zu entfalten. Nach dem verunglückten Debut ihrer amerikanischen Kollegin Galli-Curci bedeutete diese Leistung ein wahres Labsal. Hedda Kux, die im Dienste der Wohltätigkeit bei uns singt, erntete für ihren kultivierten Gesangsvortrag den Dank ihrer Hörerschaft. Elsa Brömse-Schünemanns alljährig wiederkehrende Gesangsabende finden stets ein andächtig lauschendes Publikum. Emma Leisner hatte auch diesmal ihre Kunst für Löweballaden sowie Lieder von Wolf und Strauß ihr starkes Gestaltungsvermögen eingesetzt. Als Gast der Lese- und Redehalle erschien an ihrem Fest-

konzert der Spielleiter der Dresdner Staatsoper Dr. Waldemar Staegemann mit Liedern (u. a. Graener und Blümels), Kapellmeister Dr. Arthur Chitz war am Flügel der vorbildliche Partner, als den man ihn schon lange hier kennt.

Für die Oper war der Ausgang des alten und der Beginn des neuen Jahres eine wahre Zeit der Prüfung; der Opernchef in Amerika, das Ensemble der Ergänzung bedürftig, die gegenwärtige Zeitströmung der Oper ausgesprochen feindselig. Stagnation an allen Enden. Dem zweiten Kapellmeister sei das Zeugnis nicht versagt, daß er mit redlichem Eifer bemüht war, über die Klippen des Interregnums hinwegzukommen. Auch Neueinstudierungen fallen in diese Zeit, wie wohl sich nicht verhehlen läßt, daß die Bühnen dringendere Aufgaben gehabt hätten, als die Wiederaufnahme des „Eugen Oněgin" in den Spielplan. Die Reprise der Oper, kreiert von Th. *Veidl*, die übrigens auch durch das Radio verbreitet wurde, wurde warm begrüßt. Georg Szell hat nach seiner Heimkehr die vollständige cyklische Aufführung des „Rings" übernommen, die unter steigender Teilnahme des Wagnerpublikums stattfindet.

V. P.

DER QUERSCHNITT

E. T. A. HOFFMANN'S Oper „*Aurora*" wird in Bamberg gegeben.

PAUL HINDEMITH'S „LEHRSTÜCK" gelangt im Rahmen der „Woche Neue Musik in München" unter Hermann Scherchen zur Erstaufführung.

HERMANN SCHERCHEN brachte das Klavierkonzert von Ernst Toch mit Walter Frey als Solisten in London zu einer außerordentlich erfolgreichen Erstaufführung.

DAS NEUE STREICHQUARTETT op. 35 von Hans Gál gelangt in Wien durch das Roséquartett zur Uraufführung.

AM 10. APRIL WIRD LI STADELMANN die Cembalokonzerte von Manuel de Falla und Wilhelm Maler im Mitteldeutschen Rundfunk zum Vortrag bringen.

EIN NEUES WERK FRITZ REUTERS VON DER MIRAG ANGENOMMEN. Der Leipziger Komponist Fritz *Reuter* hat soeben ein neues Werk „*Huttens letzte Tage*" für Bariton und Orchester vollendet. Der Mitteldeutsche Rundfunk hat das Werk angenommen und die Uraufführung für den September d. J. vorgesehen.

BEIM TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS, welches in den Tagen vom 4. bis 8. Juni in *Königsberg* stattfindet, werden folgende Werke zur Aufführung gelangen:

Wolfgang von *Bartels*, Sonate für Cello und Klavier. Erwin *Schulhoff*, Divertimento für drei Bläser. Stefan *Frenkel*, Violinkonzert. Conrad *Beck*, Der Tod des Oedipus, Kantate für Soli, gem. Chor und Org. Alban *Berg*, Konzertarie für Sopran und Orchester. Otto *Besch*, Adventskantate für gem. Chor, zwei Soli und Orchester. Nikolai *Lopatnikoff*, Sinfonie. Hans *Ebert*, Suite für kleines Orchester. Wolfgang *Fortner*, Fragment Maria, Kantate für Gesang, 5 Streicher und 3 Bläser. Alfred *Fischer*, 4 Kammerchöre a capella. Hans *Gal*, Sinfonietta. Paul *Groß*, Musik für Bratsche und Blasinstrumente. Alf *Jürgensohn*, 6 Gedichte für eine Stimme und 5 Instrumente. E. G. *Klussmann*, Streichquartett. Wilhelm *Maler*, Concerto grosso. Robert *Oboussier*, Trilogia sacra, Kantate für Soli, Chor und Orchester. Rudolf *Siegel*, Heldenfeier für Männerchor und Orchester. Heinz *Schubert*, Sinfonietta. Wladimir *Vogel*, Sinfonia fugata. Gerhard von *Westerman*, 3 Intermezzi für Orchester. Hermann M. *Wette*, „Der Schneider in der Höll" für Chor a capella.

BACHS „KUNST DER FUGE" gelangt in der *Davidschen Bearbeitung* unter Leitung von Generalmusikdirektor *Hoesslin* in Barmen zur rheinisch-westfälischen Erstaufführung.

INTERNATIONALER KRITIKERKONGRESS IN PRAG. Der Kongreß findet im Herbst im Anschluß an das Lütticher Musikfest statt. Der Arbeitsausschuß des Kongresses wurde gewählt: Präsident: Prof. Dr. W. *Tille*, Vizepräsidenten: Prof. Dr. Josef *Bartoš* und Prof. Dr. Erich *Steinhard*.

RUNDFUNK-URAUFFÜHRUNG. Im Westdeutschen Rundfunk zu Köln gelangte unter der Leitung von Kapellmeister Bernhard *Zimmermann* Robert *Hernrieds* „Zwiegespräch" für eine Sopran- und eine Altstimme, Frauenchor mit Begleitung von zwei Flöten, zwei Violinen und einer Bratsche zur *Uraufführung*.

ALS DRITTE VERÖFFENTLICHUNG DES DEUTSCHEN ORGELRATES soll demnächst *Jakob Adlung's Musica mechanica organoedi* als Faksimile-Nachdruck erscheinen. Herausgeber dieses Kompendiums der Orgelkunst ist Dr. Mahrenholz, der dem Werk eine Einführung mitgeben wird. Adlung ist für die Kenntnis der Orgel des

späten 17. und des 18. Jahrhunderts gleich wichtig wie Praetorius' „Organographia" (1. Veröffentlichung des Orgelrates) für das frühe 17. Jahrhundert. Eine Subskriptionseinladung ist vom Bärenreiter-Verlag, Kassel, erhältlich.

HANS PFITZNER ist zur Zeit mit der Komposition einer neuen Oper, betitelt *„Das Herz"*, Text von Hans Mahner-Mons, beschäftigt.

DIE BALLADEN vom „Tod im Wald" und „die Männer von Fort Donald" von Bert Brecht gelangen in der Vertonung von *Siegfried Kallenberg* für Männerquartett, Solo, Streichquintett auf der diesjährigen bayrischen Tonkünstlerwoche in München zur Uraufführung.

NEUES ORCHESTERINSTRUMENT. Bei der nunmehr für den 10. April d. J. im Nationaltheater in München festgesetzten Uraufführung der Oper *„Der weiße Pfau"*, Text von Franz Adam Beyerlein, Musik von Arthur Piechler, wird erstmalig *ein völlig neues Orchesterinstrument*, genannt *Aliquot-Flöte*, benutzt werden. Das von dem Komponisten Piechler erfundene Instrument stellt die Firma *C. F. Steinmeier & Co.* in Öttingen her, die auch die berühmte, größte Orgel der Welt im Dom zu Passau erbaut hat. Die Aliquotflöte vereinigt in sich die Vorzüge des Flötentones mit der nasalen Färbung etwa einer Oboe. Dadurch erhält das Instrument einen weichen, prickelnden Ton, der sowohl zur getragenen Solostimme als auch besonders zu Arpeggien geeignet ist. Hierin dürfte es der Celesta und Harfe weit überlegen sein, da der Ton unbegrenzt angehalten werden kann und auch vom pp bis zum F lückenlos schwellbar ist. Außerdem kann das Instrument im pp in liegenden Akkorden den Effekt einer Fernwirkung hervorbringen. Seine Handhabung ist denkbar einfach. Es ist ein leicht transportables Tasteninstrument mit dem Umfang c—c^4 (4 Oktaven).

GEORG SZÉLL hat während seiner erfolgreichen *amerikanischen* Konzerttournee *Hindemiths* Orchesterkonzert aufgeführt.

DER PHILOSOPH UNIV.-PROF. CHRISTIAN EHRENFELS hält im Sommersemester an der Prager Deutschen Universität Wagnervorlesungen.

DIE TSCHECHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN hat für 1930 drei Musikpreise ausgeschrieben: 5000.—, 3000.— und 2000.— Kronen.

MÜNCHEN IM SOMMER 1930. Für die Münchner Veranstaltungen im Sommer 1930 liegt nunmehr das vorläufige Programm fest. Die Aufführung des „Totenmals" findet unter Leitung von Mary Wigman vom 20. Juni bis 2. September an 30 Tagen statt. In Verbindung damit steht der Tänzer-Kongreß vom 18. bis 24. Juni. Die *musikalischen Veranstaltungen* beginnen am 24. April mit einem Gastspiel der Wiener Philharmoniker unter Furtwängler: am 16. Mai dirigiert Toscanini die New-Yorker Philharmoniker, am 24. Mai konzertieren die Berliner Phlharmoniker unter Furtwängler. Daran schließt sich vom 25. bis 30. Mai eine Bayerische Tonkünstlerwoche. Im Juni, Juli, August findet wöchentlich eine Mozart-Serenade im illuminierten Brunnenhof der Residenz statt. Vom 22. bis 25. Juli hält das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin, seine Funkmusiktagung in München ab. Die Bayerischen Staatstheater beginnen mit ihren Wagner-Mozart-Festspielen am 21. Juli im Prinzregenten- und am 22. Juli im Residenztheater. Im Anschluß an diese traditionellen Festspiele findet Ende August unter Mitwirkung der Komponisten eine Richard Strauß- und Hans Pfitznerwoche statt. Vom 5. August bis 2. September veranstaltet das Nationaltheater anläßlich der 125. Wiederkehr von Schillers Todestag Schilleraufführungen.

AUGUST STRADAL IST GESTORBEN. Der bekannte deutschböhmische Klaviervirtuose und Pädagoge ist im Alter von 69 Jahren verschieden. Er war einer der letzten lebenden Lisztschüler und hat durch seine Lehrart einen beträchtlichen Schülerkreis in Schönlinde (Böhmen) um sich versammeln können. Seine Bearbeitungen Lisztscher, Brucknerscher, Mahlerscher Werke galten als vorbildlich.

VIERTER INTERNATIONALER KONGRESS DER GESELLSCHAFT FÜR LOGOPEDIE UND PHONIATRIE wird in der ersten Julihälfte in Prag tagen. Referate: Heilkunde und Heilpädagogik, Heilkunde und Pädagogik der Sprache, Gehör und Sprache, Funktionsstörungen der Gesangsstimme.

REDAKTIONSSCHLUSS: 15. MÄRZ 1930.

RICHARD WETZ: WEIHNACHTSORATORIUM. Der Gesamtauflage dieses Heftes liegt ein gut orientierender Prospekt dieses Oratoriums bei, das bei *Kistner und Siegel* in Leipzig erschienen ist.

EIN INTERESSANTER KATALOG des Prager Musikverlages *„Hudební Matice"* war Beilage unseres vorigen Heftes.

A D R E S S T A F E L

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag XII., Manesova 16,
Telephon 54397.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
PRAG-WEINBERGE,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola,** sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel.**
PRAG I., Jáchymova 4.

Irene Spitzner
Prag II., Štěpánská 40.
Klavier, Violine

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition.
PRAG I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičkova 15/III.
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler.
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korrepetition
Prag II., v Jirchářích 5. Tel. 45623

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Fritzi Linke
Cellovirtuosin erteilt Unterricht
Prag VII. Strossmayerova 1388/II

Erich Wachtel
Theorie, Kompos., Korrep., Kammermusik,
PRAG XII., Francouzská 54.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
PRAG VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 329.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition und Klavierspiel
Prag II., v Jirchářích 5. Tel. 45623

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Jos. Nürnberger.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
SMICHOV, Dvořákova 1274.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
PRAG VII., Malířská 386.
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Rudolfsg., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
PRAG I., Kaprová 6/III.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch. Klavier.
PRAG VII., Letohradská 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht.
PRAG VII., Letohradská 1212.
Telefon 364-7-1

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
PRAG VII., Skuherského 13.
Parterre.

***Kurt Utz**
Orgelvirtuose
PRAG XII., Jugoslávská 10/II.
Orgel, Theorie, Komposition.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Alfred Liemann,
Unterrichtet Gehörsbildung u. allgemeine Musikalität
PRAG XII., Anglická 28/II.

Jula Langer-Appelt
Klavierpädagogin
Vorbereitung z. Staatsprüfung
Reichenberg, Wallensteinstrasse 49. Telephon 960/VI

KARL MARIA PISAROWITZ
Kapellmeister (Zemlinskyschüler)
Instrumentation: Jazz u. Blasmusik! Theorie, Komposition u. Korrepetition (Operette-Oper) Aussig a. E. Stadttheater

Friederike Schwarz
Konzertpianistin
Klavier, Korrepetition, Theorie
Prag II., Lützowova 6.

EUGEN KALIX,
Konzertpianist, Unterricht,
PRAG-SMÍCHOV, Barandova 7/I.

Tölg Leopold,
Klavierpädagoge
PRAG III., Nerudova 15.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Mit * Bezeichnete gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
X. JAHRG. 1930. HEFT 4.

Englische Musik

Von Univ. Prof. Dr. Gustav Becking, Prag.

Über die Mittel*) der englischen Musik läßt sich nach allem, was in ihrer Geschichte und Gegenwart besonders charakteristisch erscheint, in Kürze etwa folgendes zusammenfassen:

1. Englisch ist die Freude am Kanonsingen. Catches sind in England wohl zu allen Zeiten, und gewiß längst vor dem Sommerkanon (1240) als gesellige Form klubmäßigen Musizierens ausgeführt worden. Wo sie vorkommen, brauchen sie nicht als Belege einer hochentwickelten polyphonen Kunst gedeutet zu werden; auch primitive Völker ohne jegliche theoretische Kenntnisse singen im Kanon, und die Technik der volkstümlichen Catches in England hat sich bis heute nur wenig geändert. Der englische Kanon zeugt überhaupt nicht von einem Streben nach Polyphonie im strengsten Sinn. Er hat im Laufe der Geschichte niemals zu einer Kunst des linearen Satzes, der extrem selbständigen Stimmen geführt. Es ist charakteristisch für England, daß es vom 14. zum 16. Jahrhundert, vom Fauxbourdon zu Bird, direkt und geradeaus, ohne Umweg über die konsequente Polyphonie der Niederländer ging und auf die benachbarte blendende Erscheinung Okeghems kaum reagierte. Nicht die Freude daran, eine Anzahl individuell möglichst verschiedener Stimmen nebeneinander zum Ganzen zu ordnen, kennzeichnet die englische Polyphonie mit dem Kanon als Grundphänomen, sondern das Bestreben, im Grunde gleiche Individuen doch unabhängig voneinander zusammenwirken zu lassen. Wenn sich daraus ein schönes, angenehm hörbares Ganze ergibt, so ist der Zweck der Polyphonie erreicht.

2. Dieses Ganze entsteht durch Verschmelzung. Verschmelzung, nicht nur als Nebenerscheinung, sondern als wesentlicher Faktor, zum Auskosten, gehört zu jeder englischen beauty. Das Schmelzen der Seele im musikalischen Erlebnis, das die Dichter immer wieder verwundert feststellen, hat sein Gegenstück im Ineinanderschmelzen der Klänge, gleichzeitiger wie nacheinander ertönender. Die Freude an der Konsonanz, die ebenfalls bei Primitiven vorkommt und keineswegs erst nach langer Entwicklung erworben wird, führt jedoch beim Engländer nicht zu Klangorgien, wie in mancher deutscher Festmusik, wenn das restlose Aufgehen alles einzelnen im Tonmeer gefeiert wird. Der englische Gesamtklang hat nie diese hohe Symbolik, und Klangmystik nach

*) Mit freundlicher Bewilligung des Autors, aus den gleichnamigen, kürzlich im Rahmen des „Handbuches der Englandkunde II“ (Verlag M. Diesterweg, Frankfurt a. M.), erschienenen wertvollen Aufzeichnungen.

Art der barocken Kirchenmusik aus San Marco mit ihrem irrationalen, geheimnisvoll überirdischen Ineinanderwogen der Chöre gibt es in England nicht. Die traditionelle Doppelchörigkeit der Kathedralmusik — die Stimmen unterschieden nach dem Stand an der Seite decani oder cantoris — behält immer etwas Steifes und Reinliches. Die zusammenwirkenden Teile bleiben in der Verschmelzung doch irgendwie selbständig. Die Theorie des 13. Jahrhunderts prägte einen treffenden Ausdruck dafür: unvollkommene Konsonanz. Die Sextakkorde des englischen Fauxbourdon und später der in England beliebte Dominantseptakkord sind solche für die englische Harmonik charakteristische unvollkommene Konsonanzen. Weder die strahlende Klarheit in Harmonie mit dem Unendlichen noch der Aufbau des Gesamtklanges aus gesonderten Klangpunkten entspricht englischem Ideal, sondern die angenehme, von leichten akustischen und seelischen Schwebungen getrübte, unvollkommene Konsonanz im Dauerzustand.

3. Englands harmonischer Stil ist also, obwohl stets gepflegt und kultiviert, an sich nicht eben reichhaltig und bedeutsam. Die eigentliche Kraft englischer Musik liegt durchaus im Melodischen. Das mag hier der eine der beiden ältesten, noch heute im Gesangbuch[1]) enthaltenen Psalm Tunes von 1556 erweisen. Er stehe neben seinem fünf Jahre älteren französischen Muster. (Siehe Seite 99!)

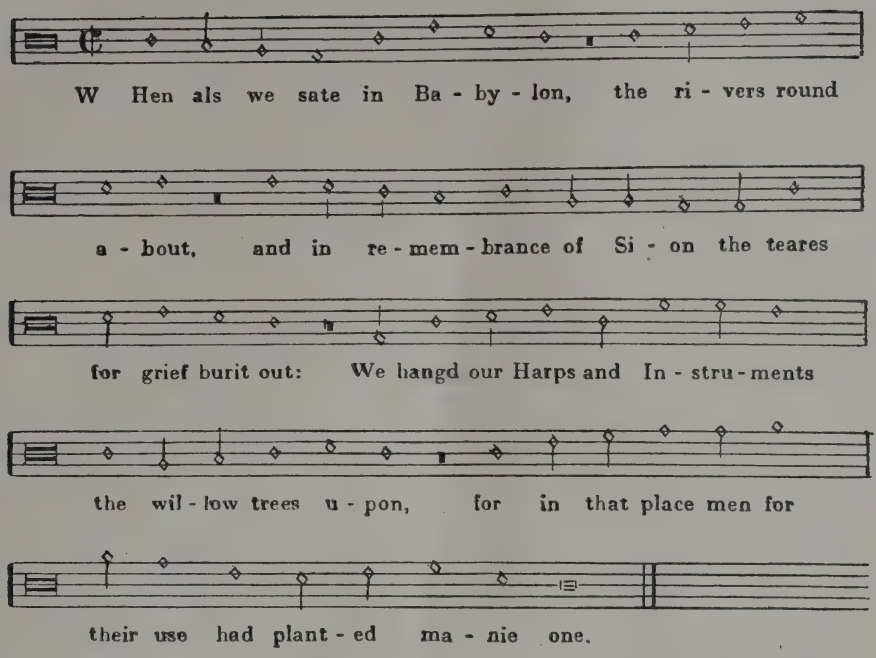
a) Verschmelzung beherrscht auch die englische Melodik. Ihre Einzeltöne erscheinen nicht scharf begrenzt und abgesetzt, sondern als ob sie ineinandergleiten. Die gewaltige Erhebung „in Babylon" singt sich wie ein dicker, einheitlich an- und abschwellender Bogen. Die entsprechende französische Stelle „du Seigneur" gibt eine feine Linie mit drei klaren Einzelstufen. Und ebenso hat man beim Singen der anderen Aufschwünge in der englischen Melodie, z. B. auf „the rivers round" oder „wilow trees", den Eindruck als werde die Tonbewegung mit Macht kontinuierlich hochgetrieben, während die französische Weise sich stets leicht und fein von Stufe zu Stufe schwingt. Die breitschattierte melodische Gang mit ungewissen Konturen steht der scharfgezeichneten Linie gegenüber, französischer Abstraktion die englische Melodik, die immer wie in diesem Psalm Tune gewissermaßen von Fleisch und Blut ist. Es liegt über der französischen Weise wie ein feiner silberner Glanz von Reflexion und Zurückhaltung — die englische beauty greift bedenkenlos an und rührt das Herz.

b) Über den ganzen Verlauf der französischen Melodie hin herrscht eine gleichsam berechnete, ideale Ausgewogenheit. Man spürt sie auch in jedem einzelnen Tonschritt wie ein Gleichgewicht und fühlt, daß schon die geringe Änderung eines einzigen Tones dem ganzen Fortgang eine andere Bahn geben müßte. Alles verläuft wie nach mechanischer Naturgesetzlichkeit. Der englische Tune ist im Vergleich damit willkürlich aufgebaut. Die Linie könnte an dieser oder jener Stelle weiter oder weniger weit ausschlagen — wenn z. B. das erste „and" den Ton c hätte — und ganze Teile ließen sich auswechseln, ohne daß die folgenden Phrasen davon betroffen würden. Ausgewogenheit rundet das

[1]) Hymns ancient and modern.

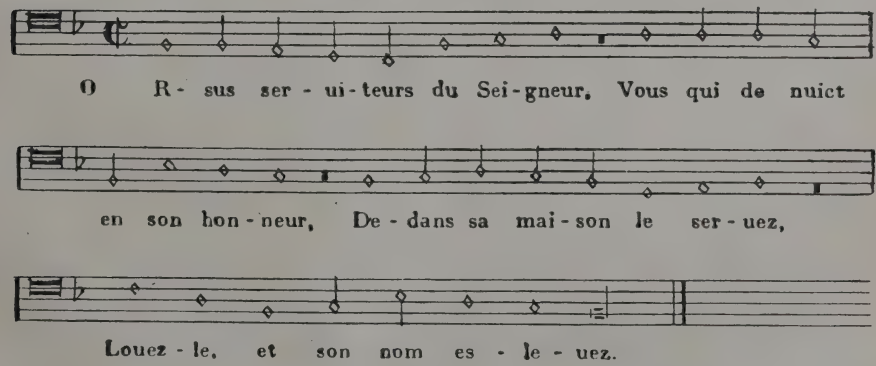
Psalm 137. 1556.

Mitgeteilt nach: The Whole Booke of Psalme Collected into Englisch metre by Tho. Stern[holds] Joh. Hop[kins] and others. London 1586.



Psalm 134. 1551.

Mitgeteilt nach: Les Pseaumes mis en rime Françoise par Clement Marot, et Theodore de Beze. Lyon 1570.



Ganze nur obenhin. Die expressiven Stellen laufen viel zu geradeswegs und zu weit fort, als daß man sie auf französische Art wieder ausgleichen könnte. Nicht ein formales Naturgesetz herrscht, sondern Willkür, Wille, Tatkraft, Affekt; jeder Ton bekundet sie.

c) Französische Melodien lassen sich also konstruieren, wenn man die Kunst versteht, das Gesetz des Aufbaus so anzuwenden, als konstruiere sich die Musik von selbst. Lange Zeit hat man in den Motets mit bestem Erfolg über fertige Weisen andere, ganz parallel laufende, gebaut; die konstruierten Tripla übertreffen die früher fertigen Motetus sogar vielfach an Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit des Ausdrucks. Englische Melodik eignet sich nicht zu solchem Verfahren, sie will wachsen wie ein Naturprodukt, einerlei ob gerade oder schief, niemals vollkommen. Gleich der Anfang der beiden Psalmweisen zeigt den Unterschied: Die französische formale Disposition macht, daß der mit dem zweiten Ton einsetzende Abstieg wie getrennt und wie ein Teil für sich dasteht, die englische Melodie beginnt schon auf dem zweiten Ton zu treiben. Wir spüren, wie ein einheitlicher Zug, eine organische Kraft durch die ganze Phrase hinwirkt und sich entwickelt; im nachfolgenden Aufstieg erfüllt sie sich, und es ist, als recke sich der Ast eines Baumes ins Licht — für die französische Linie ein unmögliches Bild. Von diesem organischen Wachstum der Melodik her nimmt alle große englische Musik das schlechthin Überzeugende, Entwaffnende, das die Engländer an ihrer eigenen Musik immer wieder staunen macht. Man scheint einer Naturschönheit gegenüberzustehen, vor der alle Kritik machtlos wird. Es blüht zum Licht und entfaltet sich und ist wie Frühling; bei Meistern der Melodik, Dunstaple, Bird, Dowland, Purcell, gewiß noch einleuchtender als in dem knorrigen Puritanersang.

d) Das Naturhafte und die Nähe des Volksmäßigen bestimmen auch die — recht engen — Grenzen für die englische Melodik. Alle besonders kunstvollen und verfeinerten Stilisierungen liegen jenseits ihrer Fähigkeit, weite Gebiete, z. B. das der eigentlichen Monodie und des Sprechgesangs, sind ihr verschlossen. Die englische Musik hat daher nicht auf alle Anregungen, die ihr im Laufe der Geschichte vom Festlande kamen, mit großen Leistungen eigner Prägung antworten können.

Orlando Gibbons

Von J. A. Fuller-Maitland.

Vor wenigen Jahren beging man den dreihundertsten Todestag Orlando Gibbons', eines der Großmeister der englischen Musik, der in der Geschichte der Kunstentwicklung an der Wende des sechzehnten Jahrhunderts von bemerkenswerter Bedeutung war. Denn er ist der einzige Komponist jener Zeit, der sich, nachdem er im polyphonen Stil Hervorragendes geschaffen, als hinlänglich weitgesinnt und versatil erwies, um die neuen Prinzipien der Monodie anzunehmen und durchzuführen. Man kennt nur wenige Daten seines Lebens; in Camridge 1583 geboren, war er Chorsänger im King's College und wurde 1604 Organist der königl. Kapelle; er erwarb 1606 den Grad eines Bachelor of music und wurde 1622 in Oxford zum Baccalaureus u. Doctor der Tonkunst promoviert. Am 5. Juni 1625 verschied er in Canterbury, wo seine Anwesenheit mit der Musik für den Empfang Henrietta Marias bei Karl I. in

Zusammenhang gebracht wurde; man darf mit Sicherheit annehmen, daß ein Herzschlag seinem Leben ein Ende gemacht (sieh Athenaeum, Nov. 14, 1885). Gibbons wurde in der Kathedrale zu Canterbury beerdigt.

Es liegt die Vermutung nahe, daß die Folge dreiteiliger „fantazies" für Saiteninstrumente, die leider nicht datiert ist, vor der Veröffentlichung der „Parthenia", dieses glänzenden Ausgangspunkts gedruckter Musik für das damalige Tasteninstrument des Tages, das Virginal, erschienen ist. Die „Parthenia" wurde 1611 herausgegeben. Gibbons arbeitete dort zusammen mit Byrd und Bull, und seine Beiträge sind offenkundig Werke eines Mannes, der sich selbst sehr ernst nahm: wie die „fantazies", weisen auch die Klavierstücke viel Würde auf, und die kontrapunktische Geschicklichkeit, die sie verraten, ist gleichfalls sehr beachtenswert. Die berühmte fantasia, deren Tonart wir als a-moll bezeichnen müßten, stellt sich beinahe als eine Antizipation Bachs dar (Gibbons ist um 100 Jahre jünger), so vortrefflich ist sie angelegt und so vollendet ist die Behandlung ihres Fugencharakters. Sie ist zugleich mit den übrigen Stücken der „Parthenia" in den Publikationen der Musical Antiquarian Society, allerdings mit sehr unvollkommenem Verständnis für das Original, wiedergegeben; in einer weit besseren Version findet sie sich in Dannreuthers Abhandlung über Ornamentik.

Ein Jahr nach dem Erscheinen der „Parthenia" brachte Gibbons seine erste Serie „Madrigals and Mottets of five parts, apt for Viols and Voyces" (Madrigale und Motetten in fünf Teilen für Violen und Singstimmen) heraus: unter diesen Madrigalen (hier finden sich keine bloß sogenannten Motetten) gibt es viele ausgezeichnete Muster jener schönen Form, in der die Kunst der polyphonen Vokalmusik ihre höchste Blüte erreicht zu haben scheint.

Der verhältnismäßig schwache „Silberschwan" hat sich wahrscheinlich seine Popularität vom Tage seines Erscheinens bis auf unsere Zeit ohne Unterbrechung bewahrt, und andere, wie „O that the learned poets", „What is our Life" und „Dainty fine bird", die auf einer höheren Stufe stehen, sind Meisterstücke der Konstruktion und von beredtem Ausdruck. Der größere Teil der Gedichte dieser Sammlung weist einen mehr oder minder zynischen Charakter auf, und gerade der Scherz zum Schlusse des „Silberschwans" zeugt von gewisser Ernüchterung. Die glänzende Vierer-Serie, beginnend mit „I weigh not fortune's frown" (Ich wäge nicht des Glückes Stirnrunzeln), dürfte wohl durch ein politisches Ereignis inspiriert sein. Die Publikation trägt nicht den Namen des Autors, doch hat man nach der Form, in der der Komponist diese Sammlung seinem Protektor Sir Christopher Hatton widmete, vermutet, daß dieser für die Gedichte verantwortlich war. Da es selten vorkommt, daß ein Komponist zu Texten, die ihm nicht sympathisch sind, eine erfolgreiche Musik schreibt, kann man sicherlich annehmen, daß der überwiegende Charakter der Madrigal-Gedichte, wer auch immer ihr Autor gewesen, uns einen Anhaltspunkt für Orlando Gibbons' Temperament gibt, und daß die Unzufriedenheit mit diesen seinen Meisterstücken den Komponisten für den Appel der aus Italien

kommenden neuen Musik gerade viel empfänglicher gemacht habe. Es steht außer Frage, daß die Madrigalform in diesen Kompositionen ihren Höhepunkt erreicht. Sie mußte durch allerlei Wirrnisse hindurchgehen, ehe ihr die Italiener, wie Palestrina und Marenzio, Lieblichkeit verliehen; Byrd und Weelkes, die Mitarbeiter der „Triumphs of Oriana", gaben ihr dann eine größere Wirkung und tiefern Ausdruck, doch Gibbons war es, der sie höheren Zwecken dienstbar machte.

Man weiß nicht genau, wann Gibbons die in Barnards großer Kirchenmusik-Sammlung enthaltenen geistlichen Lieder (anthems) und Ritualkompositionen (services) geschrieben, doch darf man annehmen, daß die meisten aus der gleichen Schaffensperiode stammen, der die Madrigale angehören. Dort finden sich zwei „services" und im ganzen 24 „anthems", deren berühmtestes das prachtvolle sechsteilige „Hosanna to the Son of David" ist, ein Beispiel für den polyphonen Stil in seiner höchsten Entwicklung. Die Fassung einer anderen Sammlung „Almighty and everlasting God" (Allmächtiger und ewiger Gott) ist in ihrer Art nicht weniger vollendet, und die Behandlung der Phrase „Stretch forth Thy right hand" (Streck Deine rechte Hand vor) ist von einer zwingenden Kraft der Andacht, wie man ihr nur selten in der Musik jener Zeit begegnet.

Neben diesen Tonstücken schrieb Orlando Gibbons, der übrigens in der Kirche dienstlich tätig war, sechzehn Hymnen-Melodien, die 1623 in George Withers' „Hymns and Songs of the Church" erschienen, sowie eine Anzahl Orgelkompositionen. Die Hymnenmelodien entgingen viele Jahre der Aufmerksamkeit der Bearbeiter. Bei aller Einfachheit ihrer harmonischen Anlage sind ihre rhythmischen Schemen oft sehr kunstvoll und von außerordentlicher Schönheit; als sie aber endlich doch den Bearbeitern in die Hände fielen, wurden sie von diesen in die üblichen Gesetze gezwungen, was natürlich zur Folge hatte, daß die, die im Gebrauche blieben, konventionell und inspirationslos erschienen. Wenn man die matte, als „Angel's Song" bekannte Hymnenbearbeitung, wie sie als No 8 in der Sammlung „Hymnus Ancient and Modern" abgedruckt ist, mit dem als No 250 im „English Hymnal" erschienenen restaurierten Original vergleicht, empfängt man eine unvergeßliche Lektion bezüglich der Gefährlichkeit der „Veredlung" von Kunstwerken.

Bei der Einrichtung der Orgelstücke für die moderne Pedalorgel kann ich mich von der Schuld einer Verbesserung nicht völlig freisprechen; doch gilt das nur insoweit, als ich den Baßpart ohne jedwede Änderung oder Zugabe auf einer dritten Linie notierte. Die Stücke waren natürlich für die pedallose Orgel jener Zeit bestimmt und fast ausschließlich mit dem beliebten Zinkenregister versehen, das die Orgelbauer jener Zeit ebenso bevorzugten, wie es die heutigen mit dem Tremolo tun. Die Verwendung des Zinkenregisters verleiht raschen Passagen eine besondere Brillanz, doch muß sie auf solche beschränkt bleiben, wobei einige Begleitakkorde auf einem andern Manual zu greifen sind. Zu diesem Zweck sind viele Einmanual-Orgeln bis hinunter zur Mitte des XVIII. Jahrhunderts bloß in der oberen Hälfte mit dem

Zinkenregister ausgestattet; einen indirekten Beweis für diese Einrichtung bildet die Fantasia VII. aus der von mir herausgegebenen Sammlung. Die Stücke fanden sich in Benjamin Cosyns Virginal-Buch, denn solche Sammlungen, wie „Fitzwilliam" und andere Virginal-Bücher enthielten Werke, die augenscheinlich für Orgel im Rahmen der Virginalkompositionen bestimmt waren. Die berühmte Fantasia aus der „Parthenia" wurde bereits für die moderne Orgel bearbeitet, so daß die Vernachlässigung der englischen Kompositionen dieser Periode seitens der meisten Organisten unentschuldbar ist.

Wenn man nur das genaue Datum eines der anthems, „This is the record of John's", feststellen könnte, dann wüßte man, wie bald sich die musikalische Revolution aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts in England fühlbar machte. Indes wissen wir über die Entstehung dieses Kirchenliedes nicht mehr, als daß es für den Erzbischof Land geschrieben und ihm zugeeignet wurde, als er Präsident von St. John's in Oxford war. Da er dieses Amt von 1611—1621 versah, kann man die Komposition des anthems nicht einem bestimmten Jahre innerhalb des erwähnten Zeitraums zuweisen. Die Bedeutung der Komposition liegt in dem Unterschied, der zwischen ihrem Stil und jenem besteht, den wir von dem großen Meister der Polyphonie zu erwarten gewohnt sind: Einstimmigkeit herrscht, und die natürliche Behandlung der Sprache hat die Form der melodischen Linie beeinflußt. Wenn das große „Hosanna" zu Palestrina hin zurückblickt, dann schaut dieses anthem vorwärts zu der großen Nachfolgeschaft unserer eigenen Monodisten, wie Lawes, und weiter zu Purcell. Das Wunder besteht nicht darin, daß dieser Wandel sich vollzog, auch nicht darin, daß die glänzende polyphone Schule der englischen Madrigalisten der einfachen melodischen Linie Platz machte, trotzdem diese kaum so reich und beredt erscheinen konnte wie das, was sie verdrängte — sondern einzig darin, daß derselbe Mann, der in der älteren Form das Höchste vollbracht hatte, Pionier der neuen geworden war. Vielleicht wird man dieses Wunder besser verstehen, wenn man sich vorstellt, daß einer unserer bedeutendsten Komponisten, beispielsweise Stanford, imstande wäre, die Ideale und Ausdrucksformen Debussys sich zu eigen zu machen und zugleich im modernen Stil erfolgreich zu schreiben.

Aus dem Englischen von Dr. Viktor Joss.

GERHARD VON KEUSSLER

ZUM GEDAECHTNIS LAMBRINOS.

Der begnadeten Morgenfrühe des Wunderkindes Télémaque hat ein zeitiger Zenith des Meisters entsprochen; vorbestimmt und aufberufen; bei strotzender Lebensfülle und bei einem Ruhm, der aus allen Fernen herübertönte und jetzt konduktisch herüberhallt, jetzt — nach dem grausam vorschnellen Tod in der Krankenstille.

Als man 1908 zu Moskau, im Kaiserlichen Konservatorium, die pianistische Meisterklasse neu begründen wollte, wandte man sich zuerst

an Lambrino. Er stand damals im dreißigsten Lebensjahr, wohnte in Leipzig und hatte sich von dort aus — seit seinem philharmonischen Debut 1902 — in sieghaftem Vorschritt das gebührende Ansehen verschafft; in Deutschland und weit über Deutschlands Grenzen hinaus, in Holland und Dänemark, Norwegen und Schweden, Rußland und — nicht zuletzt — auch in Wien, Prag und in den Musikstädten der Schweiz. Schuberts Wanderer-Phantasie sprach ein neues Idiom. — Athen, Italien und Spanien, Paris, London und andere Metropolen kamen später.

Zu den außergewöhnlichen Erfolgen der Konzerte Lambrinos hatte es seit allem Beginn gehört, daß angehende Pianisten — für längere Zeit — Lambrinos wegen nach Leipzig gingen, um sich dort vom bewunderten Meister und gefeierten Weltbürger, wie vom alsbald verehrten und geliebten Menschen und Freund unterweisen zu lassen. — In den Musikkreisen Leipzigs waltete Lambrino als befeuernder Gesellschafter. Und nicht wenige ausländische Studenten der Leipziger Universität, mitunter schon gereife Männer, hielten es für angezeigt, nicht anders in die Heimat zurückzukehren, als daß sie dem gehörten Tonpoeten und spielenden Titanen sowie der anziehenden Persönlichkeit Lambrino ihre Aufwartung machten, nach brieflicher Bekanntgabe ihrer Ehrerbietung, in Aufzeichnungen und Aussprachen „Geistes und der Seele"; farbig wechselnd, doch im Grundton gleich.

Der Moskauer Conseil war über diese Gegebenheiten im rechten Bild und ließ sich das lange Hinhalten der erhofften Zusage Lambrinos gefallen: die angetragene Meisterklasse zu übernehmen — einen staatlich gebundenen und bindenden Posten. Keine launenhafte Selbstherrlichkeit hatte das Zögern des jungen Freimeisters heraufbeschworen, denn er verfügte über ein normales, hochgemut und doch bescheiden normiertes Selbstgefühl. Beim diesmaligen Zögern schalteten anders geartete Umstände. Einerseits wollte oder mußte Lambrino zuerst den Vertrag einer zehnwöchigen Konzertreise — zum Herbst 1908 für Südeuropa — rückgängig machen, und das brauchte Zeit; andererseits war, beim Ausblick auf die Moskauer Meisterklasse, ein Zwist im eigenen Innern zu schlichten, ein Zwist in der keimenden Personalunion: freigeborener Künstler und freilassender Lehrer. — Jede konservatorische Meisterklasse leidet, schon von Hause aus, an einer funktiven Widersätzlichkeit, an einer Antinomie, bei der es für den Gesellen zum Schluß, in ironischer Hochspannung, heißt: Mitgefangen — mitgehangen. Und so waren es graue und schwarze Wolken pädagogischen Ernstes, die über dem sonnig heiteren Horizont Lambrinos auftauchten:

Wer setzt den Gesellenbestand der Meisterklasse zusammen? Wo liegen die Normen für die wechselwirkende Beschränkung der künstlerischen Freiheit und Selbstbestimmung bei Schüler und Lehrer, in Vertrauen und Rechenschaft? — Und die Wolken wichen erst, als sich Lambrino kurzer Tat entschloß: dem Moskauer Konservatorium zuzusagen, doch „fest" nur für ein Jahr sich zu binden.

Dieses eine Jahr vom Herbst 1908 bis zum Sommer 9, hat dann Lambrino „auch tatsächlich" als Pädagog — mit Hintansetzung seines

konzertanten Hauptberufes — in Moskau gewirkt und kehrte hernach, unter erheblichem Dankessegen der Kremlresidenz, nach Leipzig zurück, um von hieraus seine Reisen — weiten und mächtigen Umfanges — anzutreten. In den Zwischenzeiten widmete er sich seinen Privatschülern, zumeist Ausländern. Ihre Zahl war groß. Der Ungar Sandor Vas, zurzeit der führende Lehrer des Klavierfaches an der Eastman School of Music zu Rochester N. Y.; der Pianist und spätere Dirigent des Londoner Philharmonischen Orchesters Albert Coates; Walter Hungerford, der erste Klavierpädagog an der M. Gill University zu Montreal in Canada — sie alle und manche bedeutende Konzertkraft und Lehrpotenz Deutschlands haben in Lambrinos Werkstatt die Werkweihe erlangt. Und aus diesem Kreise besonders herauszuheben ist Elaine Lambrino-Feez, des Meisters Gattin, die — durch ihre erfolgreichen Klavierabende bekannt — gegenwärtig das hohe Erbe, eine Hinterlassenschaft an talentierten Schülern, werktätig verwaltet.

In der zweiten Periode seiner Wirksamkeit — nach Moskau — ist Lambrino als Pädagog auch außerhalb Leipzigs tätig gewesen. So hat er zwei Mal in Athen einen Meisterkursus abgehalten und betreute während der Jahre 1919 bis 24, ebenfalls von Leipzig aus, eine Meisterklasse am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin.

So oft der geborene Virtuose — und Lambrino war unter den Pianisten ein Auserwählter — als Pädagog wirken will und eine Meisterklasse führen soll, hat er sich mit zwei Gewissensfragen auseinanderzusetzen. Die eine gilt ihm, dem Meister selbst, die andere dem gemeldeten Lehrling oder Gesellen. Die erste wurzelt in der Vorfrage, ob man als Lehrer auch das eigens menschliche Rüstzeug, das seltene Fluidum von unverbrüchlichem Wohlwollen und weitsichtiger Geduld, besitzt; die andere Gewissensfrage aber kommt nicht herum um das moderne und doch alte Lied vom musikberuflichen Weichensteller. Bei unserem heutigen Spezialistentum in Ruhmbetrieb und Konzertwesen, mit seinen lockenden Fernzügen und Klingelbahnen im Gebirge, will auch die Überlegung vor der beruflichen Lebensreise — Hauptrichtung und Sonderbahn — eine andere Rolle spielen, als wir sie bei Goethes Wilhelm Meister kennen. — Sich zum Musiker berufen fühlen oder sich zum Pianisten geboren glauben — ist zwar nicht „Zweierlei", bedeutet aber wohl den Unterschied von Gattung und Art, von generellem Künstlertum und speziellem Artistenwesen. Der Führer einer Meisterklasse muß den Verkehrsbetrieb vom Achsenrad auf kennen; er muß auch Weichensteller gewesen sein oder sein können. —

Heitere Bildlichkeit des Ausdrucks und ein urtümlicher Ernst innerer Anschauung bildeten in Lambrino — bei wechselseitiger Durchwirkung — ein wesenhaft Ganzes, Erzieherganzes. Und daraus entfalteten sich die Blütentriebe seiner künstlerisch pädagogischen Rechenschaft. — Mit unerschöpflichem Humor wußte er dem kleinmütig zaudernden doch spielbegabten Jünger den Puls bis auf 99 zu beschleunigen; diese Pulsziffer galt ihm als Normalfrequenz Heinrichs des Seefahrers, dem er die putzig köstlichsten Taten anzudichten wußte, immer angepaßt dem ureignen Lebensmotto des Helden: talent de bien faire. Unter-

nehmungslust und Wagemut, das seien dem angehenden Musiker Tonica und Dominante. — Den Übergang zum Ernst an der Erscheinung des Dom Henrique el Navegador liebte Lambrino damit einzuleiten, daß nur durch eine Auswirkung des genialen Übermutes — nämlich durch Navegadors Entdeckung Senegambiens — das europäische Vorurteil zerstört worden ist: die heiße Zone sei unbewohnbar. — In Bremen, wo Lambrino früher alljährlich konzertierte, belustigte ihn die Inschrift am Portal des Seefahrt-Hauses: Navigare necesse est, vivere non est necesse — Schiffahrt zu treiben sei notwendig, zu leben sei nicht notwendig. Lambrino kannte Plutarchs Urfassung des Peitschenspruches und den konkreten Zusammenhang dieses Befehls: Ohne wählendes Zögern stracks zu handeln.

Nicht kathederhaft-wissenschaftliche Deduktionen in den Dingen der Berufsfrage und Wahl reizten Lambrino, wohl aber exakte Urteile und Rückblicke aus der Feder suchender Künstler, erfahrener Lebenskünstler. Und bei seinem zuverlässigen Gedächtnis wußte Lambrino auf diesem Gebiet — auch hier ein soignierter Sammler künstlerischer Lebensdokumente — besser Bescheid als mancher Literat. Einmal, noch vor seiner pädagogischen Tätigkeit — es war 1902, während der Fahrt von Leipzig nach Weimar, zur Enthüllung des Liszt-Denkmals — überraschte Lambrino einen engern Freundeskreis mit einem lapidaren Einspruch: Im Namen Goethes. Man hatte — in scheeler Weise — gerade von einem Pianisten gesprochen, der seinen Beruf verfehlt haben sollte. Da warf Lambrino große Worte des weitzügigen Goethe ein, aus dessen „Tag- und Jahresheften". — Ein tiefer Ernst leuchtete auf und erhellte den Boden wenn nicht auch die Herzen der Disputanten, namentlich durch die Schlußwendung des Citates. Diese Notiz aus Goethes „Tag- und Jahresheften" — sie heißt „Bis 1786" — sollte jeder Pädagog sich zu eigen machen.

> Goethe schrieb seine „Tag- und Jahreshefte" als Ergänzung seiner sonstigen Bekenntnisse. Im Abschnitt „Bis 1786" spricht er von den Anfängen „Wilhelm Meisters" und geht auf den peinvollen Zustand ein, in dem man sich befindet, wenn man im Erkennen seiner natürlichen Anlagen, seiner Sonderanlagen tastet und vor die offenen Möglichkeiten des Lebens, des Lebensberufes gestellt ist, bereits als Wähler; wo man mit sich nicht ins Klare kommen kann und auf falschem Wege zu falschem Zwecke getrieben wird, „ohne daß man weiß, wie es zugeht". „Gar viele vergeuden hierdurch den schönsten Teil ihres Lebens und verfallen zuletzt in Trübsinn. Und doch ist es möglich, daß alle die falschen Schritte zu einem unschätzbaren Guten hinführen: eine Ahnung, die sich im Wilhelm Meister immer mehr entfaltet, aufklärt und bestätigt, ja sich zuletzt mit klaren Worten ausspricht: Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen und ein Königreich fand."

Solche höheren Ideenbezüge füllten Herz und Hirn im humanen Lehrer und Ratgeber Lambrino. Wenn also Er jemandem abriet, Musi-

ker und speziell Pianist werden zu wollen, so war sein Ratschlag als ein befestigter Riegel zu nehmen. Persönliche Abneigung sprach in diesem Zusammenhang niemals mit.

Lambrinos geistige, griechisch-freigeistige Bildung war tiefgegründet. Mit welchem Glossar aus hellenischer Lebenspraxis er Burckhardts Griechische Kulturgeschichte zu ergänzen befähigt war, namentlich im gedehnten Schlußkapitel des vierten Bandes, verdiente festgehalten zu werden. — Und von unserer Musik, von der modernen Tonkunst seit dem 17. Jahrhundert, von der Entstehung und Lebensbehauptung mancher technischen Organik samt deren Handhabung — in Mode, Brauch und Stil — war Lambrinos Wissen ein reichstes. Belegende Beispiele:

Zum Rahmen. Bekanntlich sind um 1900 für unsere Wiedergabe altklassischer Instrumentalmusik, für unsern Gehorsamszoll an die Altmeister, allerhand Übertreibungen und Manien aufgekommen. Als einmal — in einem Kreis von Leipziger Musikern — über Wert und Unwert, über den verpflichtenden Sinn und den holden Unsinn dieser und jener „Echo" Wirkung gestritten wurde — nach Musikerart in wonniger Wut gestritten —, setzte sich Lambrino ans Klavier und produzierte singend und spielend, con amore, die Echo-Szene aus Mazzocchis Catena, die außer Lambrino nur Einem der Anwesenden bekannt war. Die Klage des Schwerenöters Adone sang unser Esperto mit voller Stimme, und die einzelnen Trostworte des Echos — aus dem naturgöttlichen Hain — brachte er in einer reizvollen Mischung von Brummstimme — a bocca chiusa — und Textaussprache, so daß der gewandte Dichter des Catena-Textes auch mit seinen herzigen Echoreimen zu Wort kam. Als dann das kleine Auditorium sein Entzücken äußern wollte über die liebenswürdige Schlagfertigkeit des Maestro conoscitore, wie er — an das hainlose Pleissengestade verschlagen — schalkhaft schmachtend dasaß, ließ er urplötzlich Bachs rauschendes c-moll Präludium vom Stapel, und zwar nach Art der Echozeloten wohltemperiert, mit peinigendem Wechsel zwischen forte und piano von Zählzeit zu Zählzeit! Das Augurenlächeln ward zum Gewieher, schon beim dritten — und dadurch letzten — Takt.

Als, ein anderes Mal, von der Ängstlichkeit gewissenhafter Virtuosen die Rede war: im schnellen Satz der Klassiker ein eingestreut vorgeschriebenes Espressivo etwas zurückhaltend zu nehmen, setzte sich Lambrino wieder an seinen getreuen Blüthner und spielte den zweiten Satz aus Beethovens Sonate opus 109: mit zwei spürbaren Zurückhaltungen von je 4 Takten. Für die Affektbehandlung hat Beethoven diesem Satz fünf Vorschriften beigegeben: das Grundmaß — prestissimo; für 4 Takte, episodisch, un poco espressivo, dann a tempo; und bei der analogen Dur-Stelle wieder espressivo mit dem ablösenden a tempo. Die Frage ist hier also — nach Lambrinos und nach jeder vortragsgültigen Ästhesie — so zu stellen: Wozu das zweimalige „a tempo", wenn nicht das espressivo an den beiden vorangehenden Stellen einem ritenuto gleichkommen sollte?

Und hier stehen wir vor dem Kapitel „Nuances". Bei dessen Be-

handlung und Einordnung in unsern tonkünstlerischen Haushalt braucht man nicht — namentlich als Pädagog nicht — auf Verlaine zu schwören, auf diesen nachhaltigsten Glorificator der Nuance. Und doch: In unserem Zeitalter, innerhalb unserer stark flutenden und stark ebbenden und wieder flutenden Musik-Décadence: da muß mindestens der Führer einer Meisterklasse sich in der Taktik auskennen, mit der die pädagogischen Normen für sein Vortragsgebiet erkämpft und behauptet werden. Von zwei entgegengesetzten Seiten wird vorgeschritten: Von den musikalischen Nachbetern Verlaines, die gern bei Wagners Weisungen für den Vortrag Beethovens anknüpfen; und andererseits: von den Puristen, die sich mitunter auf die Ergebnisse der Musikphilologie stützen. Wer, auch nur halbwegs Verlaine-Kenner, einmal Lambrinos erregt strömende und lieblich anhaltende Verlaine-Improvisationen gehört hat — in der Zeit, als ihn „Jadis es naguère" beschäftigte, um 1903 —, der vermochte auch Verlaines Jugendpoesie „La bonne chanson" herauszuhören; der verstand, daß in Lambrinos tondichterischer Resonanz das eigentliche „Jadis" sich in der verloren-unverlierbaren Natürlichkeit darstellte, wie sie „La bonne chanson" kennzeichnet, dieses schlichte Blumengeflecht, mit dem einst der junge Verlaine seine Braut geschmückt hatte. — Von den übrigen Werken Verlaines interessierte Lambrino — wie jeden Musiker — am meisten „Romances sans paroles", der Versuch des Dichters: lediglich Wortmusik zu geben. Diese Romances kann man nicht — ohne Verunglimpfung ihres Wesens — in eine andere Sprache übersetzen.

Grieche von Geburt, und in Odessa aufgewachsen, war Lambrino von Jugend auf in der Lage, die griechischen, französischen und russischen Dichter — später auch die deutschen und englischen — im Original zu lesen. Und wie fein sein Gefühl für die eigens musikalischen Virtualitäten der gekannten Sprachen war, zeigte sich aus seinem Gerümpfe zu den verschiedensten Übersetzungen verschiedenster Dichter. So wußte Lambrino mit der Wünschelrute des Nuancen-Musikers auch beim Nuancen-Dichter Verlaine an den vielen Fundstellen unübertragbaren Goldes Halt zu machen und fuhr mit seinem courage d'esprit treffsicher über sämtliche Übersetzer Verlaines her, von denen er dazumal nur einen kannte. — All dem aber, was ihn in beruflichen Dingen zu reizen begonnen hatte, dem ging er auf den Grund.

Als eines Abends in Lambrinos engerem Verkehrskreis von den „Nuance-Verbrechern an der alten Musik" die Rede gewesen war, speziell von Wagner und seiner „Einrichtung" des Palestrinaschen Stabat Mater, mit der dekadent-minutiösen Unterteilung in kleine Sängergruppen, Viertelchor und Soloquartett, ruhte Lambrino nicht eher, als bis er sich endlich, am übernächsten Tag, bei einem Antiquar Wagners Ausgabe „Für den Konzertgebrauch" verschafft hatte. Und mit seinem außergewöhnlich ergiebigen Induktionsvermögen hat dann Lambrino — an der Hand des Quellenexemplars Wagner — immer weiter die verschiedenen Strömungen moderner oder modischer Nuancierung und Phrasierung gesichtet, wie sie durch unsere heutige Renaissance geflossen sind. — Und die Puristen?

Als sich Lambrino für seinen Beruf ernsthaft vorzubereiten begann, 1900, hatte er mehrere Semester Münchener Bohème hinter sich. Zu diesem Treiben hatte es gehört, daß Lambrino — „Zögling" der Münchener Akademie der Tonkunst — bei sich auf der Bude kein Klavier „hatte", dafür aber das vagierende Jung-München kontinuierlich belebte und ihm herzhaft mithalf, den Advent der Elf Scharfrichter unsicher zu machen. Das hinderte ihn übrigens nicht, sich von seinen Lehrern — Kellermann, Beer-Walbrunn und Rheinberger — als artigsten unter den Artigen verhätscheln zu lassen. Umso verblüffender war der dämonische Furor, mit dem Lambrino bei seinem Abgang von der Akademie Liszts Es-Dur Konzert aus den Saiten holte, in unfehlbarer Bravour um zuguterletzt — für alles in allem — die Auszeichnung einer Akademie-Medaille entgegenzunehmen. Erst hiernach begann er ernstlich zu studieren und zwar bei Teresa Carreño; die bewunderte er. Sie lebte damals in Berlin. Dorthin fuhr Lambrino — in den Jahren 1900 bis 1902 — allwöchentlich; und zwar aus seinem neuen Wohnsitz, einem grotesk bescheidenen Leipziger Garçonlogis, in dem er ungestört — „wie noch nie" — arbeiten konnte.

Auf die tolle Freiheit der Münchener Periode blickte Lambrino zurück wie auf eine notwendige Ablösung des ancien régime zu Odessa, ohne darum die Früchte seines absolvierten Gymnasiums strenger Observanz zu verkennen. Im Gegenteil. Gewiß hatte der konzertierende Knabe Télémaque — von seinen Mitschülern angestaunt und von Anton Rubinstein für einen prädestinierten Virtuosen erklärt — sich schon längst aus dem humanistischen Käfig hinweggesehnt, wo überdies sein elterliches Griechisch „ganz falsch" ausgesprochen wurde; gleichwohl gedachte der spätere Meister Lambrino — je höher sein Ruhm wuchs, umso dankbarer — der grundhaften Vorbildung in Odessa, namentlich des förderlichen Verkehrs im Kreise Klimow.

Djimitri Klimow, von Hause aus Pianist, Schüler Leschetizkys, dirigierte damals in Odessa die Symphonie-Konzerte und war der Direktor des Kaiserlichen Musikinstituts. „Klavier lernte" Télémaque bei Klimow, der ihn zeitig in die „spirituellen Kreise" Odessas brachte. Dort herrschten zwei Idealisten, von denen der eine trotz seines enthusiastischen Redefeuers als ein „Stiller im Lande" galt. Die geistige Haltung dieses Stillen erchien Lambrino zeitlebens als vorbildlich; sie war gekennzeichnet durch die distanzierende Zurückhaltung: immer dort zu schweigen, wo unter den Anwesenden auch nur 1 innerlich Fremder sich befand. „Lieber ausgelassenen Unsinn, als einen ernsten Satz vor Unernsten."

Gesät wurde von diesem Odessaer Kreis mit der Saat Tolstois. Und als Lambrino, etwa fünf Jahre später, in Leipzig Yrjö Hirns „The origins of art" in die Hände bekam, erkannte er — im soziologischen Kapitel von der Bildekraft der Kunst — sofort: was daran „tolstojisch" war. Im übrigen interessierte ihn Yrjö Hirn wie mancher andere Kunstsoziolog und Ästhetiker nur dort, wo reelle Rückwirkungen — von der Theorie auf die Praxis, namentlich auf den praktischen Unterricht — offen lagen. Bei Yrjö Hirn war es der weiteste Versuch: allem ästhe-

tischen Verhalten „die unbewußt nachahmende Bewegung" zu Grunde zu legen. — Mit dieser Erkenntnis kann ein unterrichtender Meister, am zweiten Klavier sitzend, etwas Dienliches anfangen; überall dort, wo nur das tönende Vorbild und keine Offenbarung in Worten dem „professionell nachahmenden Schüler" zugute kommen soll. Dies konnte Lambrino bewahrheiten, namentlich für die Nuancen-Diction und Timbrierung von Albeniz, Debussy, Skrjabin und von den anderen Neutönern, die auch in Lambrinos eigener Konzertpraxis, in seinem polymorph unermessenen Gesamtrepertoire, eine bedeutsame Stellung einnahmen.

Debutiert hatte Lambrino 1902 mit der Burleske von Richard Strauß. Dieses Werk von 1886 — D'Albert gewidmet — war seit seiner Uraufführung, von den Pianisten unbeachtet, schlechtweg liegen geblieben. — In Lambrinos Klavierabenden haben zeitweise Chopin und Schumann vorgeherrscht. Wer Chopins a-moll Mazurka von Lambrino mit dessen Modellierung in Nuance und Timbre gehört hat, war um einen wesentlichen Gewinst an neuen Genüssen bereichert; so auch an neuen ästhetischen Vorstellungen von poetischer Möglichkeit innerhalb namenloser oder unbenannter Programmusik.

Und zur Gegenwart. Kommen neue „Richtungen" im Tonschaffen auf, so bedarf der hörende Musiker für sich selbst — für seine automatische Zustimmung oder Ablehnung — keiner Theoreme, keiner theoretischen Vorschulung. Ihm genügt sein Instinkt. Dieser natürliche Trieb für Assimilation und Dissimilation entscheidet — nach den Kriterien von Wohlbehagen und Mißbehagen — über Wert und Unwert des Neuen. Rechenschaften werden keine verlangt. Anders beim verantwortlichen Urteil des Pädagogen, des unterrichtenden Meisters.

Aus unserem Musikbetrieb — in Schule, Handel und Geschwätz — wissen wir, daß dasselbe Neue als schal oder „geschmacklos" vom Einen verworfen und vom Andern als „aufrichtig" begrüßt wird. Die französischen Impressionisten bestempelten ihre Echtheit als Sincérité. „Prüfet aber alles und das Gute behaltet." Diese Urforderung zu erfüllen trachtete Lambrino in seinen Meisterjahren stets.

So leicht sich nun Sicheres über die Extreme von sincérité und fadeur behaupten läßt, so schwierig ist es mit der kritischen Mitte bestellt; schwierig für den Lehrer, der bei verharrender „Gesinnung" wohl oft seine „Meinung" ändern kann, maßgeblich ändern, — doch das nicht über Nacht. Hier ist zweierlei zu erwägen. Kein ernst ergebener und aufrichtig gekommener Schüler will sein Vorbild während der Stunde schwanken oder tappen sehen. Und zweitens: Jeder „Lehrer", der von Natur eine suggestive Persönlichkeit ist, fungiert und wirkt — ob er will oder nicht — auch als „Erzieher". Lambrino war sich seiner spontanen Erziehermagie bewußt. — Als praktizierender Ästhetiker war er Sensualist. Demnach sympathisierte er mit dem dänischen Kunstphysiologen Carl Lange.

Als Lambrino nach Langes Tod dessen Abhandlung über „Sinnesgenüsse und Kunstgenuß" von einem Freund zugeschickt bekam, antwortete er als musikalischer Epikuräer; im ganzen zusprechend. Was

ihn aber an Lange stutzig machte, war der zweite Teil der Abhandlung. Da widmet der Kopenhagener Nervenarzt und Kunstphysiolog volle Kapitel: der Dekoration, der Malerei, der Dichtkunst und der Bühne; nur die Musik geht leer aus. Was jedoch Lange über die allgemeinen Vorbedingungen des Kunstgenusses und über die naturgegebenen Notwendigkeiten der Ablösung des Alten durch Neues sagt, wirkte auf Lambrino wie eine Entdeckung von Normen, mit denen — bei allem flüssigen Modewechsel — der pädagogische Untergrund zu „pflastern" wäre.

Originell sprossen die Scherze, mit denen Lambrino den gesalbten Philister und Tartuffe zu demaskieren liebte. Aber auch für dogmatisch ernste Kunststrittigkeiten standen ihm schlagende Lösungen zur Verfügung. Die leidigen Revisionsfragen des Falles Hanslick und unseres zeitgenössischen „Kredites der Programmusik" schlichtete Lambrino gern durch seinen Advokaten Dr. Faust:

sie ist zu alt, um nur zu spielen,
zu jung, um ohne Wunsch zu sein.

Und so können sich viele Lakonismen herzählen lassen, mit denen der geistige Künstler und Vollblutmusiker Lambrino vergessene Wahrheiten hervorholte und für unsere Tagesresonanz neu instrumentierte. Niedergeschrieben hat er nichts; auch keins seiner lebenglühenden Tongedichte, kein Impromptu. — Schopenhauer läßt sich einmal, in seinen Bemerkungen gegen Sokrates, darüber aus, wie schwer es ihm, Schopenhauer, falle: „an den eigentlich großen Geist derer zu glauben, die nicht geschrieben haben." Schopenhauers gleichzeitiges Preislied auf die ‚Schrift' — „diese einzige treue Aufbewahrerin der Gedanken" — bekommt für uns einen andern Widerhall, wenn wir den ganzen Zusammenhang der Beweisgründe einsehen.

Über hundert Seiten widmet Schopenhauer seinen „Fragmenten zur Geschichte der Philosophie" und läßt als verkanntes Denkergenie — je weiter umso höhnischer — freien Lauf seinen Ressentiments, nicht bloß gegen den „Scheinphilosophen" Fichte, gegen den „Brei" Schellings, gegen die „philosophische Ministerkreatur" Hegel. Der von Schopenhauer verkannte Sokrates aber würde — Er Selbst — seinen gestrengen Frankfurter Nachfahren anders, ohne Ressentiment, beurteilt haben. Gewohnt, von Aristophan und anderen Patrioten als unpatriotischer Schädling behandelt zu werden — auf der Komödienbühne lächerlich gemacht, wahrte Sokrates seine Gemütsgröße, seine Tiefendistanz innerer Unberührbarkeit, und behauptete sich — ausdrücklich — nicht als Athener und nicht als Hellenen, sondern als Kosmios, als Weltbürger. — Dem Kosmios Lambrino zu Leipzig wurde — ob seines vermeintlichen Russentums, gar „Stockrussentums" — in den Kriegsjahren Leben und Ruhm geneidet. Indessen:

Lambrino war dem Blute nach Grieche und in seiner staatlichen Zugehörigkeit damals noch Türke. Im übrigen aber wußte er, was bei den Machenschaften gegen ihn aufs Konto der Kriegspsychose zu setzen war und was im Frieden als friedloser Rest angelegt wurde, in Unter-

minen an sein Arbeitsfeld. Ohne jedes Ressentiment bewahrte er seinen unberührten Gleichmut als eine wirkliche Ataraxie, und seine kunsthafte Gemütsjugend als etwas Unverlöschliches. Das wissen seine Gattin, seine Schüler und Freunde. Und was er ihnen an unmittelbar entäusserter Gabe — ohne Niederschrift — hinterlassen hat, ist viel und hochwertig, von reichem Kunstgeist gezeugt und aus vornehmer Größe geboren. Und darum durfte Lambrino von sich sagen: „Nicht ganz werde ich sterben — non omnis moriar."

Cosima Wagner

Die schon zu Lebzeiten des Meisters Stützerin seines Werkes gewesen war, ist nach seinem Tode im tiefsten Glauben an ihre vom Erfolg bestätigte Mission nach dem Gesetz geistiger Erbfolge im umfassenden Sinne Herrin von Bayreuth geworden. Seit jener besonders bewegten Festspielzeit vom Sommer 1883 bis zur siebzehnten Wiederkehr der dann im Abstand von ein bis zwei Jahren folgenden Festspiele, im Sommer 1906, ist Cosima Wagner nicht nur die Seele, sondern auch die treibende Kraft des organisatorischen, des gesellschaftlichen und nicht zuletzt des geschäftlichen Aufbaues der Kulturstätte Bayreuth gewesen. Sie hat um das Festspielhaus und um das Haus Wahnfried jenen Stab geistiger Freunde und künstlerischer Helfer gesammelt, der die Ideenwelt Wagners auf breitester Grundlage ins Bewußtsein der Zeit pflanzte. Sie hat entscheidenden Einfluß auf die Wahl des Spielplans, auf die Verpflichtung des Solo-Ensembles und den Stil der Aufführungen gewonnen; oft genug auch gegen Levi, Richter und Mottl. Sie hat im Kreise ihrer Töchter und als Vormund ihres Sohnes ihr aristokratisches Hauswesen zum Sammelpunkt der Bayreuther Gemeinde gemacht. Sie hat es verstanden, die Mächtigen in Deutschland für die nationale Bedeutung Bayreuths zu engagieren, und durch die Verpflichtung auswärtiger Künstler auch das Ausland herangezogen. Ihre faszinierende Persönlichkeit ist freilich kraft ihres Willens zur Macht und mangels stärkerer Widerstände auch verantwortlich geworden für die monomane Geistesverfassung des Bayreuther Zirkels: für die Vergottung Wagners; für die in gleicher Richtung liegende Bayreuther Geschichtsklitterung; für die absonderlichen Dogmen des Bayreuther Aufführungs-Stiles und für die in Bayreuth großgezogene Überspannung des Nationalgefühls. Selbst nach der Übernahme der künstlerischen Leitung durch Siegfried Wagner ist hinter seinem Wirken noch lange Jahre der überragende Wille seiner Mutter spürbar gewesen. Zum letzten Male ist Cosima Wagner 1912 bei der Debatte um die Aufführungsfreiheit des „Parsifal" öffentlich hervorgetreten und hat dem Anspruch der Kulturwelt auch auf dieses Werk ihren Monopolwillen entgegengesetzt. Zwei Jahre später, kurz vor dem Krieg, ist ihr Name und Schicksal noch einmal Gegenstand besonderen publizistischen Interesses geworden, als ihre Tochter Isolde, Gattin des Kapellmeisters Beidler, in einem Erbstreit mit Mutter und Geschwistern sich veranlaßt sah, auf gerichtliche Anerkennung

ihrer Abstammung von Richard Wagner zu klagen. Seitdem hatte sich die Hochbetagte vor den Ereignissen der beginnenden Welt- und Kulturkrise in die Stille des Hauses Wahnfried zurückgezogen. Nur noch der Erinnerung hingegeben, mehr und mehr in sich zusammensinkend und erblindend, erwartete sie den Tod, der sie im 93. Lebensjahr am 1. April 1930 erlöst hat. Die viel Geprüfte hat als „Menschen-Weib" den Mann, in dessen Geist sie dienend aufgegangen war, um 47 Jahre überlebt und wie eine Gnade nach dem stürmischen Weg des Aufgangs noch den vollen Mittag seiner Wirkung erfahren.

Die Tochter Liszts und der Gräfin d'Agoult hatte von ihrem Vater die Willenskraft, die großzügig helfende Art und wohl auch die tiefere künstlerische Anlage empfangen; von ihrer Mutter ein gut Teil der intellektuellen Kräfte sowie den Sinn für die großen Formen des Lebens. Ihr starker Drang zu geistiger, speziell künstlerischer Geltung — der sich auch literarisch dokumentiert hat — wurde getragen und gehoben von dem in ihrer Zeit und Umwelt webenden Schwung des romantischen Idealismus. Er erhielt sein Korrektiv in jener streng religiösen Erziehung von französisch-katholischer Form, die eine Bestimmung und Pflicht des Menschen auch im Sinne praktischer Ethik setzt und sogar die Ekstase in den Dienst realer Zwecke stellt. Nicht eigentlich kühl, aber von Jugend an zur Herrschaft über ihr Fühlen gestählt, dabei durchaus nicht frei von jähen Zügen, nach Herkunft, Bildung und Schicksal zwischen französische und deutsche Kultur gestellt, hat Cosima Wagner ihr weibliches Wesen über die natürlichen Grenzen hinaus bis zu jenem androgynen Persönlichkeitstyp geweitet und gesteigert, der in selten hohem Grade das Frauenideal jenes Zeitalters erfüllt. Cosima Wagner soll eine hervorragend gute Mutter gewesen sein. Mehr noch aber war sie Genossin, ja Gefährtin des Mannes; in den letzten, entscheidenden Wendungen seiner Laufbahn seines Wunsches wirkender Wille. „Kindlich und tief ... ganz unerhört selten begabt ... immer nur auf das Erhabene gerichtet," so hat Wagner sie uns geschildert. Er hat ihr gegenüber keine Eifersucht gekannt: „Was ich an ihr liebe, wie könnte das ein anderer lieben?" Er vertraute ihrem Stern, so wie sie glaubte an seine und ihre Sendung. Nietzsche, der ihr auf der Triebschener „Insel der Seligen" näher getreten und bis zum Bruch mit Wagner freundschaftlich verbunden war, nannte sie die „sympathischeste Frau", die ihm je begegnet sei, wenn er auch später die Gefahr betonte, die dem Genie von „anbetenden Weibern" drohe. Er rechnete ihre Erscheinung unter die „wenigen Fälle hoher Bildung", die er in Deutschland getroffen habe. Er sprach ihr „die erste Stimme in Fragen des Geschmacks" zu. Es mag sein, ist sogar wahrscheinlich, daß Cosima den alternden Wagner in jener frömmelnden Neigung bestärkt hat, die nicht nur dem „Umwerter aller Werte", sondern auch vielen später Geborenen in Wagners theatralischem Gesamtwerk als nicht ganz reines Element erschienen ist. Die postume Verhimmelung Wagners, von der schon die Rede war, angebahnt während der Triebschener Jahre, als Wagner der Freundin die Selbstbiographie „Mein Leben" diktierte, ist nur letzte Steigerung dieser mystagogischen Tendenzen ihres Charakters gewesen.

Es ist erwiesen, daß Cosima sich bisweilen der gefährlichen Moral bediente, nach welcher der Zweck die Mittel heiligt. Cosima hat Wagner in den kritischen Münchner Jahren kontrolliert und bevormundet. Sie hat den kranken König in raffinierter Weise in die persönliche Interessenpolitik Wagners eingespannt. Sie hat Ludwig II. bei dem Ehe-Skandal von 1866 belogen, was er ihr nie verziehen hat. Sie hat im Bunde mit Wagners egozentrischem Lebenstrieb dem reinen Toren Bülow eine unheilbare Wunde geschlagen und auch ihren Vater Liszt im Rahmen ihrer Bayreuther Politik nicht immer gut behandelt. Doch sie hat diese Schuld auf sich genommen, hat darunter gelitten und einer ganzen Gesellschaftsordnung getrotzt um einer großen Sache willen. Wie bei Wagner selbst lösen sich auch im Bilde Cosimas die Trübungen des Charakters, die Widersprüche zwischen Idee und Handeln im Zeichen eines breit verwurzelten Schicksals und jenes Werks, das eine Epoche repräsentiert und bezwang. Man sagt wohl nicht zu viel, wenn man Cosima Wagner im Sinne autonomer Lebensgestaltung und auf dem Gebiete künstlerisch-kulturellen Wirkens als die bedeutendste Frau des 19. Jahrhunderts bezeichnet. *Karl Holl.*

Moderne Musikwoche in München

Den Auftakt zu den Veranstaltungen der jungen Vereinigung für zeitgenössische Musik, die dieses Jahr ihre diesbezügliche Propagandatätigkeit in die Form von Gruppenweise stattfindenden Konzertzyklen bringt, bildeten zwei Werke außerdeutscher Komponisten: Leoš Janáčeks große Messe und Zoltan Kodalys Psalmus Hungarikus. Beide Werke waren unseres Wissens für München Novitäten. Die Aufführung der Messe gab zunächst die Möglichkeit, sich des Weiteren zu orientieren über das Schaffen des so spät berühmt gewordenen mährischen Komponisten (Die Münchner Staatsoper hatte uns seine „Jenufa" im vergangenen Herbst vermittelt.) Janáček muß man zu jenem seltenen Typ musikalischer Schöpfer rechnen, die völlig unbeschwert von Traditionsbegriffen (deren der Deutsche entschieden zu viel mit sich herum trägt) voraussetzungslos und mit einer Art künstlerischer Naivität an die Gestaltung von musikalischen Vorwürfen herangehen. Seine Messe ist in keiner Weise einzuordnen in irgend ein Schema, geschweige denn in das von der Kirche vorgezeichnete Dogma. Diese Musik ist eine rein menschlich geartete Einstellung zu der Mystik religiöser Vorgänge und Tatsachen. Die Freude am Sinnlichen, an fascinierenden Klangkomplexen überwiegt entschieden ein eigentlich religiöses Empfinden. National Bedingtes mischt sich mit Extasen der Gläubigen. Doch gänzlich losgelöst von irgendwelchen einengenden Gesetzen formaler Natur. So ist diese „Messe" in gewissem Sinn vielleicht auf die gleiche Ebene zu stellen mit Bruckners f-moll Messe, im selbstverständlichen Abstand auch zur Missa solemnis des gleichermaßen eigenwilligen Beethoven. Kodalys Psalm erscheint in der Form weit aus gebändigter, im Empfindungsgemäßen aber von gleicher Bedeutung wie Janáčeks Werk. Man ist diesem im Publikum mit weniger Wärme begegnet wie der Komposition des ungarischen Tondichters.

Ein weiteres Hauptstück der Veranstaltungen war Hindemith — Brechts Lehrstück. An dieser Stelle dürfte es sich wohl erübrigen des Näheren einzugehen auf den Inhalt eines Werkes, das, unter Lärm in Baden — Baden uraufgeführt, inzwischen schon eine Reihe weiterer Aufführungen erlebt hat. Auf Hindemiths persönlichen Wunsch wurde für die Münchner Aufführung einiges im Text allzu Anstößige gestrichen. So verstand man natürlich nicht recht, weshalb die Ereiferung über die Tendenz einer Komposition, die Neues lediglich in ihrer äußeren Gewandung zu vermitteln sucht, sich aber sonst in keiner Weise aggressiv gebärdet. Hindemith greift in der Hauptsache wieder auf die Ausdrucksmittel der alten Antiphonien und auf die Form des Chorals zurück. Das Publikum soll — dies das eigentliche Novum — die Choralstrophen wiederholen. (Was in München von einem im Publikum verteilten Fachchor besorgt wurde.) An welchem Umstand sich der Hörer in erster Linie stößt, ist das Widerspruchsvolle im Textlichen. Weshalb haßt die Menge den verwundeten Flieger? (Dies geht gegen die Psyche der Zeit.) Weshalb soll das Wasser ausgeschütet, das Kissen zerrissen werden? Man hat das Gefühl, als ob Brecht einen Kampf gegen Windmühlen führt. Der zwiespältige Eindruck, den das Ganze selbst bei sehr modern und vorurteilsfrei eingestellten Menschen hinterließ, verstärkte sich nach der Wiederholung. Daß Hermann Scherchen mit dem ganzen Fanatismus seines Willens sich für das Werk einsetzte, ist selbstverständlich.

Dieses Dirigenten eigentliche Größe offenbarte sich an dem Abend im Schauspielhaus, der als stärksten und nachhaltigsten Eindruck Strawinskys „Geschichte vom Soldaten" vermittelte. Strawinsky hat sich selbst Lügen gestraft, da er als Ziel der neuzeitlichen Musik die Eliminierung von Gefühl und Farbe verlangt. Das ist bekanntlich in verhängnißvollster Weise mißverstanden worden. Der Apostel ist selbst nichts weniger als ein Asket. Ihm ist das Symbolhafte, auch die Fülle der Ausdrucksmittel noch immer Sinn der ganzen Kunst. Was sich im Übrigen auch dokumentierte in den beiden knapp geformten kleinen Orchestersuiten die bei aller Konzentrierung auf das Wesentliche doch Glanz und Farbe zeigen. Man hörte an diesem Abend auch unter Kapellmeister Mennerichs Leitung Křenecks Concerto Grosso op. 25, der nicht nur mit dem Gehalt dieses Werkes dem Hörer eine Überraschung bereitete. Alexander Tscherepnin spielte mit gepflegter Eleganz sein inhaltlich gerade nicht sehr bedeutendes neues Klavierkonzert. Durch die Geschliffenheit der klavieristischen Form fesselte es besonders den Mann vom Fach.

Ernst Křenek, zu dessen Jonny sich mutigerweise Akademiedirektor Prof. v. Walterhausen in einem Vortrag über das Opernproblem der Gegenwart bekannte, eroberte sich durch sein Reisebuch aus den österreichischen Alpen, vollendet schön vorgetragen durch Heinrich Rehkemper und Dr. Franz Hallasch (Klavier) in einer Matinée des Residenztheaters mit einem Schlage die besonderen Sympatien des Münchener Publikums. Der Komponist ist also (siehe oben) mit diesem Liedercyklus unter die Romantiker gegan-

gen. Ja er stellt sich sogar mit Überzeugung dicht neben seinem großen Ahnherrn Franz Schubert. Vor Jahren hörte mans anders. Also ist die Romantik wieder hoffähig geworden? Also dürfen wir, die wir dem süßen Gift in aller Stille unsere Liebe bewahrten, nunmehr unser Haupt wieder etwas höher heben? Doch Scherz beiseite: Křenek hat mit diesem musikalischen Tagebuch vielleicht etwas in der Diktion Vorbildliches und Bleibendes geschaffen. Ja, hie und da sogar Dinge aufleuchten lassen, die sogar den konservativen Laien gern und leicht zu Ohren gehen.

Zeitlich betätigte sich inzwischen schon der Versuch, jenem Publikum, das sich gewohnheitsgemäß jeden Sonntag zwischen 12 und 1 Uhr vor der Feldherrnhalle versammelt, um unbeschwert von den Problemen des Daseins unproblematische Musik zu konsumieren, einen Begriff zu geben von der musikalischen Moderne. Hindemith sprach zu den erstaunt aufhorchenden Spaziergängern mit einer Konzertmusik und einem Variationenwerk über Prinz Eugen für Militärorchester. Ob dieser Vorstoß ins Breite einen Erfolg bedeutete, wird die Zeit lehren.

Daß es sich der Münchner Rundfunk nicht nehmen ließ, zu partizipieren an einer Bewegung, der sich in München nun bereits eine stattliche Zahl von Kunstbeflissenen angeschloßen hat, ist sehr zu begrüßen. Auch in der „Deutschen Stunde" war Scherchen zu Gast. Seine eminente Musikalität dokumentierte sich in einer lebensprühenden Versinnlichung der Ouvertüre zu Nebukadnezar von Verdi, der kleinen Suite von Strawinsky, einem Jazzkonzert von Honegger und der für den Funk komponierten Suite von Höffert, die viel Kenntniß im Instrumentalen verriet, formal aber unbefriedigend wirkte durch Mangel an Klarheit und Konzentriertheit im Aufbau.

Ein letzter Abend war gotischer Musik gewidmet, als Besinnung der Moderne auf ihren wahrhaften Ursprung. Wenn man sich klar darüber geworden ist, daß alle Kunst aus ihrer Zeit begriffen sein will, dann erst wird die außerordentliche Größe dieser Musik zu fassen sein. Und nicht begreifen wird man den Doktrinarismus der folgenden Jahrhunderte, der barbarisch nannte, was doch nur der erhabene Ausdruck einer ganzen Epoche war. Um die Wiedererweckung dieser Kunst hat sich Prof. Dr. Rudolf Ficker außerordentlich verdient gemacht. Der Münchner Domchor unter Ludwig Berberichs sicherer Führung exzellierte durch klanglich sorgsamst ausgefeilte Wiedergabe.

Siegfried Kallenberg.

Prager Opern-Premièren)*

GIORDANO: DER KÖNIG. — LATTUADA: DIE ZIERPUPPEN.

Es ist zu wiederholen:

Man darf diese beiden komischen Opern nicht so tragisch nehmen. Alle Gegenwartsfragen beiseite lassen, sich auf den Standpunkt des Theaterhabitues von anno 1900 stellen, und dann kann man etwa folgendes sagen: „Der König" ist trotz alledem ein banales Stück. Was einen gar nicht wundert, wenn man desselben Komponisten „André

*) Neues Deutsches Theater.

Chenier" oder das auch hier gegebene „Mahl der Spötter" kennt. Giordano trägt, wenn man schmeicheln will, nur die halbe Verantwortung, da ihm Forzano ein Libretto geliefert hat, das zu solcher musikalischer Sprache den Anreiz gibt. Ein junges Bauernmädchen ist vom glanzvollen Prunk eines Märchenkönigs derart hingerissen, daß es den Bräutigam verläßt und seiner Majestät bis ins Schlafzimmer folgt; als sie den Angebeteten ohne goldenen Mantel, entkleidet, als hinfälligen Greis, gestützt auf eine Krücke, heranhumpeln sieht, bereut sie natürlich. (Die Idee ist nicht ganz neu.)

Auch die musikalische Gedankenarbeit bleibt an der Oberfläche, hat nur theatralisches Gewicht, ist auf der Linie des Liebenswürdigen bis zum Aufgedonnerten zu finden, die beiden Arien der Rosalinde sind Kapitalstücke, mit denen jede Koloraturdiva sich befreunden wird. Alles trieft von Wohllaut, besonders ein H-Dur-Andantino (bei Rückgabe des Brautkleides); in Ensembles und Zwischenspielen wird bunt musiziert. Unisonos, Verdoppelungen sind charakteristisch; während eines Kinderreigens singt der Sopran über summenden Tenören, „kühne" atonale Fanfaren künden das Herannahen des Herrschers, er selbst stolziert, begleitet von Harfenzerlegungen — durchbrochen von Flötentrillern, Fagottgängen und Tubenflecken — einher, Vogelstimmen werden imitiert, ist die Rede von Pferden, so erklingen Reitmotive. Also illustrative Musik, wobei lärmende Szenenuntermalung nicht gerade ergötzt. Die Tonmalerei ist oft lebendig, ohne die nötige Plastik zu erreichen, die die Karikaturen auf der Bühne verlangen, die Harmonik konventionell. Nicht zu leugnen, daß die Musik für viele Zuhörer wirkungsvoll ist, daß alles mit technischem Geschick gearbeitet ist, daß das Orchester einen Könner verrät.

Eigenschaften, die man bei der nachfolgenden fröhlichen Oper Lattuadas „die Zierpuppen" schwerlich entdecken wird. Hier gibs es aber wenigstens ein gutes Buch: „Les precieuses ridicules" von Molière. Eine Konversationsoper, mit geringer musikalischer Invention, mit den üblichen italienischen Phrasen- und Klangwiederholungen, mit dem gewohnten Sequenzballast, den Dezimen- und Sexten-Parallelen, zur Unterstreichung des seligen Gefühls, die Polyphonie, kaum bemerkbar, und so bescheiden wie die Orchesterbehandlung. In dem Parlandostil der Oper sind zu wenig reale Ruhepunkte. Erst der zweite Teil führt von monotoner Geschwätzigkeit zu einem harmlosen Aufschwung, indem ein breit angelegtes Quartett, ein Bauerntanz, eine Courante, eine Sarabande den Anspruchslosen gewinnen. Alles andere ist vielleicht für den italienischen Geschmack. Leichte schlichte Musik. Eine Buffa. Typisch. Aber aus zweiter Hand. Man erinnert sich besserer Prager „Zierpuppen": Anselm Götzls kleiner Oper und der sehr gelungenen, parodistischen, mit den kanonischen Duetten, polyphonen Reichtümern, des Tschechen O. Zich.

Szell macht sehr gutes Theater im Orchester, ein besseres als der Regisseur auf der Bühne. (Doch wir sind ja im Jahre 1900!) Die Aufführungen sind gesanglich nicht schlecht. Im „König", Hagen in der Titelrolle, erst pompös, dann taddädelhaft, stimmlich nicht ohne Ma-

nieren. Dresdners Colombello temperamentvoll, als Rosalina Frl. Zoltan, in der Koloratur annehmbar, musikalisch empfindend. Die Lattuada-Oper dankt ihre sehr freundliche Aufnahme den grotesken Dienern Boeck und Roller und den reizvollen pikanten Zierpuppen der Damen Schwarz und Melan, den hübschen Ensembles, Bandler als Oorgibus trefflich, die Kavaliere Dresdner und Hagen mehr im Hintergrund.

Ein Abend eklektischen Genießens. *Erich Steinhard.*

Prager Ballett-Neuigkeiten

Vítězslav Novák brachte zwei interessante und für das letzte Stadium des Komponisten sehr markante Ballettkompositionen.*) Besonders das Ballett „S i g n o r i a G i o v e n t u“ ist ein Werk zum Nachdenken, weil es die neuen ösungen (das Problem des Verschiebens des Schwerpunktes des kompositorischen Interesses vom Ausdruck zur Form) zur Geltung bringt. In diesem Werk ist es Novák gelungen, den Ausweg zu finden, weil er hier nicht an die wörtliche Beschreibung, die in seinen früheren Werken wie eine Bremse wirkte, gebunden war. Novák's Gestaltung in diesem Werke ist frei linear, wobei die leitende melodische Linie völlig vom Ausdruck durchdrungen ist. Ein Konflikt der melodischen Bindungen stammt aus dynamischen Affekten, die zu einer Ausarbeitung und zum Ausgleich gelungen. Nováks polyphones Vermögen, das bisher den kontrapunktischen Habitus hatte, wurde diesmal klar zur freien Polyphonie, in deren vielseitigen und reichen Verflechtungen und Findungen der Wert des Werkes zu suchen ist.

Die literarische Grundlage des Werkes (das Problem des Alterns), wird wird als sekundar betrachtet. Das künstlerische Problem, die Kombination der Formen bei Ausdruckinhalt der melodischen Beziehungen definiert den Stil. Das zweite Stück, Nováks Ballett „N i c o t i n a“ ist ein Werk voll von Formheiter keit und Lust. Man kann es mit den Kompositionen Manuel de Falla's, deren Elastizität auch im selben Sinne wirkt, vergleichen. Der Ausdruck wird in diesem Werke Nováks zu einem verkleinerten Beschreibungs. affekt, wobei sich der eigene musikalische Inhalt in pitoreskem Spiele der musikalischen Figuren abspielt. Dieses Stadium überrascht bei Novák, obwohl, die Meinung vorherrscht, daß seine Zuneigung zur kleinen Form als zum Leitelemennt des Aufbaus nur nicht lange andauern wird.

M. O.

Raritätenkabinett

Die Hässliche Oper

ALBAN BERGS „WOZZEK“ IN DER WIENER OPER.

Nachfolgendes Referat des bekannten Wiener Kritikers H. L. erschien unter obigem Titel, in einer Wiener Zeitung. Allerdings am Montag. D. Red.

In hohen Dissonanzenkreisen genießen Alban Berg und seine Oper „Wozzek“ großes Ansehen. Als Schönberg 50 Jahre alt war, verehrten ihm seine Schüler ein Gedenkbuch mit ihren eigenhändig geschriebenen Unterschriften. In diesem Büchlein

*) Tschechisches Nationaltheater.

schwört Alban Berg eigenhändig, des Meisters Schüler zu bleiben, „bis ans Ende". Es scheint, daß Alban Berg diesen Schwur halten wird. Nicht mehr ganz jung und doch erst um Opus 7 herum, wagt er nicht, sich anders zu räuspern als der zwölftönige Schönberg. Im Film kann man manchmal sehen, wie Charlie Chaplin dicht hinter dem Polizisten einhergeht, der Charlie verfolgt. Da macht dann Charlie jeden Schritt des Polizisten mit, geht rechts oder links, je nachdem sich dieser nach rechts oder links wendet, und man hat den lustigen Eindruck vollkommener Gleichartigkeit. So ähnlich machen es Schönbergs Schüler. Sie weichen keinen Fingerbreit von seinen Wegen ab und üben Treu und Redlichkeit bis an das kühle Grab, darein ihre Schöpfungen meist schon bald nach der Geburt versinken. Das Schülerfleisch um den Meisterkern Schönbergs sitzt so fest, daß man eins ohne das andere nicht nehmen kann. Man muß sozusagen Frucht und Schale zusammenverschlingen. Dabei stehen unsere modernen Musikergruppen einander sehr feindselig gegenüber. Kein Haushund, der jemals bei Schönbergs gedient hat, nimmt einen Knochen vom Schreker.

Man muß diese Dinge wissen, um zu verstehen, warum der „Wozzek" von Alban Berg eine so häßliche Oper ist. Ihre Entstehungsgeschichte wurzelt in jener Überschätzung Büchners, der sich zumeist junge Literaten schuldig machen. Nicht alle Tambourmajore schlafen mit der Frau des Gemeinen, der als idealer Urahne des Soldaten Schwejk über Gebühr verehrt wird. Die Tragik des Falles Wozzek steht ganz für sich allein und kann sich bei allen Ständen ereignen. Sie erscheint hier nur verschärft durch Subordination und große Armut. Wozzek ist ein Schicksal, kein Beweis, wie ich schon um 1923 herum nachgewiesen habe, als Klöpfer im Raimundtheater diesen Unglücklichen spielte. Immerhin gehörten dazu, die Trauer des Falles menschlich zu schauen, eines Dichters Auge, und eine Oper daraus zu machen, eines Komponisten Ohr; leider ist das Ohr Alban Bergs von ganz besonderer Beschaffenheit. Es kann und will nur Dissonanzen hören, die sich niemals auflösen. Zumeist sind es böse Feen, die solches verursachen, wenn man sie unvorsichtigerweise zur Wiege des Kindes läßt. Hundert Jahre schläft dann das Dissonanzendornröschen, aber es findet sich kein Prinz, der die Schöne befreit, ohne an den Mißklängen elend zu verenden. Offenbar ist dieses Gesetz des Mißklanges zugleich auch ein Schutzmittel gegen die Gefahr der Melodie überhaupt, zu deren vollkommener Ausrottung Schönberg reichlich beitrug. Bei ihm gilt der Keim schon für die Frucht, das Samenkornmotiv schon für Melodie. Der Hinweis darauf, daß man schon von Wagner gesagt habe, er habe „keine Melodie", paßt auf den gegenwärtigen Fall keineswegs. Die Wagnersche Melodie war nur ganz anders als die vorwagnerischen Opern (nicht gleich zu Anfang, aber doch später). Hier stand eben die „andere" Melodie gegen die eine. Die Zwölftonerln wissen ganz gut, daß die Melodie ein inneres Gesetz birgt, ein Geheimnis, das eine Tonreihe eben erst zur Melodie macht, so wie die sogenannte Lebenskraft verhindert, daß ein lebendes Wesen nicht stirbt. Dieses Geheimnis ist ihnen leider verloren gegangen. Manche von ihnen haben es wohl nie besessen, die anderen stehen unter dem Verbot, es zu suchen.

Man muß schon ein robustes und abgehärtetes Ohr haben, um bei dieser neuen Oper die Geduld nicht zu verlieren. Manchmal möchte man am liebsten den Stiefel ausziehen und ins Orchester werfen, wo Klemens Krausz. ansonsten ein so tüchtiger, normaler und guter Musiker, geradezu feierlich und liebevoll einen Mißklang um den anderen andächtig herausklaubt. Das Prinzip der Kakophonie wird kaum ein einzigesmal durchbrochen, um ein paar schüchterne, alleinstehende Oktaven durchzulassen oder einem bescheidenen Motiv zu erlauben, daß es sich wiederhole. Selbst dort, wo nach der Lage der Dinge ganz einfache und unkomplizierte Tanzmusik zu erwarten wäre, selbst dort kommt Alban Berg über ungeordnetes Quitschen, Kreischen und Brummen nicht hinaus. Die Sänger deklamieren hinauf und hinunter, nach rechts und nach links, aber kein Mensch hört ihnen zu. Man hat den Eindruck eines vollkommenen Mißverständnisses, einer Musik, die die Heilanstalt soeben mit Revers verlassen hat. Dabei ist Alban Berg ohne Zweifel ein ernster Künstler und obendrein ein Mann von großer Begabung, die den Stimmungspinsel meisterhaft zu führen versteht und deren Gefühl für Rhythmus überaus stark entwickelt ist. Der dramatische Einfall, die ganze Tragödie in einen einzigen Ton zu verlegen, der, erst ganz leise von den Hörnern aufgenommen, durch alle Instrumente bis zum Wahnsinn verstärkt wird und endlich in einen jähen Absturz und Aufschrei des ganzen Orchesters mündet, selbst diese starke Stelle, die gleichsam aus den amorphen Dissonanzenbrei hervorsticht, ist, näher behört, bloß ein äußerlicher Kniff, Tragödie vorzutäuschen. In dieser Kunst ist allerdings Richard Strauß vorbildlich geworden.

Das Unbehagen, das Alban Bergs „Wozzek" bei Menschen erregt, die noch normal sind, wird durch ein aufrichtiges Mitleid verstärkt, das man den Sängern wie den Orchestermusikern entgegenbringt. Eine Stunde beim Zahnarzt kann nicht ärger sein, als diese schreckliche Verpflichtung, vom hohen C herab zur tiefsten Lage Schreie auszustoßen, die durch gesprochene Silben keineswegs verbunden sind, als diese absolute Kantilenenlosigkeit bei so wundervollen Stimmen, wie sie Frau Pauly und Herrn Manowarda eigen sind, zwei großen Künstlern, deren Selbstaufopferung geradezu phantastisch wirkt. Herr Maikl, der die Höhe noch immer so frisch im Griff hält, wie in seinen jungen Tagen, läßt sich vergnügt, beim Rasieren schon, in die höchsten Regionen treiben. Herr Wiedemann spielt den gespenstigen Arzt im Hoffmannschen Stil.

Alban Bergs „Wozzek" war in Berlin und Oldenburg, wie man Berichten der „Universaledition" entnehmen kann, ein Erfolg. Wenn ich nicht irre, gab es sogar einen Kritiker darunter, der das Wort „Tristan" fallen ließ: eine Blasphemie, die hienieden leider nicht gestraft wird; man kommt aber dafür in die Zwölftonabteilung der Hölle, wo unablässig sowohl Schönberg als auch Alban Berg aufgeführt werden ...

*

Das Wiener Publikum, das im allgemeinen atonalen, hypermodernen Musikwerken nicht gerade mit besonderem Interesse entgegensieht, spendete, von der besonders intensiv arbeitenden Claque geleitet, reichen Beifall, der, als sich Widersprüche geltend machen wollten, geradezu enthusiastische Form annahm. Es ist kaum anzunehmen, daß sich bei der Musik ohne Melodie und ohne Linie wirklich so viele begeisterte Zuhörer befanden, es sich vielmehr zum Schlusse darum handelte, wer recht behält. So kam es, wie schon erwähnt, zu einem äußerlich großen Erfolge, der sogar auf der Straße eine stürmische Fortsetzung fand.

Musikgeschichte in Bildern

Von Dr. Peter Epstein, Breslau.

Eintausendfünfhundertundsechzig Bilder über Musik in einem Bande und damit eine bisher unerreichte Fülle von Anschauungsmaterial stellt Georg Kinsky in Gemeinschaft mit Robert Haas, Hans Schnoor und anderen Gelehrten in seiner soeben erschienenen „Geschichte der Musik in Bildern" (Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig) zusammen. Zwei Fragen stellen sich ein: Läßt sich Musikgeschichte in Bildern darstellen? und, wenn ja: Wem ist damit gedient? Wer die letzten Seiten des Buches durchblättert, dem begegnen bekannte Gesichter und Ansichten: die Meister des neunzehnten Jahrhunderts, ihre Wirkungsstätten, ihre Handschrift. Solche Bilder rufen Vorstellungen wach: der erste Tristan — oder Parsifal — Darsteller erinnert an ein jedem gegenwärtiges Kunstwerk, das Titelblatt eines Brahmsschen Liederheftes nennt eine Reihe allbekannter Gesänge. Anders ist es dagegen mit früheren Jahrhunderten bestellt, mit jenen Zeitaltern, deren künstlerische Kultur aus Bauwerken und Bildern zwar vernehmlich zur Gegenwart spricht, deren Musik aber verklungen ist — angefangen bei den Kulturvölkern des Altertums über das Mittelalter bis hin zur Renaissance, deren Musik erst heute eine ungeahnte Auferstehung erlebt. Da genügen nicht mehr Köpfe und abermals Köpfe, um dem Betrachter mit einer Reihe großer Namen eine schöpferische Zeit ins Gedächtnis zu rufen. Anders und bildhafter muß das Musizieren von damals dem Bewußtsein der Gegenwart nahe gebracht werden.

G. Kinsky hat diesem Unterschied Rechnung getragen und für die neuere Zeit, etwa seit Bachs Tode, für die eine Menge von Bildmaterial jedem leicht zugänglich ist, nur das Notwendigste gegeben (auch dies

immerhin auf nahezu hundert Seiten). „Mit voller Absich," sagt das Vorwort, „wurde bei der Auswahl der Abbildungen der Schwerpunkt auf die ältere Zeit mit Einschluß des 17. Jahrhunderts gelegt." Diese Beschränkung gab die Möglichkeit, für jene frühere Zeit ein umso reichhaltigeres Material vorzulegen. Den Anfang machen die bildlichen Darstellungen der Tonkunst in Babylonien, Assyrien und Ägypten, die bis etwa 5000 vor Christi zurückgehen und die einzige Kunde von dem Reichtum an musikalischen Instrumenten und der mutmaßlichen Rolle der Musik bei jenen alten Völkern vermitteln. Von der Musik des alten Griechenland ist durch theoretische Schriften und wenn auch spärliche in Notenschrift überlieferte Gesänge viel mehr an Tatsächlichem bekannt. Der Bilderatlas bringt Darstellungen musizierender Gruppen in Relief, Malerei und Mosaik und zwei jener Bruchstücke musikalischer Aufzeichnung. Einige Reste von Musikinstrumenten aus Bronze sind als seltene Zeugen des musikalischen Lebens im alten Ägypten und Hellas abgebildet. Im Anschluß an die Musik des Altertums wird die der außereuropäischen Länder behandelt: die alten Kulturvölker Asiens wie die primitiven Afrikas und Amerikas mit ihrem merkwürdigen Instrumentarium ziehen am Betrachter vorüber und erregen den Wunsch, die zugehörige seltsame Musik kennen zu lernen.

Gibt schon der dem Altertum und den außereuropäischen Gebieten gewidmete Teil ein Anschauungsmaterial, wie es in solchem Umfang bisher nirgends zusammengestellt war, so sind doch die nächsten zweihundert Seiten das Erstaunlichste. Um ihretwillen muß von dieser neuartigen Musikgeschichte als von einem bahnbrechenden Werk gesprochen werden. Sie behandeln die Musik des Abendlandes vom frühen Mittelalter bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts und geben einen überwältigenden Querschnitt durch dieses ungeheure Stoffgebiet. Hier soll nicht mehr von einzelnem gesprochen werden; so sehr es reizen würde, die realistischen Darstellungen alter Buchmalerei und die idealisierten musizierenden Engel mittelalterlicher Tafelbilder, die krausen Notenzeichen der Neumen und die kantigen Formen später Mensuralnotierung einander gegenüber zu stellen. All dies ist die Aufgabe des Benutzers. Denn diese Bildersammlung mit ihrer knappen orientierenden Einleitung von Wilhelm H i t z i g verlangt Leser und Beschauer, die zu sehen gelernt haben und Freude am Sehen haben. Dann wird selbst der, dem der Gegenstand dieses Buches bisher fremd war, zum Entdecker werden. In alten Abbildungen musikalischer Szenen, an gemalten und wirklichen Instrumenten, an Titeln und Textproben alter Schriften und Musikalien, geschriebener und gedruckter Werke, und schließlich durch die Darstellung führender Komponisten und Musiker wird die Musik früherer Jahrhunderte demonstriert. Und die erste Frage, ob Musik darstellbar ist, muß angesichts dieser Fülle anschaulichen Materials bejaht werden; sie ist darstellbar, wenn auch nur für den, dem aus dem Bild eine Vorstellung des Dargestellten erwächst.

Vielleicht gibt es solcher Beschauer heute mehr, als man gemeinhin annimmt. Die Musik des 16. u. 17. Jahrhunderts ist aus einer Angelegenheit weniger Forscher vornehmlich durch die musizierende Jugend in

ihren wichtigsten Teilen allgemeiner Besitz geworden. Und wesentlicher als diese Wiederbelebung ist der Umschwung im musikalischen Leben, der auf die Zeit vor der Alleinherrschaft des Konzerts zurückzugreifen scheint, wenn proklamiert wird: Musik hören ist gut, Musik machen ist besser. In Kinskys schönem Bilderwerk finden sich Beispiele, wie in allen Jahrhunderten „Musik gemacht" worden ist. Wer aus dem Buch die Anregung schöpft, diesen alten Arten des Musizierens nachzugehen und die heute schon in großer Zahl bequem zugänglichen Erzeugnisse lange vergessener Musiker und Theoretiker selbst kennen zu lernen, der wird den besten Gewinn aus dem neuen Bilderatlas der Musik zu ziehen wissen.

Die Wiedergabe der Bilder ist gut, wenn auch zuweilen die unumgängliche starke Verkleinerung manch eine hübsche Einzelheit unterdrückt. Das Unternehmen selbst beweist, ebenso wie das große Handbuch der Musikwissenschaft von Bücken, wie wesentlich für die Erkenntnis die bildliche Darbietung solcher Dokumente sein kann.

BÜCHER

DENNIS ARUNDELL: HENRY PURCELL, *Oxford University Press, London.*

Eine biographische Studie dieses Renaissancemeisters, an die sich die Analyse seines Lebenswerkes anschließt. Von den Hauptkapiteln „Kirchenmusik", „Dramatische Musik" ist das erstere sorgfältiger gearbeitet, die Oper im Sachlichen nur gestreift. Das Wertvollste an diesem Buch sind die zahlreichen Musikbeispiele, die einen Begriff vom Purcell-Stil geben. St.

W. H. RIEHL: ZUR GESCHICHTE DER ROMANTISCHEN OPER. *Weltgeist-Bücher Verlags-Gesellschaft m. b. H., Berlin.*

In anziehender Weise hat es der bekannte Musikhistoriker verstanden, den musikalischen Stoff von Tonwerken im Zusammenhang mit dem übrigen Kulturleben zu erfassen und in literarisch feiner Form zur Darstellung zu bringen.

Man merkt den Skizzen das Alter von achtzig Jahren kaum an, wenn auch die heutige Technik und Ausdrucksweise sich geändert hat.

EGON WELLESZ: DIE NEUE INSTRUMENTATION. *(Bd. II. Das Orchester.) Max Hesses Verlag, Berlin—Schöneberg.*

In dem vorliegenden Teil gibt Wellesz ein Lehrbuch der neuen Instrumentation, soweit diese Kunst überhaupt lehrbar ist. Daher gibt Wellesz das lebendige *Beispiel:* er zeigt an hundert Werken der Neuen Musik die Vielfältigkeit der orchestralen Möglichkeiten, belehrt an Beispielen, die von Strauß und Mahler, Pfitzner und Reger bis zu Hindemith führen, und keinen Unterschied des Persönlichkeitsstils der neuen Orchestrierung außer Acht lassen.

HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. Herausgegeben von Univ.-Prof. Dr. *Ernst Bücken, Köln. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Wildpark — Potsdam.*

Lieferung 36—38. Das Handbuch der Musikwissenschaft bringt in seinen neuen Lieferungen die Fortsetzung von *Bückens* „Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne", Mendelssohn, Schumann. In der Oper würdigt Bücken in seiner bekannten Weise vor allem Marschner und Lortzing, in deren Werken sich deutlich die „Sammlung nationaler Stoßkraft" ausprägt. Die italienische Oper erhält ihren überragenden Meister in Rossini, der, kühner und genialer als die Simon Mayr und Genossen, sich ganz zur Zeit bekennt und darum allein Vollendetes schafft, an das seine Nachfolger Donizetti und Bellini trotz mancher überraschend gelungener Einzelheiten nicht mehr heranreichen. Dagegen tritt Frankreich mit einer großen Anzahl national schöpferischer Meister auf den Plan, unter denen Boieldieu, dem „genialen schöpferischen Gestalter der nationalen komischen Oper" die Krone gebührt. — Lieferung 38 bringt als willkommenen Ergänzungsband die treffliche Arbeit *Dr. Peter Panoffs* über „Altslavische Volks- und Kirchenmusik". Bulgaren, Russen und Serben stehen im Mittelpunkt der aufschlußreichen Betrachtung, die in reichstem Maße mit

Beispielen versehen ist. Namentlich für die in Rußland bis zum 17. Jahrhundert vorherrschende Kirchenmusik mit ihrem komplizierten, den westeuropäischen Neumen ähnlichen Notierungssystem, ist eine sichere theoretische Grundlage geschaffen.

ROBERT ROSNER: BENJAMINO GIGLI UND DIE KUNST DES BELCANTO. *Verlag Haslinger, Wien.*

Eine kleine. wertvolle Studie, ohne trockene Aufzählung akustisch physiologischer Vorgänge. Besonders lesenswert die Kapitel über Tonsinn und Giglis Gesangskunst, amüsant die Gegenüberstellung der Urteile George Armin's über Caruso aus den Jahren 1903 und 1929. *—il.*

EDWIN VAN DER NÜLL: BÉLA BARTÓK. *Mitteldeutsche Verlags-A.-G. Halle a. S.*

Ein Beitrag zur Morphologie der Musik. Der erste Versuch zu einer Ästhetik der Bartókschen Arbeitsweise. Exakte Analysen führen zu dem Ergebnis, daß Bartók als Harmoniker und Formgestalter organisch aus der Literatur der Vorzeit hervorwächst. Der Nachweis ist in diesem Fall nicht ganz einfach. *St.*

Puccini-Uraufführung in Breslau

Zwischen „Tosca" und „Turandot" schrieb Puccini „La rondine" (Die Schwalbe), ein Werk, das eine merkwürdige Entstehungsgeschichte und seltsame Bühnenschicksale gehabt hat.*) Ursprünglich angeregt durch eine Wiener Operettenaufführung, ließ sich Puccini von zwei deutschen Librettisten (A. M. Willner und H. Reichert) ein Textbuch schreiben, dessen Inhalt indessen mehr der ernsten Oper sich zuneigt: ein Sujet, das wiederum in die Umwelt der „Bohème" führt. Es schildert das Leben einer Pariser Schönen, die „wie eine Schwalbe" von einem Liebhaber zum anderen flattert, und an der ein ehrlicher Junge, dem es ernst mit der Liebe ist, zerbricht, da sie seine Träume von Heirat und häuslichem Glück nicht wahrmachen kann und darf. Der zweite Akt mit dem ausgelassenen Treiben Pariser Nachtlebens hat zweifellos Puccini zur Komposition gereizt; hier finden sich große Ensembles, in deren melodischer Linie der glutvolle Puccini von ehedem wiederzuerkennen ist. Daneben stehen einige glückliche Eingebungen im beschwingten Walzerrhythmus und ganz spärliche prachtvolle Buffo-Takte, die den eigentlichen Wert der zwiespältigen Partitur ausmachen. An dem Text, den G. Adami italienisch bearbeitete, R. St. Hoffmann ins Deutsche zurückübersetzte, ist herumgedoktert worden. Mit einem tragischen Ausgang, der das Stück endgültig in die Reihe der veristischen Oper einreiht, ist es häufig in Italien und New York, deutsch auch in Wien und Kiel gegeben worden. Die Breslauer Einstudierung durfte sich insofern eine Uraufführung nennen, als zum ersten Mal in Deutschland die ursprüngliche freundlichere Fassung als „lyrische Komödie" gewählt wurde. Die an sich unorganische Verbindung parodistischer und ernster Szenen wird durch die Vermeidung des ernsten Ausgangs gewiß erträglicher; die farbige Klangwelt des zweiten Aktes, der melodische Überschwang des dritten entscheiden den Erfolg, so daß ungeachtet einiger Längen und stilistischer Widersprüche auch diesem Spätwerk Puccinis noch ein dankbares Publikum versprochen werden kann. Die sorgfältige Aufführung der Breslauer Oper war umso mehr anzuerkennen, als das Schicksal der Auflösung noch immer drohend über dem leistungsfähigen Institut schwebt. Es muß bald etwas geschehen, wenn nicht der gute Stamm des Personals ebenfalls, dem Beispiel der Schwalbe folgend, nach freundlicheren Gefilden entschwinden soll. Dr. P. E—n.

Teplitz-Schönau

Das Musikleben in Teplitz-Schönau wirkt sich in der Hauptsache nach zwei Seiten hin aus: *Orchesterkonzerte* und *Oper*. Beide Teile werden von dem einige 40 Musiker zählenden städt. Kurorchester, das alljährlich ca. 200 Konzerte und an die 50 Opernabende zu bewältigen hat, bestritten. Die Konzerte verteilen sich auf 5 große Philharmonische Konzerte, die unter Heranziehung des Aussiger Theaterorchesters und der Musiker aus der Umgebung sowie unter Mitwirkung namhafter Virtuosen von unschätzbarer Bedeutung für das hiesige Kunstleben sind, 5 Volkssinfoniekonzerte

*) Kl. A. bei Eibenschütz & Berté, Wien.

und 8 Sinfoniekonzerte, in denen neben den klassischen Tonschöpfungen auch die Moderne in ausgiebiger Weise gewürdgit werden. Der Rest entfällt auf die mehr der Unterhaltung dienenden Kurkonzerte, die jedoch so gehalten sind, daß sie mehr erbauen als zerstreuen. In der laufenden Saison waren bis heute u. a. folgende bemerkenswerte Neuheiten zu hören: K. v. Wolfurt, Trippelfuge, J. Wetzler, Assisi-Legende, Pfitzner, Palestrina-Vorspiele und Orchestergesänge, Reger, Beethoven-Variationen, Dohnany, D-moll Sinfonie, R. Feller (Karlsbad), Die Tochter der Inka (Melodram), sowie die erfolgreiche Uraufführung einer Es-dur Sinfonie des Sudetendeutschen A. Domansky. Als Solisten wirkten mit G. Kulenkampff, Berlin (Violine), W. Rehberg, Stuttgart (Klavier), J. Schey, Berlin (Bariton), A. Spieler, Teplitz (Cello), L. Flehner, Dresden (Rezitation), Frau Bondi-Leckner, Prag (Alt) und die Absolventin der Prager deutschen Musikakademie D. Linke, Aussig (Klavier). Alle diese Konzerte standen und stehen unter der künstlerischen Leitung des unermüdlichen städtischen Musikdirektors *O. K. Wille*, der, immer nach Neuem und Wertvollem suchend, seine Programme stets so gestaltet, daß das Publikum neben den Klassikern automatisch mit den größten Werken der Orchesterliteratur bekannt gemacht wird, indem der Reihe nach alle Werke Bruckners, Mahlers, Regers und von R. Strauß erscheinen. — In der *Oper* (— gegenüber der zugs- und ertragskräftigeren Operette leider ziemlich stiefmütterlich behandelt —), der Gen. Mus.-Dir. *A. Bing* als Chefdirigent vorsteht, wären neben den üblichen Repertoireopern beachtenswerte Aufführungen von Weinbergers „Schwanda" und Straußens „Elektra" (mit H. Wildenbrunn, Wien, und J. Schwarz, Prag, als Gäste), sowie eine Neueinstudierung von „Eugen Oněgin" zu verzeichnen. Daß Weils „Dreigroschenoper" auch beim Teplitzer Publikum gezündet hat, bedarf keiner besonderen Erwähnung. — *Kammermusik* vermittelte das „Teplitzer Trio". In eigenen Solistenabenden konzertierten die Prager Künstler Jos. Langer, W. Schweyda und Erwina Brokesch; ferner Edith Kraus, Karlsbad (Klavier), F. Lamond und die hiesige talentierte Geigerin G. Müller zusammen mit J. Reichert. — Aus der Tätigkeit der *Gesangsvereine* sind Händels „Deborah" (Singverein, Dirigent J. Fischer) und ein Brahms-Abend mit Orchester (I. Teplitzer Männer-Gesangverein, Dirigent M, Anton) erwähnenswert. Ein Zusammenschluß der numerisch kleinen und daher wenig leistungsfähigen Gesangvereine wäre aus künstlerischen Gründen dringend geboten. *R. A. Mayer-Ronsperg.*

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST.

Das Jännerkonzert wies eine abwechslungsreiche Spielfolge auf. Klassik und Romantik war vertreten und auch die Aufnahme der Zigeunerlieder von Dvořák erschien durch dieses Programm gedeckt. Gleich zu Beginn hörte man vierhändige Originalkompositionen von Beethoven und Mozart. Die D-dur Sonate von Beethoven op. 10 spielte Ernst Günthert, Beethovens Phantasie in G-moll op. 77 Hilde Weiß, beide Ausführenden sind Schüler Josef Langers; zwei Schüler von Kalix — Marie Müller und Herta Hammer — fanden an Mendelssohns Rondo capriccioso resp. Chopins As-dur Ballade dankbare Aufgaben, Mozarts Trio für Klavier, Violine und Viola gelangte durch Ella Pollak, Eugenie Fichten und Robert Klement zur Wiedergabe. Die Kammermusikabteilung kann sich unter ihrem neuen Leiter (Cellist Vilmos Palatai) schon hören lassen. Dvořáks Zigeunerlieder (1, 3, 4, 7) wurden von der stimm- und temperamentbegabten Schülerin Prof. Wallersteins Olly Rind mit großer Verve gesungen. — Das nächste Konzert unterschied sich im wesentlichen nicht von der Dezemberveranstaltung der Akademie, denn es kamen in beiden dieselben Chöre von Haydn, Beethoven, Brahms und Finke zur Aufführung; die anderen Programmnummern bildeten die Brahms Klaviersonate op. 2 und Chopins Berceuse und Walzer E-moll. — Die Matinee der Opern- und Schauspielklassen, die anfangs März in der kleinen Bühne stattfand, bot Manches, wiewohl ein ausgesprochenes Bühnentalent unter den Mitwirkenden vergebens zu suchen wäre. Bernhard Wilfert, ein Schüler Prof. Birks, hatte die Selbstgespräche des Franz Moor zu rezitieren, eine Aufgabe, die auch einem routinierten Darsteller Probleme stellt; er entledigte sich immerhin mit Geschicklichkeit dieser Aufgabe, er trug ein jugendlich schäumendes Pathos zur Schau. Opernfragmente wurden mit mehr oder minder Glück von Schülern der Gesangsabteilungen szenisch dargestellt. So, gleich zu Beginn, das Quintett aus Lortzings Undine von den Wallersteinschülern Lydia Drtil, Erna Fischer, Louis Freund, Reinhold Popovic und Rudolf Wild; dann das Duett der Frauen Reich und

Fluth aus den lustigen Weibern von Windsor durch die Sängerinnen (Abteil. Brömse-Schünemann, Elfriede Roth und Mathilde Merz) und das Duett aus dem Freischütz durch Elfr. Roth und Marie Kazeln, welch letztere in der Ännchenarie noch vieles abzulegen und manches zuzulernen haben wird. Erna Fischer (Schule Wallerstein) hat mit der Arie aus Tschaikowskijs Pique Dame viel Beifall gefunden. Gleiches gilt von Olga Rind, die gemeinschaftlich mit Rudolf Wild eine Szene aus Tiefland mit dramatischem Ausdruck und rührender Schlichtheit gespielt und gesungen hat. V. P.

DER QUERSCHNITT

DIE BERLINER STAATSOPER hat die komische Oper „*Samuel Pepys*" von *Albert Coates* zur Uraufführung angenommen.

PAUL HINDEMITH hat ein *Lehrstück für Kinder* geschrieben, das im Rahmen der Neuen Kammermusik Berlin 1930 aufgeführt werden soll.

DIE OPER „AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY" von *Brecht* und *Weill* wurden soeben von den *Reinhardt-Bühnen* zur Berliner Erstaufführung erworben.

FIDELIO F. FINKE wurde vom Deutschen Musikpädagogischen Verband in der Tschechoslowakei zum Ehrenmitglied ernannt. Ein Fond zur Unterstützung bedürftiger Musiklehrer erhielt den Namen *Fidelio F. Finke-Fond.*

PAUL ARON, der bekannte Dresdner Pianist und Propagator moderner Musik, feiert den zehnjährigen Bestand seiner Konzertfolgen „Neuer Musik". In fünfzig Konzerten machte er die Dresdner Musikfreunde mit Gegenwartskunst vertraut, 209 Erstaufführungen, darunter 22 Manuskriptwerke.

DIE BRÜDER KARAMAZOFF, Oper von *O. Jeremiáš,* ist im Druck erschienen (Hud. Matice), Prag.

DAS PRAGER STREICHQUARTETT (Zika) feierte sein zehnjähriges Jubiläum. Die Vereinigung, die seit den Donaueschinger Musikfesten großen Ruf besitzt, spielte in den letzten Jahren u. a. in Holland, England, Spanien, Marokko und Südamerika.

PREISAUSSCHREIBEN DES DEUTSCHEN LITERARISCH-KÜNSTLERISCHEN VEREINES IN PRAG. Für ein *Kammermusik- (Kammerorchester)-Werk;* 1. Preis: Kč 1.000.—, 2. Preis: Kč 500.—; Jury: Prof. Fidelio F. *Finke,* Erwin *Schulhoff,* Dr. Erich *Steinhard,* Operndirektor Georg *Szell,* Dr. Theodor *Veidl.* — Für die beste Arbeit zum Thema: Wie fördert man das *Prager Deutsche Theater* in seiner jetzigen Lage? Jury: Redakteur F. *Goldschmidt,* Regisseur F. *Hölzlin,* Oberregisseur K. *Liebl,* Redakteur O. *Pick,* Redakteur L. *Schleißner,* Dr. E. *Steinhard,* Direktor Rob. *Volkner.*

DIE NEUE OPER VON JAROMÍR WEINBERGER „DIE GELIEBTE STIMME" wird unter Leitung von Hans Knappertsbusch im Oktober in *München* herauskommen.

DIE „SCHLESISCHE FUNKSTUNDE" in *Breslau* brachte unter Leitung von *Dr. Nick* mit dem Schlesischen Landes-Orchester das Konzert für Cembalo und Kammerorchester op. 81 von *Wolfgang Jacobi* mit Gertrud Wertheim als Solistin heraus.

KURT WEILLS „LINDBERGHFLUG" wurde im Berliner Rundfunk im Rahmen des internationalen Programmaustausches gesendet und nach London und Brüssel geleitet. Das Stück wurde von Georges *Antheil* ins Englische übertragen und kommt demnächst in dieser englischen Fassung in Amerika zur Aufführung.

In einer vom Komponisten selbst dirigierten *Strawinsky-Stunde* kam im *Berliner Rundfunk* die Musik zu „Apollon Musagètes" und „Baiser de la Fée" zur Aufführung.

IM ARCHIV DES STEIERMÄRKISCHEN MUSIKVEREINS IN GRAZ wurden Text und Orchesterstimmen eines Ballettdivertissements *„Die Rekrutierung* oder *die Liebesprobe"* von *Mozart* gefunden. Die Musik stammt aus Mozarts letzten Lebensjahren. Sie ist teils den Contretänzen entnommen, teils neu komponiert.

DAS WINTERTHURER MUSIKKOLLEGIUM feierte am 3. April sein 300jähriges Bestehen. Winterthur ist mit *Hermann Scherchen* als musikalischem Führer und *Werner Reinhart* als kunstsinnigen Mäzen eine der wichtigsten Pflegestätten der neuen Musik. Strawinsky, Petyrek, Křenek, Schoeck, Kaminski u. v. a. haben hier früh weitgehende Förderung gefunden.

VOM 7. BIS 15. SEPTEMBER 1930 wird in *Venedig* auf Veranlassung der Komponisten Adriano Lualdi und Alfredo Casella im Einvernehmen mit dem Vorstand der „Esposizione Biennale Internazionale di Venezia", repräsentiert durch deren Sekretär Antonio Maraini ein *Musikfest* stattfinden, bei dem alte und neue Musik zur Aufführung kommt.

KURT WEILL arbeitet an einer kleinen Oper nach japanischem Text „Das Lehrspiel von Jasager", das für die Deutsche Kammermusik 1930 bestimmt ist und späterhin vor allem für Aufführungen in Schulen gedacht ist.

BERTHOLD GOLDSCHMIDT hat seine erste Oper beendet. Dem Werk liegt das Drama „Le cocu magnifique" (Der gewaltige Hahnrei) von Fernand *Crommelynk* als Text zugrunde. Die Uraufführung der neuen Oper findet im Herbst statt.

NACH DEM UNGEWÖHNLICH GROSSEN ERFOLG, den das Stadttheater Königsberg mit seinem Strawinsky-Abend gehabt hat („Oedipus Rex", „Petruschka", „Apollon Musagètes"), wird jetzt als nächste große Novität Alban *Bergs „Wozzeck"* vorbereitet. Das Stück kommt auch im Rahmen des Tonkünstlerfestes zur Aufführung. Die Ballettmeisterin des Stadttheaters, Marion *Hermann*, inszeniert am Frankfurter Opernhaus die Erstaufführung von „Petruschka".

AB 1. APRIL erscheint in dem gemeinsamen Verlag *Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel,* und *B. Schott's Söhne, Mainz,* die Zeitschrift *„Musik und Gesellschaft"*, Arbeitsblätter für soziale Musikpflege und Musikpolitik. Die neue Zeitschrift ist unter wesentlicher Erweiterung des Arbeitsprogramms als Fortsetzung der *„Musikantengilde"* gedacht, die mit dem 1. April ihr Erscheinen eingestellt hat. Herausgeber ist *Prof. Fritz Jöde*, Schriftleiter *Dr. Hans Boettcher.*

BEKANNTLICH HAT VON DEN WALZERN VON JOHANN STRAUSS (Sohn) mit ganz wenigen Ausnahmen bis jetzt keine einzige gedruckte Partitur existiert. Es wird daher allgemeinem Interesse begegnen, daß nunmehr die wichtigsten in sorgfältiger Revision von Viktor Keldorfer in Eulenburgs Kleiner Partitur-Ausgabe erscheinen.

VON PAUL GRAENER ist soeben im Verlag von Ernst *Eulenburg*, Leipzig, das neue Werk für Kammer-Orchester „Die Flöte von Sanssouci" erschienen. Das zuletzt erschienene Orchesterwerk desselben Komponisten, „Comedietta", hat in den 2 Jahren seit seinem Erscheinen 38 Aufführungen erlebt.

AN DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE IN BERLIN wurde die Prüfungs-Ordnung zur Erwerbung des Titels eines *Diplom-Ingenieurs für Orgelbau* aufgestellt. Die Haupt-Prüfungsarbeit ist im Institut für Orgelbau anzufertigen, wo auch ein längeres Praktikum in allen Zweigen des Orgelbaues zu absolvieren ist. Das Institut ist bekanntlich mit dem Institut für *Raum- und Bau-Akustik, Glockenwesen und Kirchenbau verbunden* und mit allen Hilfsmitteln für Forschungsarbeit ausgestattet. Das Institut ist eine Schöpfung des Leiters Prof. *Biehle.*

ILSE MÖLLER-GERLACH, die bekannte Kölner Altistin, hatte bei Eröffnung der estnischen Ausstellung mit estnischen Volksweisen einen besonderen Erfolg.

„DIE VERKAUFTE BRAUT" wurde am 10. April zum 1100mal im Prager Nationaltheater gegeben.

EIN RICHARD WAGNER-DENKMAL wurde in Aussig a. E. enthüllt.

VYCPÁLEKS KANTATE „VON DEN LETZTEN DINGEN DES MENSCHEN" wurde in Paris aufgeführt.

„DIE NASE" (nach Gogol), eine Oper von *Schostakowitsch*, erlebte ihre Première in Leningrad.

„JODOLET", komische Oper von Reinhard *Keiser* (1673—1739) wurde in Hamburg erstaufgeführt.

EGON WELLESZ schreibt eine Oper die *„Bacchantinnen"* (nach Euripides).

BERG'S „WOZZECK" wird in *Paris* im Théatre des Champs Élysées vorbereitet.

MUSIKFESTE. *Bachfest: Kiel,* 4.—6. Oktober; *Mozartfest: Basel,* 10.—18. Mai; *Mozart- und Wagnerspiele: München* ab 21. Juli; *Bayreuth:* 22. Juli—21. August (Toscanini dirigiert „Tannhäuser", „Tristan"; es folgt „Der Ring" und „Parsifal". Dirigenten: Siegfried Wagner, Muck, Elmendorff); *Berliner Festival:* 25. Mai—16. Juni; *Wiener Musikfest:* 1.—15. Juni (österr. Komponisten); *Salzburg:* 1.—31. August; *Brucknerfest: München* (Juni); *Heinrich Schütz: Kassel* 29.—31. August; *Allg. Deutsches Tonkürstlerfest: Königsberg,* 4.—8. Juni; die bisherigen *Baden-Badener Musikfeste* (früher Donaueschingen) übersiedeln nach *Berlin:* 17.—21. Juni; *Internationales Musikfest: Lüttich* 1.—8. September.

DR. JAN LÖWENBACH 50 Jahre. Er hat bedeutende Verdienste um die Gründung und Organisation des Schutzverbandes tschechoslowakischer Autoren und Komponisten, ist wichtiger Experte bei der Ausarbeitung des neuen Autorengesetzes, war Generalsekretär der beiden Prager Internationalen Musikfeste (1924 und 1925). Als

Publizisten begegnete man ihm vor Allem in der Hud. Revue, deren Mitredakteur er eine Zeit lang gewesen ist, im „Chesterian", „Auftakt" etc.; unter dem Pseudonym J. L. Budin schrieb er Libretti für Martinů (nach Plautus) und Křička (Wilde).

GRAF DU MOULIN ECKART'S *große „Cosima Wagner Biographie"* (Drei Masken-Verlag) wurde soeben vom Verlag Stock, Paris, für eine französische Ausgabe erworben. Eine englisch-amerikanische Ausgabe erscheint im Frühherbst bei Knopf, New-York.

GESAMTAUSGABE DER MUSIKALISCHEN WERKE VON CLAUDIO MONTEVERDI veranstaltet G. F. *Malipiero* in der Univ.-Edition. Die monumentale Veröffentlichung, von der bereits 10 Bände vorliegen, ermöglicht zum ersten Mal die volle Erfassung der genialen Vielseitigkeit *Monteverdis,* der auf den Gebieten des weltlichen Madrigals, der Kantate, der Kirchenmusik und vor allem der Oper Werke von unvergänglichem Wert und höchster entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung geschaffen hat. Die Gesamtausgabe gliedert die Werke in 3 Serien. Die erste umfaßt die *Madrigale,* Kanzonetten und Scherzi, welche in ihrer scharf charakterisierenden, dramatisch bewegten Haltung als Vorstufe der Opern Monteverdis zu werten sind. Die zweite Serie ist den *Opern,* die dritte den *kirchlichen* Kompositionen Monteverdis gewidmet.

REDAKTIONSSCHLUSS: 20. APRIL 1930.

DER DIREKTOR DER SCHULE IN VALDIVIA (CHILE) sucht einen *Musiklehrer,* der das Musikleben der Kolonie in die Hand nehmen könnte. Neben dem Unterricht in der deutschen Schule käme als Nebenbeschäftigung in Frage das Orgelspiel in der evangelischen Kirche, die Leitung eines Gesangsvereins, eventuell auch die eines Bläservereins, Privatstunden (Klavier, Geige, Cello). Ein Schulorchester soll gegründet werden, ebenso ein Orchesterverein in der Kolonie. Gehalt monatlich 700 Pesos, bezw. 750 Pesos bei Bewährung, vierjähriger Kontrakt sowie Hin- und Rückreise; Nebeneinnahmen monatlich 300 Pesos.

6 unveröffentlichte Songs von

KURT WEILL

im eben erschienenen

SONG-ALBUM

U. E. Nr. 9787 für Gesang und Klavier à K 24·—.

I. Muschel von Margate
II. Das Lied von den braunen Inseln
III. Marterl
IV. Zu Potsdam unter den Eichen
V. Ballade von der sexuellen Hörigkeit
VI. Vorstellung des fliegers Lindbergh

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung

UNIVERSAL-EDITION A. G., Wien-Leipzig

AUS URTEILEN

über den

„AUFTAKT"

Unter den Zeitschriften, die jede Verengung des Gesichtskreises vermeiden, steht der „Auftakt" in erster Linie. Er hat durch das Gewicht seiner verschieden gerichteten Beiträge und seine Geistesklarheit **internationale Bedeutung** gewonnen.

Prof. Dr. Adolf Weissmann †, Berlin.

„DER AUFTAKT“

MODERNE MUSIKBLÄTTER

SONDERHEFTE u. a.:

„Musik der Gegenwart“, „Junge Musik“, „Schubert,“ „Komik u. Humor,“ „Beethoven“ „Altböhmen“, „Reger“, „Gerhard v. Keussler“, „Zeitfragen“, „Igor Strawinsky“ (2 Hefte), „Der Tanz“, „Der Orient“, „Musik und Maschine“, „Der Jazz“, „Rundfunk, Tonfilm, Film-Musik“, „Die Klaviermusik“ (2 Hefte), „Die Revue“ etc.

DER AUFTAKT
MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
X. JAHRG. 1930. HEFT 5—6.

Die Lage des schaffenden Musikers

VON MAX BUTTING

Immer wieder hört man die Meinung, daß unsere Zeit arm an wirklich schöpferischen Künstlern sei, und daß wir in einer Zeit lebten, die auf die ihr entsprechenden produktiven Männer warte. Die vielen neuen Schöpfungen auf allen Gebieten hält man für erklügelte Machwerke ehrgeiziger Snobs oder gutgemeinte Versuche unentwegter Kärrner. Das ist falsch und ungerecht — ungerecht, weil meist von einem Standpunkt aus geurteilt wird, von dem aus man die neuen Dinge gar nicht übersehen kann — falsch, weil man den Schwerpunkt der neuen Werke an einer Stelle sucht, wo er gar nicht liegen kann. Es gibt Zeiten, in denen vollendete Werke geschaffen werden. Das sind die hohen, die Erfüllungszeiten ganzer Epochen. In ihnen lehnt sich der Künstler restlos an seine Vorgänger an, ist ihr Erbe, führt ihr Werk fort. Publikum und Autoren haben meist einig das gleiche geistige und kulturelle Empfinden, die Werke werden leicht erkannt, sowie sie entstanden sind. Das sind Zeiten, in denen gemeinsame Ideale bestehen und ihre Verwirklichung als selbstverständliches Streben eines jeden gilt. Wir erinnern uns solcher Zeit wohl fast alle noch. Aber wir begehen den Fehler, uns ihrer als der besseren Zeit zu erinnern, und damit werden wir ungerecht gegenüber der Gegenwart. Die Zeit der Erfüllungen und damit der vollendeten Werke des alten Stiles ist vorbei. Die neue Zeit, deren Anfänge sich schon vor dem Kriege bemerkbar machten, ist noch zu jung, um in ihrem eigenen Stil so Vollendetes zu geben, wie vor zwanzig Jahren die alte Zeit hervorbrachte. Sind nun darum die Künstler der neuen Zeit unschöpferisch? Im Gegenteil, sie sind in einem anderen, vielleicht viel tieferen Sinne produktiv. Die vorige Generation konnte sich direkt auf ihre Vorfahren stützen. Die heutige Generation schafft allein mit ihrem Blick in die Zukunft. Sie muß suchen, tasten, erfinden — je mehr sie es tut, um so ehrenvoller für sie. Mißlingen darf ihr nur wenig bedeuten, Weitergehen ist wesentlich. Dazu ist freilich nicht jeder geschaffen. Die Begabung allein wird nicht ausreichen, die künstlerische Persönlichkeit, der produktive Charakter wird entscheiden, und für ihn, je selbständiger er ist, wird gerade diese Zeit die denkbar beste zum Schaffen sein. Es gibt heute keinen festgelegten herrschenden Zeitstil, dafür Anregungen und Neuheiten auf allen Gebieten, Vorurteilslosigkeit und Toleranz bei den klügsten und aktivsten Geistern, Bereitwilligkeit bei den Teilen des Publikums, an die sich der Schaffende vorerst allein wenden kann. Daß sich der Schaffende zuerst an Teile der Menschen, an Kreise wenden muß, ist in dieser Zeit selbstverständlich, es ist sogar in jedem Sinne das beste. Je mehr man die

Zeitumstände erkennt, desto sinnvoller erscheint alles: wie Kreise der Menschen zu einzelnen schöpferischen Persönlichkeiten stehen, und wie diese aktiven Geister wissen, daß sich ihre Nachfolger ihnen einst nähern werden; wie die anderen dazukommen werden zu einer Kultur und einer Gesinnung, die wir heute begründen. Darum ist unsere Zeit im wahrsten Sinne produktiv, und in keiner anderen wird sich der individuelle, produktive Charakter so klar und ungehemmt äußern können.

Damit sind die — sagen wir ethischen Fundamente des Schaffenwollens und -könnens im Umriß gekennzeichnet. Die praktische Verwirklichung hängt von ganz anderen, überwiegend äußerlichen Umständen ab. Zuerst die wirtschaftlichen: der Autor muß leben, existieren können. Die Frage ist einfach für den, der Geld hat, und ebenso für den, dessen Arbeit dem Geschmack der Menge entspricht. Sie ist heute sehr schwer zu lösen, wenn die Individualität des Autors eigene Wege geht. Denn solcher Autor gibt ja der Menge nichts, sie hat also keine Veranlassung, ihm etwas zu geben; Wechsel auf eine fragliche Zukunft honoriert sie nicht. Der Autor muß also einen Beruf ergreifen. Vielleicht ist es ein allgemeiner, wenn auch dem deutschen Wesen besonders anhaftender Zug, daß der, der etwas kann, auch unterrichtet. Aber die Tatsache, daß die überwiegende Mehrheit der deutschen Komponisten von ihrer Lehrtätigkeit lebt, ist doch bemerkenswert und vielleicht nicht günstig. Der Drang oder die Sucht nach Bildung ist bei uns ebenso wie die Fähigkeit, Geistiges zu konsumieren, ungeheuer groß. Die große Nachfrage nach guten Lehrern ist also verständlich. Aber für den Schaffenden bedeutet zu große Belastung mit Lehrtätigkeit meist eine gewisse Entfremdung vom sonstigen Leben. Darunter leiden auch recht viele. Kritische Tätigkeit liegt den meisten nicht, schriftstellerische fordert den ganzen Mann, wenn man von ihr leben will, und ein Interpret von Beruf zu sein, ist den meisten schöpferisch-egozentrischen Charakteren völlig unmöglich. Hier in den wirtschaftlichen Momenten liegen gegenwärtig die größten Gefahren für den Komponisten. Es mag sein, daß das freiwillige Herabgehen auf ein Existenzminimum, die Hungeropfer, die jemand seiner Arbeit bringt, ihn hart und konsequent in der Verfolgung seines Wollens machen, aber von den unverwüstlichen Naturen, die das auf die Dauer aushalten, können wir ebensowenig sprechen wie von irgendwelchen anderen Ausnahmen. Dagegen ist die Befürchtung, daß der abseits stehende Hungerer auch den Kontakt für den Mitmenschen verliert, naheliegend, und die Wichtigkeit dieses Kontaktes in unserer Frühzeit wird wohl niemand bestreiten wollen.

Aus diesen Einsichten versuchen die Autorengesellschaften die Einnahmen aus den Aufführungen der Werke zu steigern. Sie führen einen schweren Kampf, der bestimmt nicht für alle ertragreich ist. Denn wer Erfolg hat, verdient sowieso — wer keinen hat, erhält nichts; nur die Zwischenstufen haben ihre Unterstützung. Größere Bedeutung hat, allerdings nur im Einzelfall, die Einstellung mancher Behörden. Das kulturelle und soziale Verantwortungsgefühl, das einige Behörden veranlaßt, für bestimmte Zwecke an Komponisten Aufträge zu erteilen, kann nicht hoch genug gewertet werden. Es gibt dem Autor die Möglichkeit, ganz im eigenen Sinne zu schaffen und gleichzeitig leben zu können. Aber generelle Wichtigkeit für die Existenz der Komponisten werden die

Aufträge nie erreichen können, weil die Erteilungen an sich zu begrenzt sind.

So bleibt für den Eigenwilligen nur zweierlei. Entweder, der Komponist findet die Möglichkeit, irgendeinen anderen bürgerlichen Beruf neben seinem Schaffen auszuüben. (Vielleicht ist dies das Beste, sofern er die rein physischen Anforderungen bewältigen kann.) Oder er gebraucht sein Handwerk und schämt sich nicht, für die Menge zu schreiben. Er hat auch dann noch gute wirtschaftliche Aussichten, wenn er nicht einem jämmerlichen Geschmacksniveau entsprechen will. Und rein künstlerisch ist es durchaus angebracht, jedes hochmütige Vorurteil in unseren Tagen abzulegen. Ein guter Schlager kann mehr wert sein als ein uninteressantes Selbstbekenntnis für Streichquartett. Grammophon, Radio, Kino, Tonfilm bieten weite Möglichkeiten. Das Durchschnittsniveau der hier angeforderten Musik wird auf die Dauer nur dann schlecht sein, wenn die guten Komponisten den anderen das Feld freiwillig überlassen. Wer vom musikalischen Schaffen leben will, muß irgendwo Konzessionen machen oder Opfer bringen, wenn er nicht zufällig unabhängig ist oder nicht von Anbeginn sein Wille mit dem der Menge zusammengeht. Eine gute Gebrauchsmusik schreiben, gleich ob Film-, Unterhaltungs-, Tanzmusik, ist angenehmer als hungern.

Dies Bekenntnis zur Gebrauchsmusik hat noch einen anderen Grund, und der gehört schon zum dritten Teil unserer Betrachtungen.

Der Schaffende will wirken. Es mag Komponisten geben, die es nicht wollen, der Schaffende will es. Gebrauchsmusik im weitesten Sinne des Wortes ist die Musik, durch die man am ehesten wirken kann. Gebrauchsmusik bedeutet ja letzten Endes nichts anderes als eine Musik, deren praktische Realisierung für bestimmte Zwecke garantiert ist. Der Leiter einer Wanderoper verlangt eine Oper, in der leicht für Bläser geschrieben ist, nur zweifache Holzbesetzung, je ein Sopran, Alt, Tenor und Baß für die Hauptrollen verlangt werden. Der Kinodirektor hat nichts dagegen, daß ein guter Komponist komponiert; nur ohne Hindernis aufführbar muß die Musik bei ihm sein. Der Inhaber einer großen Musikalienhandlung bedauert, so wenig neue, spielbare Klaviermusik zu haben. Männerchöre, Radiomusik, sogar Kirchenmusik wird gesucht, von Tanz- und Unterhaltungsmusik nicht zu reden. Das sind alles Tatsachen. Und da sind für jeden schöpferischen Charakter Möglichkeiten gegeben. Es sei hier keinesfalls verlangt, daß jeder Komponist Gebrauchsmusik schreiben müsse. Nur darauf sei hingewiesen: die größten Chancen zum Leben- und Wirkenkönnen hat der Autor im engen Kontakt zu den Musik konsumierenden Mitmenschen durch die Gebrauchsmusik. Und der Autor muß wissen, daß das für sich selbst bestehende, nur durch sich gerechtfertigte Kunstwerk es unendlich viel schwerer hat als alle Gebrauchsmusik. Denn es muß die Menschen überzeugen und zu sich kommen lassen, während das Stück Gebrauchsmusik zu den Menschen hingeht. Der Drang vieler deutschen Komponisten, ausschließlich große Kunst zu schaffen, ist menschlich sehr wertvoll. Aber er kann auch dazu führen, das Große alltäglich werden zu lassen oder ihm echte Größe zu nehmen. Natürlich ist es, dem Alltäglichen sein Recht zuzubilligen und das Große nur aus innerer Gesteigertheit zu wollen, aus der Besessenheit, es unumgänglich sagen zu müssen. Dann muß es freilich gesagt werden.

Alban Berg und Anton von Webern in ihren neuen Werken

VON WILLI REICH, WIEN

Bergs Konzertarie „Der Wein".

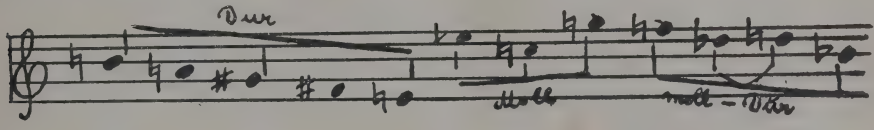
Nach der großen dramatischen Eruption seiner Oper wandte sich Berg intimeren musikalischen Formen zu und gestaltete im „Kammerkonzert für Klavier und Geige mit dreizehn Bläsern" und in der „Lyrischen Suite für Streichquartett" seine fundamentalen Kammermusikwerke. Für beide charakteristisch ist ein latentes Programm, welches sich im Konzert um den äußeren Anlaß von Arnold Schönbergs 50. Geburtstag gruppiert, während die Suite anscheinend als lyrisch-dramatische Auseinandersetzung persönlichsten Charakters anzusehen ist. Beiden Werken gemeinsam ist auch eine überwältigende Meisterschaft im Handwerklichen, welche im Konzert mehr nach der kontrapunktischen, in der Suite mehr nach der klanglichen Seite hervortritt. Inhaltlich können wir das Kammerkonzert ansprechen als das hohe Lied der Freundschaft zwischen Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg, deren Namen nach altmeisterlicher Sitte in einem Anagramm verwoben sind, das dem Konzert vorangestellt ist. In der Suite sind es die dämonischen Höhen und Tiefen des Lebens, für die ein vorher nie gekannter musikalischer Ausdruck gefunden wird. Den Abschluß dieser Werkreihe, welche mit unbewußter, aber unfehlbarer Sicherheit auf die Enthüllung des Allerpersönlichsten hinzielt, bildet eine schon 1907 komponierte, aber erst 1928 instrumentierte und publizierte Reihe von „Sieben frühen Liedern", denen offenbar ein dem Komponisten zutiefst berührendes Liebeserlebnis zugrunde liegt. Auf durchaus tonaler Grundlage stehend, ist diesen Liedern eine weitgespannte, mit innigster Gefühlstiefe durchtränkte Melodik zu eigen, welche sie den schönsten vokalen Eingebungen der Gegenwartsmusik zuordnet.

Mit der in diesem Sommer vollendeten Konzertarie „Der Wein" für Sopran und Orchester kündigt sich im Schaffen Bergs die Tendenz an, die nach den vorhergegangenen Werken keiner weiteren Steigerung mehr fähige Linie der individuellen Inkarnationen zu verlassen und wieder allmenschliche Gebiete aufzusuchen und auszudeuten. Die textliche Grundlage der Arie bilden drei Gedichte Baudelaires in der Übersetzung Stephan Georges „Die Seele des Weines", „Der Wein der Liebenden" und „Der Wein des Einsamen". In der Eingangsstrophe weist die Stimme des Weines den Dichter an, sich den Freuden und Leiden der Menschheit zu erschließen. Die „Seele" des Weines wird hier als seine, die Menschen verbindende Kraft gedeutet. — Die dem Weine innewohnende Fähigkeit die Einzelpersönlichkeit über sich hinaus zu erhöhen und wachsen zu lassen und damit eine gewisse Identität mit dem Liebeserlebnis herzustellen, ist der Inhalt des zweiten Teiles, der zweisame Flucht in die Ewigkeit auf Flügel des Weines schildert. — Der Wein als Tröster der materiell und geistig Einsamen, als Erlöser von der Bangigkeit vor der Gottähnlichkeit — diese Betrachtung bildet den Ausklang der Gedichtreihe, die damit zur Ausgangsstimmung zurückkehrt.

Musikalisch wird die Arie von einem Orchestervorspiel präludiert, in welchem unter dumpfen, getragenen Bläserakkorden eine schleichen-

de Baßfigur das Gähren des Weines im Fasse andeutet. Quartengänge bringen den allmählichen Übergang in das Hauptthema, welches in ruhigen Linien dem Aufruf der Seele des Weines unterlegt ist. Mit der Darstellung der labenden Wirkung des Rebensaftes wird auch der musikalische Aufbau lebhafter. Breakartige Gebilde im Blechkörper treten steigernd hinzu, ein „Tempo di Tango" mit den charakteristischen Quarten im begleitenden Klavier und Sextenschwermut im Saxophonsolo leitet zur Schilderung der erotisierenden Wirkung des Weines über. Nach mächtiger Schlußsteigerung setzt „zartbewegt" der zweite Teile ein, welcher fast durchwegs „schwebend" in zartesten Farben das eigentliche erotische Rauscherlebnis malt. Nach einem Verhauchen im ppp der Geigen, wird ein Teil des zweiten Abschnittes notentreu rückentwickelt und damit der Übergang zum Schlußteil hergestellt, der das Thema der Orchestereinleitung wieder aufnimmt. Auch die einzelnen Reflektionen des Einsamen werden durch Reminiszenzen an die korrespondierenden Stellen des ersten Teiles zwingend gestaltet. Ein mächtiger Aufschwung des vollen Orchesters gefolgt von langsamen Abklingen bringt des Werk coda-artig zum Abschluß.

Bei der Fülle der Gesichte, welche in dieser Apotheose der Kraft des Weines zusammengefaßt sind, mutet es geradezu erstaunlich an, wenn man bei genauerem Studium des Werkes zur Erkenntnis gelangt, daß sämtliche darin vorkommende musikalischen Ereignisse aus einer Zwölftonreihe



abgeleitet sind, ein prachtvolles Beispiel jener Kunstauffassung, welche in ökonomischer Formung des gegebenen Materials alleiniges Ziel und Anreiz zur Entfaltung höchsten Könnens sieht. Schon die oben wiedergegebene Gestalt der Zwölftonreihe erweist sich für ihre Anwendung bei einer mit kantablen Linien zu erfüllenden Gesangsform, als welche eine Arie doch anzusehen ist, außerordentlich günstig. Der skalenartige Verlauf der ersten Hälfte fördert die Hervorbringung solcher Linien und den terzenweisen Akkordaufbau. Das Fehlen aller übermäßigen und verminderten Intervalle erhöht die Sangbarkeit des Werkes, welches hinsichtlich dramatischer Einfüllungsfähigkeit gewaltige Anforderungen an die Sängerin stellt. Die Arie ist ihrer ersten Interpretin, Frau Růžena Herlinger gewidmet, welche ihre Komposition durch die Bestellung eines Gesangwerkes bei dem Künstler anregte und auf dem diesjährigen Musikfest in Königsberg die Uraufführung realisiert.

Wir erblicken in dieser schönen, mit vollendeter Kunstbeherrschung abgerundeten Arie nicht nur die mit neuen Mitteln erfolgreich unternommene Wiederbelebung einer alten Kunstform, sondern auch den verheißungsvollen Auftakt zur nächsten Oper Alban Bergs, welche bekanntlich eine Vertonung der „Lulu-Tragödie" Frank Wedekinds beinhaltet.

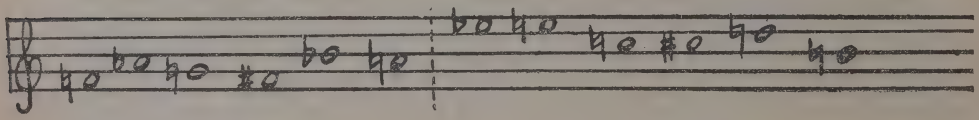
*

Symphonie von Anton v. Webern.

Anton v. Webern neuestes Werk, eine zweisätzige Symphonie für Kammerorchester, erlebte kürzlich in Wien ihre europäische Erstaufführung, der die von der „League of Composers“ in New York veranstaltete Uraufführung vorausgegangen war. Das Ereignis dieser Premiere wurde zwar in allen Fachzeitschriften entsprechend gewürdigt, doch wurde fast nirgends der Versuch gemacht, die kompositions-technischen Besonderheiten des höchst eigenartigen Werkes, welche in dieser Symphonie geradezu formbildende Kraft erlangen, näher aufzuzeigen.

Es wird vielfach angenommen, daß die Handhabung der von Schönberg inaugurierten Zwölftontechnik genüge, Kompositionen zu erschaffen, deren inhaltliche und formale Geschlossenheit, vermöge ihrer restlosen Bezogenheit auf eine Zwölftonreihe, verbürgt erscheint. Dies ist, wie schon Wiesengrund-Adorno nachgewiesen hat, ein fundamentaler Irrtum, da mit der Bildung einer Zwölftonreihe höchstens eine „Vorformung“ des Materials, keinesfalls aber ein Komponierrezept gegeben ist, das „atonales“ Daraufloskomponieren gestattet. Gewiß kann eine nach speziellen Gesetzen aufgebaute Zwölftonreihe auch einem ganzen Werk formale Bindungen auferlegen, doch gehört, wie die Symphonie Anton v. Weberns lehrt, ein eminenter Aufwand an Inspiration und kompositorischen Können dazu, ein solches Werk als Ganzes zwingend zu gestalten.

Der Symphonie liegt folgende Zwölftonreihe zu grunde



Die Intervalle dieser Reihe sind um die Mittelachse symetrisch angeordnet; dies hat zur Folge, daß ein eigentlicher Krebs der Reihe nicht existiert, sondern mit der, um eine verminderte Quint transponierten Originalreihe identisch ist. Das gesamte thematische Material beschränkt sich somit auf obige Reihe und deren Umkehrung.

Das „Symphonieorchester“ umfaßt neun Instrumente (Streichquartett, Harfe, Klarinette, Baßklarinette und 2 Hörner). Durch sinnreiche Verteilung der melodischen Linienführung gelingt es Webern aber durchwegs Vierstimmigkeit festzuhalten. Wie in allen Schöpfungen seiner jüngsten Schaffensperiode, zeigt der Komponist auch in dieser Symphonie die Neigung, sich der strengen kontrapunktischen Formen zu bedienen, die er mit höchster Meisterschaft handhabt.

Der erste, mit „Ruhig schreitend“ bezeichnete Satz bringt das Thema und Umkehrung im Doppelkanon, eingeleitet von Hörnern und Harfe. Die beiden Grundformen werden aber nicht nur zweifach kontrapunktiert, sondern auch abwechselnd in der Horizontalen aneinander geschlossen, wobei die Verknüpfung dadurch bewerkstelligt wird, daß Thema und Umkehrung an den Anschlußstellen immer zwei Töne (kleine Terz) gemeinsam haben. Nach zweiteiliger, wörtlicher Repetition schließt der Satz mit dem Thema allein im pp der Saiteninstrumente.

Der zweite Satz enthält sieben, meist recht lebhafte Variationen über die Grundreihe, mit Coda. Einige machen von der Disposition des Materials auf einzelne Instrumentalgruppen Gebrauch, während in anderen das Thema in unerhört kunstvoller Weise den ganzen Klangkörper beansprucht. Jede einzelne Variation ist dem Charakter des Themas entsprechend, um eine vertikale Achse symetrisch angeordnet und verändert das Thema mit größter rhythmischer Freiheit.

Hier hat jeder Flageoletton und jeder Vorschlag thematische Bedeutung und ist unlösbar in die Kette der motivischen Entwicklung einbezogen. Wie der erste Satz schließen auch die Variationen mit dem Thema allein, welches hier aber ringförmig angeordnet, ebenfalls den Streichern und der Harfe zugeteilt ist.

Die überaus klar angelegte Partitur eröffnet sich dem Leser bei aufmerksamem Studium ohne besondere Schwierigkeiten: vor ein weitaus größeres Problem wird der Hörer gestellt, dem sich die sublime Klangwelt Weberns nur allmählich erschließt. Erst zahlreiche Wiederholungen können volles Verständnis der unendlich fein gestalteten, linearen Struktur des Werkes ermöglichen.

Meine knappen Bemerkungen konnten natürlich nur den formalen Aufbau der Symphonie andeuten, wobei ich mir vollkommen darüber klar war, daß durch Analyse ein derartiges, in seiner Struktur einem Kristall vergleichbares Werk nie gänzlich ergründet werden kann. In weit höherem Maße treffen vielleicht folgende Worte Schönbergs*) sein innerstes Wesen: „Diese Stücke wird nur verstehen, wer dem Glauben angehört, daß sich durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken läßt. — Einer Kritik halten sie sowenig stand, wie dieser und wie jeder Glaube. — Kann der Glaube Berge versetzen, so kann dafür der Unglaube sie nicht vorhanden sein lassen. Gegen solche Ohnmacht ist der Glaube ohnmächtig. — Weiß der Spieler nun, wie er diese Stücke spielen, der Zuhörer, wie er sie annehmen soll? Können gläubige Spieler und Zuhörer verfehlen, sich einander hinzugeben? — Was aber soll man mit den Heiden anfangen? Feuer und Schwert können sie zur Rolle verhalten; in Bann zu halten aber sind nur Gläubige. — Möge ihnen diese Stille klingen!“

Alexander Jemnitz und seine Kammermusik

VON LADISLAUS POLLATSEK

Wenn man die Kammermusik von *Jemnitz* näher betrachtet: wird man der vollkommenen Verschmelzung des *polyphonen* Satzes mit dem *monodischen* Element gewahr. Die Motive entwickeln sich scheinbar frei von jeder vertikal-harmonischen Unterordnung, die Linien der einzelnen Stimmen fügen sich nur aus eigenem Drang und nicht aus dem äußeren Zwang eines harmonisch-akkordischen Systems aneinander. Darauf ist es zurückzuführen, daß Jemnitz' Arbeitsweise eine weitzügige Freiheit der Formsprache zuläßt, weiter daß die Unabhängigkeit vor der schematischen Strenge des Tonalitätsprinzipes nicht Aufhebung, vielmehr Erweiterung des tonalen Systems zur Folge hat. Bei Jemnitz über Atonalität zu reden wäre deshalb ebenso verfehlt, wie es

*) Aus der Vorrede zu Weberns „Sechs Bagatellen für Streichquartett“.

kurzsichtig wäre zu übersehen, daß die Polyphonie bei ihm nur ein prismatisches Spektrum des motivischen Kerns darstellt.

Solche Eigenschaften lassen sich besonders an seiner Kammermusik erkennen.

In seinen Trios und Violinsonaten, in Duosonaten für Banjo und Saxophon, für Viola und Violoncello, auch im Trompetenquartett bildet der „strenge", d. i. in allen seinen Stimmen durchwegs motivisch entwickelter Satz den Weg, der den thematischen Gehalt zu immer neuen formalen Gliederungen weiterführt. Im Schlußsatz des I. Streichtrios (Op. 21) tritt das Hauptthema mit einem Motiv begleitenden Charakters auf. Dieses Begleitmotiv entfaltet sich allmählich — in Ausdehnungen und Verkürzungen gleitet es von einem Instrument zum anderen, umspielt das Hauptthema in mannigfaltigster Weise und wirkt bis zum Ende wesentlich mit als Begleiter, der zur steten Spannung und regsten inneren Bewegung beiträgt.

Dieses verflochtene Ineinander der Stimmen, das die Spannkraft des Ganzen erhöht beruht vor allem auf der Eigenart der Jemnitzschen motivischen Arbeitsweise. In jedem Satz herrscht bei ihm das Prinzip der thematischen Geschlossenheit. Einerseits verliert das Thema, mag es sich noch so weit entwickeln niemals den lebendigen Kontakt mit seiner Urzelle, andererseits sind die Seitenthemen nicht nur melodisch mit den Hauptthemen verwandt, sondern verschmelzen zuweilen mit ihm so vollkommen, daß sie sich allmählich zu einer höheren Einheit zusammenschließen. Diese Einheit können wir füglich als synthetische Neuprägung der dualistischen Zweithemenform betrachten.

Die außerordentliche Fähigkeit zur leichtesten, spielerisch-natürlichen, und doch mit Phantasieproblemen erfüllten Bautechnik des Motivischen führt den Komponisten zwangsvoll zur *Variationsform.* Der Schlußsatz der Serenade, wo sich die Variationen sonderartig aneinderreihen, verzichtet auf die äußerlich-dankbare Spielerei mit Verzerrungen und Verschiebungen des Themas. Es ist wohl ein frisches Spiel, aber ein Spiel in sowohl gedanklich, wie auch gefühlsmäßig höherem Sinne, unterstützt vom feingegliederten Bau einer reichen und das Themenmaterial stets aus sich heraus erneurnden Stimmführung.

Die Einheit der Motivik, die als feste Grundlage des Satzes dient, könnte jedenfalls in minder sensiblen Händen leicht zur Einseitigkeit und Mechanisierung führen. Jemnitz's Phantasie und Formenreichtum erzeugt aber Vielheit der Spannung, weil sie sich von der lebensvollen Originalität seiner Themen nährt.

Gesang ohne Worte

Die Vokalise als Ausdrucksmittel.

VON Dr. HERBERT BIEHLE, BERLIN

Seit jener Epoche der Operngeschichte, da die Komponisten vor allem eine virtuose Kehlfertigkeit vom Sänger verlangten, erfreut sich die Vokalise großer Beliebtheit als Studienmaterial. Sie stammt eben aus einer Zeit, wo da das Singen ausgedehnter Koloraturen auf einem einzigen Vokal ein S t i l m i t t e l bedeutete. Während unter den heutigen, völlig veränderten Gesangsverhältnissen einerseits teilweise auf die

Koloratur zurückgegriffen wird (s. Zerbinetta in „Ariadne" von Rich. Strauss, bei Wellesz u. a.), hat anderseits das Streben der Komponisten nach neuen Ausdrucksmitteln auch vor der menschlichen Stimme nicht Halt gemacht und in der Häufung stärkster dramatischer Akzente sowie einem überbetonten Sprechgesang die dem Sänger von Natur gegebenen Grenzen weit überschritten, während man nach wirklicher Gesangskantilene meistens vergeblich sucht. Es ist nicht Aufgabe dieser Zeilen, solche Mißstände namhaft zu machen, sondern vielmehr auf ein vokales Ausdrucksmittel hinzuweisen, das man, weil es der menschlichen Stimme angepaßt ist, als neuartig wie technisch bemerkenswert begrüßen darf: Es ist das Singen ohne Worte nur auf Vokale, wohlgemerkt aber nicht in der Form von Koloratur.

Den einzelnen Vokalen wohnt eine ganz bestimmte musikalische Klangfarbe inne. Im A zeigt sich der reine menschliche Ton in seiner einfachsten Offenbarung. Als der bei weitem musikalischste Vokal kann das A als Interjektion den mannigfaltigsten Ausdruck der individuellen Empfindung darstellen. Von der Mitte des reinen A aus bildet sich die Klangfarben-Skala nach unten (Verdunkelung) über O zu U, nach oben (Aufhellung) über E zu I. Ein richtig organisiertes Gehör wird diese in der Vokalreihe auf- und absteigende Tonleiter sehr klar herausempfinden.

Die Vokale können aber auch zu den verschiedensten Empfindungen anregen. So dient das U vorzugsweise der Empfindung des Dumpfen und Grausenden, das O erweckt mehr die Anschauung des Feierlichen und Prächtigen, das A die der Klarheit und reinen Fülle, das E das Gefühl der relativen Leere und Gehaltlosigkeit, das I des Schneidenden und Heftigen.[1])

Wir können somit eine Art Ästhetik der Vokale aufstellen; dienen sie doch durch die ihnen innewohnende Sprachmusik vorzugsweise dem Ausdruck der Empfindung. Es liegt daher sehr nahe, den Vokal, in dem die Stimme in ihrer ursprünglichen Freiheit erscheint, losgelöst vom Wort und seiner Bedeutung der Gesangskunst nutzbar zu machen.

Schon in der Romantik findet sich dieses Ausdrucksmittel, und zwar vor reichlich 100 Jahren in *Spontinis* Oper „Nurmahal oder das Rosenfest von Caschmir", einem lyrischen Drama. Dort begleitet im II. Akt der auf A vokalisierende Engelchor — dreifach geteilte Soprane und einige Tenöre — ein Duett zwischen Nanuma und Nurmahal.

Ein weiteres Beispiel führt uns in eine uns alle vertraute Partitur, *Schrekers* „Fernen Klang". Schon vor Öffnung des Vorhanges zum II. Akt hören wir Rufe von der Bühne. Diese Rufe auf verschiedenen Intervallen, aber mit dem Vokal A allein, geben dem bunten Treiben auf der venezianischen Liebesinsel ein ganz besonderes Kolorit.

Die vielleicht eigenartigste und zugleich ausgedehnteste Anwendung bietet das dritte der „Nocturnes" für Orchester, „Sirènes" von *Debussy*. Welchen Vokal diese Sirènen (16 Soprane) zu singen haben, ist nicht angegeben. Bei einer Aufführung in der Internat. Musikgesellschaft zu Berlin vor mehreren Jahren war es m. W. nur auf A gesungen worden.

[1]) Heinr. Th. Rötscher: Die Kunst der dramatischen Darstellung, 1841, Ausg. v. O. Walzel, Berlin 1919.

Man wird nun mit Recht fragen, ob dieses im Chor aufs Glücklichste angewendete Ausdruckmittel sich auch im Sologesang findet. Und hier darf auf ein Werk aufmerksam gemacht werden, das namentlich im Ausland stark beachtet worden ist: die Sonate Vokalise von *Nicolaus Medtner.*

Man kann diese Stimmsonate als Medtners apartestes Werk bezeichnen. Sein Motto — Goethes „Geweihter Platz" — deutet auf Tanz hin. Wenn der Mensch in Reigen und Tanz sich schwingt und singt, erwartet man da Worte, einen Text? Der tanzende Mensch lallt, jauchzt und juchzt, sein Singen ist nur ein Gewand dem tanzenden Körper.[2]) So vereinigte auch die antike Orchestik Tanz mit Gesang.

Über die neuen vokaltechnischen Probleme hat sich der deutsch-russische Komponist selbst geäußerst:

„Das Musikstück wird nur in Vokallauten ausgeführt. Der vorherrschende Vokal ist natürlich a. Er dient besonders dazu, die stärker hervortretenden Töne, d. h. die langgezogenen oder lauten Noten zu unterstreichen. (Dieser Vokal kann zuweilen in seiner ganzen phonetischen Deutlichkeit verwandt werden.) Die weniger in Erscheinung tretenden Töne (die schnelleren, schwächeren und gleitenden) müssen durch geschlossene Vokale zum Ausdruck gebracht werden. Für die entsprechenden Noten eignen sich am besten i und e. Der Übergang von einem Vokal zum andern darf nur allmählich stattfinden, d. h. im Gegensatz zur Wortdeklamation durch eine feinere Schattierung des Lautgehaltes. Diese sorgfältigere Abstufung ergibt eine größere Anzahl von Vokalen, als sie in jedem beliebigen Alphabet vorhanden sind. Alle Vokale außer a auf den gehaltenen und i auf den gleitenden Noten, soll man bei ihrer Ausführung nicht in ihrer phonetischen Deutlichkeit vernehmen, vor allem nicht den Vokal u. Die Ausführung muß sich durch jene schalmeiartige Leichtigkeit und Ungezwungenheit auszeichnen, die leider im Vokalgesang so häufig fehlt und über die jeder Hirt beim Singen verfügt".

Es überrascht und berührt aufs Angenehmste, daß ein Komponist so trefflich für Gesang und Stimme fühlt, sich um ihre höhere Technik bemüht hat.

Diese wenigen Beispiele, die sich noch durch andere ergänzen ließen (bei Wellesz, Montemezzi u. a.), zeigen, daß im Singen reiner Vokale ein wesentliches Ausdrucksmittel gewonnen ist. Freilich verlangt die Ausführung einen runden, farbigen Vokal, d. h. keinen hohlen, flachen, spitzen, kehligen oder genäselten. Solchen Klängen fehlt die Möglichkeit des Ausdrucks und der Charakterisierung. Es ist ein alter Irrtum, das Absingen von Übungen auf bloßen Vokalen (Vokalisen) für stimmfördernd zu halten. Noch niemals haben solche Übungen einen mangelhaften Vokalklang zu einem reinen und schönen umgewandelt. Das von Natur dualistische Vokalproblem muß stimmbildnerisch zu einer Einheit verschmolzen werden, um die künstlerischen Ausdrucksmittel durch reinen Vokalgesang bereichern zu können.

[2]) G. Armin im Stimmwart II, 1926.

Über tschechische Vokalmusik

VON IŠA KREJČÍ

Der tschechische Chor- und Liedergesang ist recht eigenartig. Zwar bedient man sich dabei der üblichen, kosmopolitischen, technischen Behelfe, es gibt darin also nichts exotisches, aber der eigentliche Melodiestil dieser Musik entspringt unmittelbar aus dem Geiste der Sprache. Deswegen sind die gerade charakteristischesten und stilgemäß vollendetsten tschechischen Vokalstücke dem Auslande fast unzugänglich. Man muß sie in der authentischen heimischen Reproduktion vernehmen; in der Übersetzung verlieren sie: ihre Eigenart basiert vorzugsweise in der Sprache.

Die Vokalmusik ist der eigenartigste Zweig der tschechischen Musikkultur; denn auf diesem Gebiete hat die tschechische Musik ein sonst nirgends mit solcher Intensität gepflegtes Genre zur klassischen Vollkommenheit gebracht, nämlich den Männerchor. Schon in diesem Fakt ist etwas eigenartiges; denn es ist gewiß kein Zufall, daß eben auf dem tschechischen, durch seine echte Volkstümlichkeit sozusagen prononcierten Boden, ein Genre so reich aufgeblüht ist, das seinen Anfang aus der Liedertafel, einem Sprößling der rein bürgerlichen demokratischen Gesellschaft ableitet.

Ich glaube nämlich, was die Musik betrifft, an die Zweckmäßigkeit der Form im sozialen Sinne: Die Musik — vor Allem die klassische und die absolute — wurde immer für ein bestimmtes Milieu komponiert, in welchem sie produziert werden sollte und woher sie ihre Mittel entnahm. So wie sich die aristokratische Rokokogesellschaft ihre Kammermusik, speziell das Streichquartett geschaffen, so schuf sich die bürgerliche nachrevolutionäre Gesellschaft ihre Liedertafel, welcher eben dieselbe künstlerische, sowie gesellschaftliche Aufgabe zukam, wie früher der Kammermusik. Im deutschen Milieu überwog sogar die gesellschaftliche Seite der Liedertafel, die künstlerische. Es boten ja in den Zeiten des metternichschen Absolutismus die Gesangvereine einen willkommenen Deckmantel für politische Organisierung. Kein Wunder also, daß das tschechische Milieu die Idee und Institution der Gesangvereine begierig übernahm. Die Gesangvereine verbreiteten sich schnell über ganz Böhmen und wurden zum ausgiebigsten Born und Mittelpunkt der Nationalkultur und des nationalen Selbstbewußtseins.

In den tschechischen Vereinen hielten sich die gesellschaftliche und künstlerische Seite von Anfang an das Gleichgewicht, bis schließlich die künstlerische das Feld beherrschte. Begreiflich, denn den Deutschen standen für die Pflege der Musikkunst ganz andere, bessere Mittel zu Gebote als bloße Liedertafeln, für welche sich nur Komponisten zweiten und dritten Ranges engagierten. (Im Schaffen der großen Künstler bildet der Männerchor nur eine seltene Ausnahme.) Die Tschechen hatten dagegen damals nicht einmal ihr selbständiges, ständiges Theater, noch ein großes symphonisches Orchester. Auch nach der Gründung des Interimstheaters behielten die Gesangvereine die frühere Bedeutung für das kulturelle und politische Leben der Tschechen.

Und so war es eben dieser Umstand, welcher den höchst begabten

geistlichen Komponisten *Paul Křížkovský* veranlaßte, indem er seine künstlerische Laufbahn beginnend, bestrebt war den Tschechen nationale Musik zu schaffen und für dieses Streben in seinem Volke praktisches Interesse zu erwecken —, sich zur Pflege des Männerchores zu wenden und die Technik dieser Musikgattung zur Möglichkeit echten künstlerischen Schaffens zu gestalten. So schuf Křížkovský drei klassische Männerchöre, Grundsteine des tschechischen Vokalstiles vor Smetana: „Die Ertrunkene", „Die Bitte des Assentierten" und den polyphonisch meisterhaften Chor „Liebesgeschenk".

Die häufige Umarbeitung der Originalskizzen von diesen Chören beweist, wie mühevoll die Arbeit wegen der beschränkten Möglichkeiten eines Männerchors für den Komponisten war. Doch an und für sich konnte Křížkovský's Werk zur Grundlage einer nationalen Gesangskultur nicht werden. Sein ästhetischer Standpunkt hinsichtlich des Problems der Volkstümlichkeit in der Musik war zu eng folkloristisch: er komponierte ausschließlich Volkstexte, und andere aus Volksweisen nicht abgeleitete Themen wies er ab. Der Geist seiner Melodien war Nachahmung der Volkslieder und entquoll nicht aus dem Geiste der tschechischen Deklamation, welche bis jetzt das am meisten charakteristische Merkmal des tschechischen Gesanges ausmacht. Das hat erst *Friedrich Smetana* zustande gebracht. Dieser legte die Grundlagen zur Tonmalerei im Männerchor und stattete ihn auch mit allen Wagnissen der damaligen chromatischen Moderne aus, obgleich die eigentlichen Grundlagen des Smetanaschen Vokalausdrucks rein diatonisch und harmonisch schlicht sind.

Smetana schrieb zehn Chöre: „Renegat", „Drei Reiter", „Lied der Landleute", „Meereslied", Festkantate, „Die Mitgift", „Gebet", „Unser Lied" und zwei „Losungen" für den Gesangverein Hlahol; lauter Werke in ihrer lapidaren Ausdrucksweise und stilistischen Reinheit unerreichbar.

Křížkovský und Smetana, deren künstlerisches Schaffen mit der Liedertafel schon nichts gemeinsames hat, nahmen die Reproduktionsmöglichkeiten der damaligen tschechischen Gesangvereine vorweg. Deswegen mußten nach ihnen noch zwei populäre Komponisten kommen, welche ihre Ausdrucksweise nur allmählich modernisierten und so das Auffassen und Begreifen der Smetanaschen Musik vorbereiteten. Es sind: *Karl Bendl* und *Tovačovský*.

Ihnen folgt mit dem Emporwachsen der nachsmetanischen Moderne ein Komponist, der für den Männerchor etwa das bedeutet, was für das moderne Lied Hugo Wolf. Ich meine *J. B. Foerster* mit seinen unzähligen klassisch vollkommenen Chören, unter denen die auf den Text des bisher verkannten Dichters Sládek geschriebenen, besonders hervorragen.

Dieser aufgehäufte Kompositionsreichtum erheischt gebieterisch auch einen neuen, nicht dilettantischen Reproduktionsstil. Und so sind die tschechischen virtuosen Konzert-Sängerchöre entstanden. Die ersten waren die mährischen, dann die Prager Lehrer.

Das Vorhandensein von solchen Exekutivfaktoren, welche die größtmöglichsten Schwierigkeiten glatt bewältigten, brachten neue Komposi-

tionsmöglichkeiten mit. Und so kommt mit seinen Chören *Vítězslav Novák* (6 Gesänge. Op. 36 — „Auf dem heimatlichen Boden") und der „chromatische" *Josef Suk* (1912: Vier Gesänge und Kolomejky). Doch die radikalste moderne Errungenschaft in dieser Hinsicht bedeutet das Werk von *Leoš Janáček* (die bereits klassisch gewordene Maryčka Magdónova, 1908, Kantor Halfar, die 70.000, mit schönem Sopransolo „Der tolle Vagabund". *O. Ostrčil* öffnete in seiner „Weihnachtslegende" der Atonalität und der radikalsten chromatischen Polyphonie die Schranken, um dann ruhiger, jedoch desto inniger seine intime Konfession in den Gesängen „Schlichte Motive" ausklingen zu lassen. Schließlich ist im Vereine mit diesen Neuerern *Ladislaus Vycpálek* zu nennen (4 Chöre — „In memoriam", dessen Ausdruck durchaus diatonisch, musterhaft vokalisiert ist und der die bisherigen Möglichkeiten durch neue Polytonalität bereichert hat. Außerdem hat Vycpálek in den Männersang auch die strenge thematische Arbeit eingeführt. In dieser Hinsicht erreicht das tschechische Vokalstreben seinen Gipfel in zwei auf denselben Text komponierten Werken; in dem „Zborov" von Rudolf Karel, einem ziemlich trockenen, jedoch rücksichtlich der Variationstechnik musterhaften Chor, und im Zborov, einer den ganzen Abend beanspruchenden Symphonie für Männerchor a capella von Otakar Jeremiáš.

Die Leistung der tschechischen Musik im gemischten Chorgesang bleibt hinter derjenigen vom Männerchor recht weit zurück und bedeutet nur einen stilgemäßen Abglanz derselben. Dieser Gesangsgattung widmeten ihre Kräfte vor allem Karl Bendl, Förster, Vycpálek, Jaroslav Křička, O. Jeremiáš.

Es erübrigt noch der Liederproduktion Erwähnung zu machen; denn die Kantatenmusik gehört nach der Meinung des Referenten nicht nur zur Vokalmusik: Die Gründung eines eigenen Liederstils fällt ebenfalls *Smetana* zu (Abendlieder), obgleich auch die vorsmetanasche Periode zahlreiche und darunter wertvolle Schöpfungen aufzuweisen hat (Tomaschek). Die Abendlieder Smetanas sind in ihrer Einfachheit bisher das klassischeste Werk der tschechischen Liederproduktion. Die Eigentümlichkeit des vokalen Parts, welche in musterhafter Anlehnung an den Geist der tschechischen Sprache besteht, macht sie leider für die außertschechische Öffentlichkeit schwer verständlich. Auf gleichem Niveau stehen die ergreifenden „Biblischen Lieder" von *Anton Dvořák*, dessen Weltruf seit dem Erscheinen der „Mährischen Duette" datiert. Viele Lieder komponierte auch *Z. Fibich* (Frühlingsstrahlen, Balladen, Knospen).

Josef B. Foerster weist in der sehr zahlreichen Menge (weit über 100) seiner Liederkompositionen Zyklen voll von mystischer Hymnik und überirdischer Ekstase auf (Handvoll Aehren, Reiner Morgen). Der letzgenannte Zyklus bedeutet die vollkommenste Übertragung der Dichtervision von Březina und Sova in die Sprache der Musik. Die erste Bewältigung des freien Verses in dem modernen tschechischen Liede bedeutet der klassische Zyklus „Aus dem Tal des neuen Königreichs" von *V. Novák*, welcher sich sonst als bester und originellster Arrangeur der slowakischen Lieder ausgezeichnet hat.

Zum Schlusse sind noch zu nennen *A. Ostrčil* und *Lad. Vycpálek*, welcher eben in die Liederkomposition sein Bestes gelegt hat; besonders seine kontrapunktische Bearbeitung, der mährischen Volks-

lieder ist hervorzuheben, dann kommen O. Zich, Vomáčka und K. B. Jirák an die Reihe, und der unermüdliche Jar. Křička, bei dem der Einfluß des neurussischen Liedes nicht zu verkennen ist, wogegen die jüngsten Modernisten dem Einflusse der Pariser Sechs unterliegen, ohne dadurch ihre Eigenart einzubüßen. (E. F. Burian und Jar. Ježek.)

Wo steht heute die Sprech-Chor-Bewegung?

VON Dr. WILHELM LEYHAUSEN,

Leiter des Sprech-Chors an der Universität Berlin

Die Sprech-Chor-Bewegung hat die Dämonie des Tempos unserer Zeit. Nicht zuletzt verdankt sie diese Kraft ihrer von keiner Tradition beladenen Jugend, aber es besteht auch eine Gefahr, die nicht weniger zeitgemäß ist — und das sind die Theoretiker, das ist vorschnelle (und lärmende) Literatur.

Wie wohltuend war doch die Stille bei der Arbeit, als ich vor 15 Jahren am Kölner Konservatorium einen — es war wohl der erste — von jedem konventionellen Theaterbetrieb unabhängigen Sprechchor gründete. Ja, dieses Wort bestand nicht einmal. Es war so neu, daß, als es bei seiner ersten Vorführung in der „Kölnischen Zeitung" schwarz auf weiß erschien, man allgemein um meinen Gesundheitszustand besorgt die Köpfe schüttelte. Aber meine Prophezeihung ist in Erfüllung gegangen. Noch nicht 20 Jahre sind vorüber, und der Gedanke, der damals zur Diskussion gestellt wurde, hat gesiegt und beherrscht heute die größte künstlerische Jugendbewegung.

Unsere damalige erste Aufführung der Aischyleischen „Perser" im Kölner Opernhaus hatte zur Folge, daß im Laufe der nächsten zwei Jahre mindestens zehn Sprechchorgründungen vorgenommen wurden. Die wirklich theater-interessierten Künstler wurden durch die Wirkung, die wissenschaftlich-phonetisch Interessierten wurden von der Fülle der neuen Probleme leidenschaftlich beeinflußt.

Wenn ich aber die nun erschienene Literatur einschließlich der grundsätzlichen Beurteilungen bedenke, so glaube ich eben doch vielfach eine Voreiligkeit zu erkennen, wie sehr auch der oft leidenschaftliche Kampf zu begrüßen ist. Und oft habe ich den Eindruck, als wollten prinzipielle Gegner die Sprech-Chor-Bewegungen terrorisieren. Um so notwendiger aber scheint mir der Hinweis auf das Grundproblem heute mehr denn je geboten, und dieses Problem ist unleugbar ein rein poetisches Problem, ob es nun die reinen Chorwerke, z. B. eines Pindar oder eines Goethe sind, oder ob die sprechenden Chöre in dem kultischen, monumentalen Drama auftreten. Zunächst steht immer ein Text des Dichters auf dem Papier, wie die Noten in einer Partitur, und dieser Text ist die Anweisung für den reproduzierenden Künstler.

So wartet unsere Zeit auf ein Talent, das wirkliche Chöre zu schreiben vermag. Es häufen sich auf unseren Schreibtischen die Manuskripte, denn die Bewegung ist lebendig, aber ich muß gestehen, daß ich leider noch nichts Brauchbares gefunden habe, das ich nach Goethes oder Hölderlins Versen wagen würde, meinen Studenten

vorzulegen, so eifrig ich auch nach einem modernen Chortext suchte. Es scheint wirklich so, als ob diese neue Kunst wie so manchesmal in der Geschichte des menschlichen Geistes an der Antike vorerst noch lernen muß, wie ja auch schon Genies wie Goethe und Hölderlin es vorahnend getan haben, und ich gewinne immer deutlicher den Eindruck, daß die Genies der attischen Tragödie die große Poesie dieses Jahrhunderts mitbestimmen werden. Es wäre dies ja auch nur der normale Verlauf der Geistesgeschichte: Ein Genie beweist einen Ewigkeitswert, und jede Revolution kämpft ebenso für einen Ewigkeitswert. Die Genies aller Zeiten und die Revolutionäre aller Zeiten sind ja immer Brüder gewesen, und die Zünftigen waren immer die Feinde, deren Ehrgeiz Gefahren witterte.

Ist aber das Grundproblem der Sprech-Chöre ein poetisches, dann steht zunächst einzig und allein voran die Sprache mit ihren tausend Formen und Möglichkeiten. Will deshalb ein Regisseur etwa unter dem Druck eines Theater-Repertoirs, da nun gerade einmal eine Tragödie mit Chor aufgeführt werden muß, nun schnell zu diesem Zweck einen Sprech-Chor bilden und einüben, so fehlt schon die wichtigste Grundlage, die sprachliche Kultur, und damit fehlt auch die erste ehrlichste Arbeit. Ähnlich irrwegig und bedauerlich finde ich es, wenn die politischen Parteien für ihre Propagandazwecke, d. h. für ihre Tendenzstücke, mit Sprech-Chören arbeiten. Die hier beteiligte Jugend wird um das große Erlebnis an dem Wunder ihrer Muttersprache, wird um die hohe Poesie eigentlich betrogen. Ich pflichte deshalb denen durchaus bei, die die Forderung aufstellen, daß die wertvolle Leidenschaft der Jugend nie zum Zwecke eines äußeren Erfolges, sei es im Theater und erst recht sei es zu einseitig politischer Tätigkeit benutzt und poetisch in die Irre geführt werden darf. Er ist doch das vornehmste Recht der Jugend, daß ihr das Beste, nämlich die letzten Werte zugeführt werden, und es ist die erste Pflicht eines jeden Führers, der Jugend den Taumel in der Freude an der reinen Schönheit zu vermitteln; denn da liegt tiefe Kraft und ich glaube, daß die Sprech-Chor-Bewegung ihre große Wucht aus der Tatsache nimmt, daß ein anderer fundamentaler Begriff sich als Grundforderung meldet, nämlich die Ethik. Und hier liegt heute eine große Not in der Volkserziehung. Denn hohe Kunst ist die Ausdruckssprache der großen Künstler; ihre Gedanken umkreisen die letzten Werte der Menscheit. Das inhaltliche Ziel in Weisheit. Und alle Weisheit ist gut.

Aus dem Gesagten könnten viele Streitfragen, die von den Theoretikern und von den Praktikern in die Sprech-Chor-Bewegung hineingeworfen sind, schon eine Lösung finden. Als erste Bedingung für einen Sprechchorleiter käme wohl in Betracht, daß er eine gute sprachmeisterliche Ausbildung, womöglich auch eine gediegene sprachmeisterliche Praxis hätte. Er müßte ferner, abgesehen von einer selbstverständlichen Begabung, über ein solides Wissen von metrischen, rhythmischen und phonetischen Dingen verfügen. Unentbehrlich ist auch das Wissen und das Gefühl vom Unterschied zwischen chorischer und solistischer Poesie. Denn soviel ist sicher, daß die Theorie —, die Chöre müßten von abwechselnden Einzelsprechern gesprochen werden —, als typische theoretische Voreingenommenheit und als falsch bezeichnet werden muß. Wer einen sprachlich durchgebildeten Körper besitzt, wird es eben

schon an seinem Körper spüren, daß chorische Poesie eben nur von einem Chor gesprochen werden muß. Worüber wäre überhaupt sonst zu reden?

Ein Wort noch zur „Tanzschrift", zu den geforderten „Notationen". Man sucht eine Zeichenschrift für die Sprachmelodie und den Rhythmus der Verse. Ich finde, daß in dieser Beziehung der Sprech-Chor kein neues Problem aufwirft. Wäre eine solche „Notation" für den Sprech-Chor notwendig, warum dann nicht auch für jede Poesie, d. h. immer für ihre Reproduktion. Aber der Vergleich, der hier zur Musik gezogen wird, scheint mir nicht zu stimmen. Die „Notation" in der Musik ist eben die geschriebene Partitur. Die „Notationen" in der Poesie sind in ihrer Eigenart freilich weniger bekannt, das sind nämlich die geschriebenen Verse mit ihren Metren, mit ihren Rhythmen, mit ihren sprachlichen Melodien. Eine hingeschriebene musikalische Melodie klingt ja auch erst, wenn sie gespielt wird. Für das Geheimnis aber einer Interpretation, etwa durch Toscanini, gibt es auch in der Musik keine „Notationen", die man endlich schön festlegen bzw. schwarz auf weiß getrost nach Hause tragen könnte und dann „Recht hätte". Ebensowenig gibt es „Notationen" für das Wunder, das ein großer Schauspieler oder ein kultivierter Sprech-Chor aus einem Poem wirkt.

Das eben ist ja die chinesische Mauer gegen alle philologische Theorie, gegen alle Versuche, nun einmal etwas ganz klar zu fassen, und — wir leben wirklich in der denkbar besten Welt — diese chinesische Mauer ist, wie Goethe so schön sagt, das Inkommensurable in der Poesie.

Filmfunk

VON FRANK WARSCHAUER

Wir stehen am Beginn einer neuen großen Epoche des Rundfunks. Film und Funk, die stärksten Mächte der Massenbeeinflussung in dieser Zeit, bisher getrennt, werden sich nunmehr vereinen. Die Radiowelle wird uns in ganz kurzer Zeit außer dem Schall auch das bewegte Bild ins Haus tragen. Die Technik der drahtlosen Filmübertragung ist mit überraschender Schnelligkeit gefördert worden. Zeigte doch der ungarische Erfinder v. Mihaly kürzlich in Berlin gute Resultate dieser Art mit Apparaten, die nicht teurer sind, als die sonst für akustischen Empfang benutzten Geräte. Das gesamte riesige Gebiet des Films erschließt sich dem Rundfunk. Die Wohnung wird nun auch noch zum Filmtheater. Und es erhebt sich die Frage kulturpolitischer Verantwortung: was soll in diesem drahtlosen Hauskino der Millionen gespielt werden? Und wie fangen wir es an, daß wir diesmal nicht von der Technik überrumpelt werden — sondern sie einem vorbedachten Zweck dienstbar machen?

Gemach, werden manche antworten, so weit ist es ja noch nicht. Man hat eben erst an dem Sender Berlin-Witzleben mit den Versuchen drahtloser Filmübertragung begonnen; vorläufig sind die Apparate nur in den Laboratorien fertiggestellt — und wenn sie sich praktisch bewähren, dann werden wir zunächst froh sein, daß wir überhaupt etwas sehen, was, ist uns ganz egal; und da sollen wir uns jetzt den Kopf zerbrechen, was künftig aus der Sache wird? Nun, das Ausmalen künftiger Möglichkeiten, ist keine anstrengende, sondern eine reizvolle Beschäfti-

gung, vor allem, wenn sie unmittelbar vor der Türe stehen; aber es ist vor allem auch notwendig; wer Einfluß auf die Entwicklung haben will, muß versuchen, sie vorauszusehen.

Das drahtlose Kino im Heim — soll es so werden wie alle anderen Kinos? Deren Publikum ist zwar riesig, aber immerhin doch in gewisser Weise beschränkt; dürfen doch zum Beispiel viele Filme, die dort laufen, nicht vor Jugendlichen gespielt werden. Das Heimkino aber wird für alle da sein, ohne Unterschied des Alters. Kann es den üblichen Spielplan übernehmen — oder, wenn nicht, woher soll es seine eigenen Filme beziehen?

Man bemerkt schon bei den ersten Überlegungen über dieses Thema, daß der Rundfunk im Begriff ist, in die ganze Problematik des Filmwesens hineingezogen zu werden. Daß sie besteht — darüber kann doch heute kein Zweifel mehr herrschen. Die Zeit, in der der Film überhaupt von einigen starren Theoretikern abgelehnt oder lediglich als eine Art mäßiger Theaterersatz für Minderbemittelte betrachtet wurde, ist vorbei. Was aus dem technischen Instrument zu machen ist, daß es zum Mittel tiefster Erschütterungen, weitester Bildung und wirkungsvoller Propaganda für Ziele jeder Art werden kann, das wird heute niemand mehr ernsthaft bestreiten. Aber ebenso deutlich ist, daß ein großer Teil der Filmproduktion Kitsch, minderwertige Unterhaltungsware oder Schlimmeres ist. Was jetzt sonst im Rundfunk verbreitet wird, das sind doch, nehmt nur alles in allem, Qualitätswerte, auch dort, wo es sich um leichte Kost handelt. Zum mindesten schwebt dies als Ziel vor: auf allen Gebieten nur das Beste zu bieten. Und dazu ist ja auch die Voraussetzung durch den Reichtum an Kulturgütern gegeben, die in der Welt des Klanges bestehen, ob es sich nun um Musik oder um das Wort handelt. Aber wie soll das werden, wenn der Film hinzukommt —? Wer wird dann stärker sein — der Kitsch der internationalen Filmproduktion — oder der Kulturwille des Rundfunks? Um es vorwegzunehmen: ich glaube, daß der Rundfunk auf die Entwicklung des Films einen ganz entscheidenden Einfluß haben wird. Um dies zu erkennen, muß man sich einmal klarmachen, wie Filme entstehen, und welches eigentlich die Faktoren sind, die dabei deren Qualität bestimmen.

Zum Filme-Drehen gehört Geld, Geld und abermals Geld. Der Dichter, der ein Theaterstück schreibt, braucht dazu einige Stücke Papier und einen Bleistift; um es aufzuführen, bedarf es einiger Aufwendungen — aber sie sind nicht zu vergleichen mit denjenigen, die ein Film erfordert. Atelierbauten, Engagements der Schauspieler, Regisseure und Kameramänner, Reisen mit diesen, das reine Filmmaterial — das alles verursacht hohe Kosten. Und wer Geld dafür gibt, will es natürlich wiedersehen, und zwar möglichst mit gutem Gewinn — dies um so mehr, als er ja ein beträchtliches Risiko des Verlustes eingegangen ist. Deshalb wird die ganze Filmproduktion von geschäftlichen Überlegungen geleitet und bis ins einzelne dadurch bestimmt — nicht etwa von dem Gesichtspunkt der größten und reinsten Kunstwirkungen. Das Publikum ahnt im allgemeinen gar nicht, wie sehr der Film als Geschäft aufgefaßt wird, und nur als das. Daher kommt es auch, daß nicht Künstler, nicht Kritiker entscheidend bestimmen, was aus einem Film wird, sondern die Geldgeber und ihre geschäftlichen Kontrahenten, die Verleiher, die den Film für bestimmte Länder oder Landesteile zur Vorfüh-

rung kaufen. Von deren Urteil hängt alles ab; das geht so weit, daß sie in vielen Fällen vorher gefragt werden, ob ihnen ein Stoff oder eine bestimmte Rollenbesetzung richtig, das heißt geschäftlich aussichtsreich, erscheint. Natürlich sind sie für Experimente und rein künstlerische Pläne nicht zu haben; sie hängen am Bewährten oder dem, was sie dafür halten. Da braucht sich denn das Publikum nicht zu wundern, daß ihm soviel schlechtes Zeug im Film vorgesetzt wird — der Massengeschmack wird eben niedrig taxiert, man schmeichelt ihm, anstatt ihn zu bilden.

Und nun stelle man sich vor, daß sich plötzlich ein Käufer von Filmen fände, der seine Entscheidungen nur nach dem Gesichtspunkt des künstlerischen — oder des Bildungswertes trifft, der seine Filme deshalb erwirbt, weil er sie für gut hält. Die ganze Situation wäre mit einemmal vollständig verändert. Jetzt brauchte der Produzent nicht mehr dauernd ängstlich darauf bedacht zu sein, daß sein Film möglichst allen gefällt, von der Köchin bis zum Reichspräsidenten — er könnte wirklich auf Qualität sehen. Denn er hat ja einen Käufer, der ihn darin unterstützt.

Und dieser Käufer könnte sich — in den Rundfunkgesellschaften finden. Denn diese sind in der Lage, sich stets das Beste auszusuchen, genau wie es jetzt im akustischen Rundfunk geschieht. Sie bemühen sich zwar stets, zu bringen, was allen gefällt — aber zugleich üben sie doch eine Art Geschmacksdiktatur aus. Ihr Einfluß könnte somit den ganzen Charakter der Filmproduktion verändern; dies um so mehr, als sie sicher sehr bald auch dazu übergeben werden, eigene stumme und Tonfilme für ihre besonderen Bedürfnisse in Auftrag zu geben, oder selbst herzustellen. Damit wäre das Chaos in der Filmwelt beseitigt; neben den vielen Kapitalgruppen gäbe es eine Instanz, die eine klare, einheitliche kulturpolitische Linie verfolgen würde, und auch der Staat könnte jetzt seinen Einfluß in dieser Richtung bedeutend verstärken. Ich sage: verstärken, denn er macht ihn ja schon jetzt in gewissen Maße geltend, dadurch, daß Filme, die durch einen besonderen, hierzu eingesetzten Ausschuß für künstlerisch wertvoll oder volksbildend erklärt werden, eine ganz beträchtliche Steuerermäßigung genießen — das bedeutet eine Art Prämie für die Aufführung guter Filme an die Theaterbesitzer. Kurzum, es handelt sich jetzt durch die Verbindung von Film und Funk um die Entscheidungen: für das Publikum — großartige Bereicherung oder Verflachung; für die Filmentwicklung — Anbruch einer neuen Periode oder Sieg der Mittelmäßigkeit.

Ein neues riesiges Aufgabengebiet erschließt sich den Sendeleitungen. Aber sind sie darauf vorbereitet? Sind sie damit beschäftigt, den Rahmen geistiger Organisation für das neue technische Instrument zu schaffen — oder soll dort eine rasch fertige Improvisation die nächsten, die gerade zur Hand sind, mit einer Verantwortung betrauen, der eigentlich nur wenig geistige Führer dieses speziellen Gebietes gewachsen sein könnten?

Sicher ist: das System der Arbeit, die dort geleistet werden muß, dieses System, das über Auswahl und Machtstellung der maßgebenden Persönlichkeiten entscheidet — es muß ebenso sorgsam durchdacht werden, wie der technische Vorgang in den Laboratorien der Erfinder. Jetzt, in diesem Augenblick, ist der Zeitpunkt, zu erkennen, was auf

diesem Gebiet möglich ist, und welche Gefahren drohen. Das könnte nicht besser geschehen, als durch Hinzuziehung aller derjenigen, denen der Film eine kulturelle Aufgabe bedeutet. Aus ihnen müßte ein beratendes Komitee gebildet werden — wie dies z. B. in England in ähnlichen Fällen häufig geschieht —, das zunächst einmal Vorschläge zur Organisation des Filmfunks ausarbeitet. Es gibt eine ganze Reihe von Sachkennern und Fachschriftstellern des Films, die aus ihrer Kenntnis des Films, ihrer einmütigen Ablehnung des Kitschigen und Mittelmäßigen, ihrer Bejahung des Zukunftsträchtigen, Wesentliches zu diesem Thema zu sagen hätten.

Die Technik des Filmfunks ist da — die Kultur des Funkfilms muß kommen!

Christoph Columbus

OPER VON MILHAUD-CLAUDEL,

URAUFFÜHRUNG AN DER BERLINER STAATSOPER.

VON ERICH STEINHARD

Eines der merkwürdigsten Paare der Zeitgeschichte hat sich zusammengefunden, um der Welt eine Oper zu schenken.

Ein französischer Botschafter in Washington, der während seines Aufstieges China, Persien und Brasilien (und vorher als Konsul auch Prag) berührte, und sein einstiger Botschaftsrat, der damals leidenschaftlich und mit leichter Hand folklore Musiken geschaffen hat: Der Ekstatiker des Katholizismus, der strenggläubige Mysteriendichter Paul C l a u d e l und der Zionist Darius M i l h a u d, der einstige Jazz-Apostel, der Komponist eines Prospektes von landwirtschaftlichen Maschinen und der Poèmes juifes.

Und es geschah ein Wunder. Eine neue Form wurde geboren.

Welche Seltsamkeit! In den Jahren der grotesken Revueoper eines Hindemith und Weill, der großen antikisierenden Oper eines Křenek, der Kurzoper, komponiert Milhaud ein Opern-Oratorium. Allerdings mit obligatem Film.

Das Erstaunen verringert sich, bedenkt man, daß Milhaud, der ehemalige Revolutionär und Genosse von Honegger, Auric, Poulenc, von Madame Taileffer, in früheren Werken, die aus guten Gründen weniger bekannt geworden sind, ernste, tragische Seiten der Kunst geliebt hat: In den „Eumeniden" oder in der Kantate „Die Rückkehr des verlorenen Sohnes". Daß Claudel den „Choephoren"-Text des Aischylos für ihn bearbeitete und ihm außerdem das Poème Plastique als Libretto widmete, vergißt eine Zeit, die Milhauds „Salade" und die feine Groteske „Der Ochs auf dem Dache" als repräsentativ ansieht.

Vielleicht hat das Claudel und Milhaud gemeinsame Gotterlebnis (wenn auch mit verschiedenem Vorzeichen) beide wieder zusammengeführt. Auf jeden Fall ist der Mystiker, der Hymniker Claudel heute einer der wenigen, die eine so monumentale, intensiv erregte Gedankendichtung, ein solches Oratorium zu entwerfen imstande sind. Es kann ja ein weltliches Oratorium sein, wie dieses, dessen kosmisches Erleben im Liturgischen ausklingt, wo eine welthistorische Persönlichkeit ins Überweltliche transponiert wird. Claudels Sprache wurde in allen seinen Wortdramen gleich anfangs von der Ästhetik als Musik gedeutet, man

sprach von geheimnisdurchtränkter Literatur-Architektur, von polyphonen Wundern, in denen die symbolischen Reden als durchgehende Thematik herausklingen.

Auch im „Christoph Columbus" geht also Historie in Vision über, auch hier blicken die auf dieser Erde stehenden Figuren in den Himmel, doch sie agieren nicht, sie bewegen sich geheimnisvoll, nicht in einem Drama, eher im Rahmen eines Gottesdienstes, der zelebriert wird (trotz des laufenden Films), nicht von individuellen Schauspielern der Oper „Christoph Columbus", sondern von Typen eines eher metaphysischen Traumstückes, dessen musica sacra nicht von Milhaud stammt, sondern von Claudel. Sie ist schön, aber nicht immer klar. Ein „Erzähler", der den Gang der visionären Handlung vorlieft, und Riesenchöre sind die Träger des mächtigen, evangelienhaft erschauten Stückes. Daneben der erleidende Columbus, der doppelt vorkommt, auf der Szene und als Zuseher. Alle anderen Solisten, nebst den 37 Solisten des Chors, treten zurück, alles andere wirkt romantisch verschleiert oder episodenhaft, wie die zur Aufhellung dienenden grotesken Passagen.

Am merkwürdigsten die Rolle des Chors: er ist Publikum und Schauspieler zugleich, er kontrapunktiert die Rede des Vorlesers, er ist — laut, Regiebemerkung — Befrager des Vorlesenden und der Darsteller, er verlangt von diesen Aufklärung, er schließt sich ihren Gefühlen an, er stützt sie mit seinen Ratschlägen und Zurufen. Das Ganze soll wie eine Messe sein, bei welcher die Menge ständig mitwirkt.

Die Dominantenstellung des Chors wird auch raumtechnisch beachtet: Ein in das Auditorium ragender Vorbau trägt ihn, die Proszeniumslogen aller Ränge sind ihm zum Opfer gefallen, sie sind schwarz verhängt und die Vorhangwände katafalkartig erleuchtet. So ist der szenische Grundakkord des Sakralen, der bis zum Schluß-Hallelujah, bis zum Erscheinen des heiligen Christophorus, der heiligen Maria, der symbolischen Taube (columba) durchdringt, noch vor Beginn des Mysteriums wirksam angeschlagen. Eingespannt ist dazwischen die mächtig gebaute, von Chormassen mitzelebrierte Vorlesung, das Rückgrat der Dichtung, hier erfährt man in 27 Bildern, in der Dynamik einer Legende, von den Schicksalen des Genueser Webersohnes, des Entdeckers von Amerika, der in das Milieu der Nachwelt versetzt ist und nun den Undank der Welt nochmals vorüberziehen sieht. Er wird bedrängt von der Beschränktheit des Anklägers („Christoph Columbus Charlatan, Ignorant, dummer Phantast, Sklavenhändler, Rebell, Lügner, unfähiger Narr"), er wird beschützt durch die Weisheit und Symbolkraft des Verteidigers — „Fehler sind's aus Liebe nur". Columbus selbst nennt sich „Gesandter Gottes". In der schlechten Herberge in Valladolid, von wo er auf Entdeckungsreisen geht, beginnt das Spiel, es endet auch dort. Wir sehen die Höfe von Lissabon und Spanien (mit allegorischen Bildern), symbolisierende Szenen mit dem Ring und der Taube und die Königin Isabella (in ihrer Jugend und dann im Finale, im Himmel, in der Transzendentalität, den Einzug des Columbus in die Ewigkeit herbeischnend), phantastische Dinge bei den mexikanischen Gottheiten (die in einer Paradegroteske mit großem Gebrüll das Meer gegen Columbus aufwühlen), realistische Matrosenrevolten, die Entdeckung des Westens, einen Seesturm, die Verhöhnung und Wiederauferstehung des Columbus — es

sind nur einige Stationen der „Messe". — Die Bühne, zur Hälfte Dekoration, zur Hälfte Film, ersetzt die Aktion des Spielers, der nur holzschnitthaft in den Vordergrund drängt. Und diese Bühne, in der zum erstenmal das Kinotheater in der Oper die szenische Rolle übernimmt, bietet in der komponentenhaften Ergänzung und Steigerung ein Novum, Haupterlebnis bleibt freilich der Chorbau, seine Auftürmung, seine Spaltung in Gruppenchöre, kleine Ensembles, Duette und Solonummern, in seiner lyrischen, oratorischen und dramatischen Haltung, in der er zu sprechen, zu schreien hat, rezitieren, flüstern und rufen muß. Auch als Kritiker dieser Oper tritt er auf, persifliert, ironisiert:

„Die Wahrheit ist, daß die Herren und Damen vom Chor unzufrieden sind . . . Alle Welt erwartet eine große Triumphszene, die die Heimkehr des Columbus nach Spanien darstellt . . . ein kleines Ballett hätte nicht geschadet . . . Ich finde, daß das weibliche Element bis jetzt zu sehr vernachlässigt wurde . . ."

Etwas hat der rezensierende Chor vergessen. Dieses Opern-Oratorium ist etwas lang geraten. Die Musik spielt eine Nebenrolle. Aber eine integrierende. Nicht wegzudenken die graue, exotische Untermalung, sie ist zweifellos in einigen Partien das rhythmische Gerippe, die Basis des Schauspiels, niemals aber seine Krönung. Ein diskretes, fein abgetöntes Schlagzeug-Orchester ist der Kern des instrumentalen Musizierens, es wird nie illustrativ verwendet (mahnt vorübergehend an Satie). Im Vokalsatz begegnet man dem melodischen Rezitativ, der stereotypen Wiederholung volkstümlicher Floskeln, polyphonem Chorstil, lapidaren Unisonogängen neben Chor-Vokalisen (mit Reperkussionen oder Leitern) und Chören harmonisch einfacher Struktur bei sakral wichtigen Begebenheiten, sie sind kirchlich oder dramatisch. Die Musik ist stark ostinat, unpathetisch vollkommen unsentimental, objektiv und über variabler Rhythmik errichtet.

Die Oper der beiden Ambassadeurs de France ist ein grandioses Schaustück, dem die Musik nur als Intarsie dient.

Die Anforderungen bei der Wiedergabe sind außerordentlich, denn die Situation im Theater ist neuartig. Nicht Oper, nicht Oratorium, ein Bühnenwerk ohne Erotik, der Chor in dreifacher Funktion und in ständiger Bewegung, das Orchester in seiner Ökonomik gefährlich zu behandeln.

Nur ein Kopf wie Erich K l e i b e r kann so souverän mit erstaunlicher Ruhe dieses Chor-Meer fast auswendig bewältigen und der al Fresco-Wirkung des Spieles den großen Stil wahren. Hörths Massenregie war eine Tat: Er bildete aus einer Menge von 200 Menschen ebensoviele Solisten, die Linien der Stille und der Erregung, des dramatischen Aufschreis und der Demut in Gebärde und Geste waren romantisch wie die Filme, wie die durch Aravantinos gebaute Szenen. Vorleser war Armster, der Columbus Scheidls sehr stark, der Sopran von Frau Reinhardt von silberner Klarheit. Den Schlagwerkern ein Sonderlob.

Jemand sagte einmal, Claudel sei so wesentlich, daß man nicht das Bedürfnis fühle, ihm zu widersprechen. Das gilt diesmal nicht von Milhaud, der zwar mit Energie dem Konventionellen entging. Das Publikum (eine Revue des Glanzes aller Berliner Prominenten) war fast der

gleichen Ansicht. So konnte sich der französische Komponist zunächst aus seiner Loge tief verneigen. Nach dem Schlußakt wurde es allerdings unruhiger.

Es gibt ein grelles Wort für solche Begebenheit.

Memoiren aus einem Totenhaus

EINE NACHGELASSENE OPER VON LEOŠ JANÁČEK.

(Uraufführung am Brünner Nationaltheater.)

VON ERWIN FELBER

Mehr als 70 Jahre war Janáček alt, als er die Vertonung von Szenen aus den „Memoiren aus einem Totenhaus“ von Dostojewski in Angriff nahm. Sicher kein Zufall, daß er, der so oft das menschliche Leid und das „Böse, das niemals ausstirbt“, in seinen Musikdramen vertont hat, sich in seinem Schwanengesang mit Dostojewski zusammenfindet und daß gerade dessen Lebenserinnerungen aus dem sibirischen Gefängnisse es dem Wahrheitsfanatiker Janáček angetan haben.

Ebenso wenig wie in früheren Werken strebt der Tondichter hier nach äußerer Schönheit, nach Gefälligkeit der Form, nach Anmut der melodischen Linien. Er bleibt der geistige Schüler Mussorgskis, der — noch eigenwilliger als in seiner letzten Oper „Die Sache Makropulos“ — an der knappen, gleichsam wortkargen Tonsprache festhält, an kurzen, plastischen, eindringlichen Motiven, die dürftig variiert und ohne jede kunstvollere Verarbeitung wieder durch neue Motive abgelöst werden. Und diese Motive hämmern sich in ihren strengen Organum-Ketten, in ihren ostinaten Bässen, in ihren wuchtig gehämmerten Tonrhythmen, die der slavischen Volksseele abgelauscht sind, in die Seele des Hörers, sie erzählen mit bezwingender Einfachheit von dem Unglück der Sträflinge, die von einem dämonischen Schicksal nicht loskommen. Wie in Ibsens Wortsprache kann in Janáčeks Tonsprache das Motto gelten: Dichten heißt zu Gerichte sitzen über sich und die andern. Daß dabei das rein Theatermäßige in landläufigem Sinne mitunter zu kurz kommt, daß über der Menge der gleichförmigen Erzählungen die Handlung nicht recht vorwärtskommt, ja förmlich stockt, mag Janáček selbst empfunden haben. Vielleicht hat er gerade darum zwei Pantomimen in den mittleren Akt eingelegt, Szenen aus dem Leben des Don Juan, des äußerlich Freien und innerlich Unfreien, dessen ungehemmtes Triebleben den Sträflingen in Ketten beneidenswert erscheinen muß. In diesen Szenen, in denen die Häftlinge auf einer aus rohen Brettern gezimmerten Bühne Theater spielen, erreicht die Musik dramatische Höchstspannung und ebenso am Schlusse, wenn die Ketten eines Sträflings — es ist Dostojewski selbst — fallen und er in strahlenden C-Dur der Sonne, der Freiheit entgegensieht.

Vielleicht hätte Janáček, der diesmal sein eigener Textdichter war, noch manches an der Musik — zumal im Kolorit — geändert, wenn ihn nicht vorher der Tod hinweggerafft hätte. Hinterließ er doch nur ein spärliches, auf losen, von ihm selbst linierten Blättern in Eile hingeworfenes Particell, nach dem sein Schüler Bratislav Bakala, der vortreffliche Dirigent der abgerundeten, szenisch größtenteils gelunge-

nen Brünner Uraufführung, die Instrumentation fertigstellte. Was Janáček in dieser Partitur wie in früheren Werken am Herzen lag, das hat er sich am Eingang der Partitur vom Herzen geschrieben in den Worten „In jeder Kreatur lebt der Funke Gottes". Dieser göttliche Funke schlägt auch aus Janáčeks letzter Partitur. Und das tiefe Mitgefühl mit der leidenden Kreatur, das alle Tondramen Janáčeks durchzieht, bildet auch das seelische Leitmotiv seines „Totenhauses", des erschütternden Schwanengesanges eines begnadeten Künstlers und gesinnungstreuen Glaubensstreiters.

Schuld und Sühne

Opern-Uraufführung in Breslau

VON Dr. PETER EPSTEIN

Unter der musikalischen Leitung — Carl Schmidt-Belden — in einer ausgezeichneten Inszenierung des Intendanten Dr. Georg Hartmann, kam das Werk eines in Italien seit Jahren anerkannten Komponisten heraus: „Schuld und Sühne" von Arrigo Pedrello. An dieser Oper ist das Entscheidende ein außergewöhnliches Textbuch. G. Forzano hat es verstanden, aus Dostojewskis Roman eine theatergerechte, spannende Handlung in drei Aufzügen zu machen, allerdings unter Aufopferung der eigentlichen Lebenssubstanz des Originals, nämlich der psychologischen und ideellen Vertiefung. Allein: Philosophie läßt sich nicht komponieren, wohl aber die Folge packender oder rührender Szenen, die Pedrollo schließlich als Libretto vorlagen. Mit einer wahren Flut musikalischer Gedanken hat sich der Komponist über den Stoff hergemacht, leider Gedanken von aller möglichen Herkunft. Puccini lehrte die sinnlichen Octavierungen, die stetige Verkoppelung von Gesang und Orchestermelodien; Strauß stand bei mehr als einem Thema Pate. Als Eigenes bleibt wenig genug, aber dennoch Überzeugendes. Die Szene des Mordes, zu der das unheimlich unbeteiligte Violinspiel eines blinden Bettlers ertönt, ist von erschütternder Wirkung.

Wo die Musik breitere symphonische Entfaltung anstrebt, bleibt eine gewisse Leere; so wirkt der Anfang des in Sibirien spielenden Schlußaktes matt. Dagegen ist die Apotheose, mit der das Stück gänzlich opernhaft schließt, durch Hinzufügung von Chören geschickt und eindrucksvoll gesteigert. Alles in allem eine Oper, die sich völlig dem Herkommen anschließt, innerhalb dieses Rahmens aber als beachtenswerte Talentprobe ihres heute etwa fünfzigjährigen Komponisten gelten darf. Durch die Breslauer Aufführung, an deren Erfolg Erika *Darbo*, Else *Schulz* und Willi *Frey* inmitten eines leistungsfähigen Ensembles, sowie der von *J. Debelak* geleitete Opernchor wesentlichen Anteil hatten, dürfte Pedrello den erstrebten Zugang zur deutschen Bühne auch weiterhin finden.

Bruckner-Fest in Leitmeritz

Zweites Fest der Internationalen Brucknergesellschaft.

VON PROF. A. GATTERMANN

Große musikalische Ereignisse sind in der Regel den Großstädten vorbehalten. Daß auch eine kleine Provinzstadt tonangebend wirken

kann, bewies die Leitmeritzer Bruckner-Gemeinde durch den glänzenden Verlauf ihres dreitägigen Bruckner-Festes (25.—27. April l. J.), zu dem sich Besucher aus allen Teilen Nord- und Westböhmens und auch aus dem Auslande eingefunden hatten.

Der 1. Festag brachte einen Vortrag des Sekretärs der Internation. Bruckner-Gesellschaft, Reg. Rates Prof. Franz *Moißl*, Wien-Klosterneuburg, der über Bruckners Leben und Wirken und über die aufzuführenden Werke sprach. Der 2. Tag versammelte eine zahlreiche Zuhörerschaft zu einem Abende Geistlicher Musik in der Domkirche, wobei Domkapellmeister Franz *Zeman*, der künstlerische Leiter des Bruckner-Festes, an Orgelwerken Präludium und Fuge in A-Moll von Bach und Vorspiel und Fuge in C-Moll von Bruckner mit technischer Vollendung und gewähltester Registrierkunst zum Vortrage brachte. Der durch Mitglieder des Leitmeritzer Gesang- und Musikvereines verstärkte Domchor sang in vollendeter Weise sechs Motetten (a cappella) von Bruckner. Durch heimische Kräfte gelangte das Adagio aus Bruckners Streichquintett zum Vortrage. Der 3. Festtag, zugleich der Höhepunkt des Festes, brachte zum Pontifikalamte im Dom Bruckners Ecce sacerdos für achtstimmigen gemischten Chor, Orgel und drei Posaunen, die grandiose Messe in E-Moll für achtstimmigen Chor und Blasorchester und zum Offertorium Os justi für achtstimmigen gemischten Chor und Orgel. Nur eine Stimme des Lobes gab es über diese Kirchenaufführung; besonders die Leistungen des Sängerchores fanden allseitige Bewunderung. Gegen Mittag ertönten vom Stadtturme Fanfaren, von dem Professor der Wiener Musikakademie Vinzenz Goller eigens für das Leitmeritzer Bruckner-Fest nach Motiven des 112. Psalms und der V. Symphonie komponiert. Das nachmittägige stattgefundene Festkonzert, eingeleitet durch einen von Dr. Herbert Hiebsch verfaßten Vorspruch, stand in seinem ersten Teile (Ouverture in G-Moll und 112. Psalm für Doppelchor und Orchester) unter der Leitung des bekannten Bruckner-Dirigenten Franz *Moißl*, der mit aller Hingabe und einem geradezu jugendlichen Feuer Bruckners Kunst gerecht wurde. Chor und Orchester des Leitmeritzer Musikvereines bewiesen ihre gute Schulung in der sicheren Anpassung an den Gastdirigenten. Die anschließende V. Symphonie, Bruckners Lieblingswerk, das er selbst als sein kontrapunktisches Meisterwerk bezeichnete, leitete Domkapellmeister Franz Zeman mit aller Sorgfalt und Umsicht. Zu einer Glanzleistung wurde das sich stetig steigende Finale, das mit seinem von einem neu hinzutretenden Bläserchore vorgetragenen Chorale einen Höhepunkt erreicht, der an Großartigkeit einzig dasteht.

Mit der Durchführung des Leitmeritzer Bruckner-Festes (des ersten in unserem Staate und nach dem vorjährigen Karlsruher Bruckner-Feste überhaupt des zweiten im Rahmen der Internationalen Bruckner-Gesellschaft) vollbrachte Domkapellmeister Franz Zeman eine wahrhaft künstlerische Tat. Als Ehrengast wohnte der Präsident der Intern. Bruckner-Gesellschaft, Prof. Max Auer, dem Feste bei, dessen Ehrenschutz in den Händen des kunstsinnigen Leitmeritzer Bischofs Dr. Josef Groß und des Bürgermeisters der Stadt Leitmeritz Franz Knöchel lag. Unter der Mitarbeit der hervorragendsten Führer der Bruckner-Bewegung gab die Leitmeritzer Bruckner-Gemeinde eine wertvolle Festschrift heraus.

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

In der Oper hat der diesmal mit besonderer Anteilnahme gehörte *Ringzyklus* mit der Götterdämmerung seinen Abschluß gefunden. Etwas später als sonst — erst nach Ablauf der Osterwoche — kam der *Parsifal* heraus, wobei Rose Merker als Kundry mit großem Erfolg gastierte. Dieses Gastspiel hat inzwischen zur dauernden Verpflichtung der Künstlerin an unserer Bühne geführt. Im allgemeinen darf man eine größere Mannigfaltigkeit im Spielplan registrieren, sogar zwei Opernnovitäten italienischen Ursprungs, *Giordanos* „König" und *Lattuadas* „Lächerliche Zierpuppen" sind über die Bühne gegangen (Sonder-Referat „Auftakt" Nr. 4), nach allem, was aber diese Quasi-Novitäten zeigen, muß man annehmen, daß die Throne Verdis und Puccinis bis heute noch immer verwaist sind. Sämtliche Werke leitete Georg *Szell* in ganz ausgezeichneter Weise.

In der tschechischen Philharmonie dirigierten H. W. *Steinberg*, Georg *Szell* und Otto *Šilhavý*. Steinberg, der zum ersten Male nach seinem Abgang von Prag wieder an der Spitze der Philharmonie erschien, hatte neben Bruckners Vierter zwei Novitäten: Bořkovec' symphonisches Allegro „Start" und ein Violinkonzert des Polen Karlowicz (E. Jaworska-Uminska) stilbewußt interpretiert. Szell dirigierte Beethovens Siebente und Schumanns Klavierkonzert (Solistin: Eleanor Spencer) und ließ in Ravels Bolero alle Orchesterfarben spielen. Šilhavý leitete ein klassisches Konzert: Vivaldis Violinkonzert „Der Winter" (Solist Egon Ledeč), Glucks Ballettsuite zu Don Juan, Bachs D-moll Klavierkonzert (Solist Prof. Heřman) und zum Schluß Beethovens Jenaer Symphonie. Ein ungarischer Abend der tschechischen Philharmonie mit Jenö *Hubay* als Gastdirigenten hätte die zeitgenössische magyarische Musik propagieren sollen, überging aber gerade jene Komponisten, die für die Gegenwartskunst als repräsentative Kräfte in Betracht kommen. Bruckners Siebente dirigierte in der tschechischen Philharmonie Alfred *Neipperg*. An demselben Abend spielte Ing. L. Stupka die Burleske von R. Strauß für Klavier und Orchester. — Der *Kammermusikverein* hat für seine dritte Aufführung den hochbedeutenden Pianisten R. *Serkin* (Basel) gewonnen (Mozarts C-moll-Phantasie, Beethovens „Les adieux", Reger, Schumann und Chopin). Im Brennpunkt des Interesses standen aber Bachs Goldberg-Variationen, die der Künstler mit unübertrefflicher Plastik und Klarheit spielte, wobei er die polyphone Struktur in den einzelnen „Veränderungen" in bewundernswerter Weise bloßlegte. — Die vierte Aufführung vermittelte die Bekanntschaft mit dem *Manzerquartett*, das im Auslande bereits Ehren geerntet und sich auch in Prag aufs günstigste eingeführt hat. Die Seele des Quartetts ist Generalmusikdirektor R. Manzer, der als Bratschist dieser trefflichen Quartettvereinigung (F. Strobl und E. Schneider, Geige und F. Noli, Cello) angehört. Mit Beethovens Spätquartett op. 130, Dvořáks As-dur-Quartett (bei dieser Gelegenheit war es zum ersten Mal — der Verein besteht seit 52 Jahren — daß man Dvořák im Kammermusikverein zu hören bekam), und eine freilich nicht zu schwerwiegende Novität das Quartetto dorico des Italieners Respighi haben sich die Karlsbader Künstler bald bei dem Publikum des Kammermusikvereines in Gunst gesetzt und herzlichen Beifall gefunden. Das *Österreichische Trio* (Christa Richter (Geige), Hedda Ballon (Klavier), Richard Krotschast (Cello) brachte u. a. eine Novität, Robert Hegers Trio op. 14. Christa Richter hat als Geigerin und Musikerin in Prag noch von früherher einen guten Ruf.

Im *deutschen literarisch-künstlerischen Verein* gelangte Paul Hindemiths Solosonate für Bratsche op. 25 durch das Mitglied des *Zika-Quartetts* L. Černý zur Aufführung. Die genannte hervorragende Quartettvereinigung spielte außerdem Streichquartette von E. Toch (op. 34) und G. F. Malipiero (Stornelli e ballate).

Der *Deutsche Männergesangverein* bestimmte für sein Festkonzert zur Feier des 80. Geburtstages des Präsidenten die Neunte Beethovens unter Leitung *Zemlinskys* (Berliner Staatsoper) und berief als Solisten die Sängerinnen Novotný (Berliner Staatsoper*) und Krása (Tschech. Nationaltheater), sowie die Herren Rjavec (Berliner Staatsoper) und Schwarz (bis zum Vorjahr Prager Deutsches Theater). Eine Notiz in einem radikalen Blatt, die daran Anstoß nimmt, daß die beiden tschechischen Solistinnen ihren Part mit den anderen deutsch singen sollen, entfesselt einen Sturm im Wasserglase, der allerdings, wie anerkennend hervorgehoben sei, in dem übrigen Teil der tschechischen Presse keine Nahrung findet. — Und das Ende vom Lied? Zemlinsky entschuldigt sich beim tschechischen Publikum und entscheidet zunächst, daß das Quartett gleichzeitig deutsch, tschechisch und französisch gesungen werden soll. Schließlich kommt es zu einem kleinen Kompromiß, das trotzdem noch ein

*) Bis zum vorigen Jahr Mitglied des Tschech. Nationaltheaters.

Sprachenbabel hervorzurufen geeignet ist: die einen singen deutsch und die anderen gleichzeitig tschechisch, ein wahres Durcheinander, das zum Glück nicht wesentlich stört, weil man ohnehin das gesungene Wort nicht wahrgenommen hat. So geschehen im März 1930, Schillers Worten zum Trotz.

Zwei Abende später fand der a cappella-Abend des *Singvereins* im neuen Saal des Textilpalais statt. Kurt *Utz*, der sich als Dirigent mitunter mehr als nötig ins Zeug legt, und seine Bewegungen mehr in der Gewalt haben sollte, hatte u. a. Seb. Bachs Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf" und Regers fünfstimmige Motette „Ach Herr, strafe mich nicht" aufs Programm gesetzt und führte den Chor durch alle Fährlichkeiten der Regerschen Komposition, die den Singstimmen oft mehr zumutet als sie normaler Weise zu leisten imstande sind, zum Erfolge. Eine Reihe von geistlichen Chören und Bearbeitungen alter Volksweisen ergänzten das Programm. Solist des Abends: Hermann Ehm, der mit einer Messiasarie und drei Regergesängen seine bereits oft gewürdigten Eigenschaften zur Geltung brachte.

Eine willkommene Bereicherung der Serie der Chorkonzerte bedeutete die Veranstaltung des gemischten Chores der *Staatslehrerbildungsanstalt* und des Smichover Männergesangsvereines, die nach dem Ableben Prof. Bezecnys in Prof. Rudolf *Kraus* einen verdienstlichen und sachkundigen Chorleiter gefunden haben. Die Wiedergabe von Brahms, Reger und Hauseggerchören war klanglich, rhythmisch und dynamisch tadellos und ließ auf gründliche Vorbereitungsarbeit schließen. Auch hier wirkte Herrmann Ehm als Solist mit. Von Orchestenkonzerten sei zunächst des dritten *Philharmonischen* gedacht, das unter *Szells* Leitung stattfand. Foersters siebzigster Geburtstag war die Veranlassung zur Aufführung seiner Symphonie „Meine Jugend" und als Novität erschien Dvořáks nachgelassenes Cellokonzert in A-dur, das in dem als Gast berufenen Solocellisten des Gewandhausorchesters Münch-Holland, seinen gediegenen Interpreten fand. Brahmsens Vierte bildete den Abschluß des Konzerts.

Daß die Konzertsaison zur Neige geht, merkt man auch an der Abnahme der Solistenkonzerte; daß man dabei zu den großen Stars die Zuflucht nimmt, zeigt deutlich, daß man das Interesse des konzertmüden Publikums zu guterletzt künstlich anfachen will. So hatte man die gefeierte Kammersängerin Marie *Jeritza* in den Konzertsaal bemüht. Allerdings verriet das wahllos zumeist aus Opernarien bestehende Programm keine Mühe bei der Zusammenstellung und weckte nur den Wunsch, dieser Bühnenkünstlerin bald auf dem Boden ihrer eigenen Domaine zu begegnen, ein Wunsch, dem wohl die Erfüllung folgen wird. Im Konzerte der Jeritza hatte auch der Wiener Pianist Adolf Baller einen schönen Erfolg. Als Balladensänger durfte man nach längerer Zeit Paul Bender mit Genuß hören. Olga *Forrai* — ein ehemaliges Mitglied unserer Bühne, das sodann längere Zeit in Amerika gewirkt, veranstaltete einen selbständigen stilhaften Liederabend, dem Gesänge von Alban Berg, Bartok, Jirak, Strawinsky, Ravel das Gepräge gaben.

Erika Rokyta und Martha Elschnig gaben einen Duettenabend; Duettenabende sind selten geworden, sollten aber im Konzertsaal häufiger wiederkehren. Nicht aber etwa solche von der Qualität der Gesellschaftsfirma Layton & Johnstone, die vielleicht artistisch imponieren kann, aber ebendeswegen ins Variété gehören, Was aber nicht hindert, daß auch im Konzertsaal der Applaus mit unheimlicher Stärke niederprasselt. — Von *Instrumentalkonzerten* sei eines des Meistergeigers Marteau gedacht, der die Bach-Partita D-moll mit der berühmten Chaconne und Regers Fis-moll-Sonate, Mozarts G-dur-Konzert u. a. spielte. Ein Klavierabend der Prager Pianistin Ida Jokl gab wiederum vom neuen Zeugnis von der Ambition dieser Klaviervirtuosin, mit der ihr Können Schritt zu halten vermag. *V. P.*

*

VII. AUFTAKT-KONZERT.

E. T. A. Hoffmann. — Friedrich Nietzsche.

Die Generallinie der Programme der Auftakt-Konzerte: Man geht unentwegt nach dem Grundsatze zu Werke, hier nur Schwerzugängliches aus allen Epochen der Musikentwicklung, Verschollenes und Jüngstgeborenes zu Gehör bringen zu lassen. „Von Musikern für Musiker", die Devise aller echten Kammermusik. Das letzte Konzert brachte durchwegs Literaten-Musik. E. Th. A. *Hoffmann*, der Geniale, war mit zwei Werken vertreten, dem interessanten, streng formalistischen, im Zeitkolorit gehaltenen Klavierquintett, das vom Prager *Zika-Quartett* (L. Zika, H. Berger, L. Černý, F. Černý) und der Pianistin Friederike *Schwarz* sehr stilvoll gespielt wurde, und der Klaviersonate in f-moll, einer Komposition voll starker individueller Züge, die Georg *Széll* mit Meisterschaft reliefartig herauszuarbeiten verstand. Der 1876 verstorbene Prager Musik- und Kunsthistoriker A. W. *Ambros* war durch liebenswürdige „Landschaftsbilder" (Inter-

pretin Frl. Fr. Schwarz) vertreten. Nachhaltigen Eindruck vermittelte Frl. Olga *Forrai* mit Gesängen von Fr. *Nietzsche*, in denen vorwiegend schwermütige Themen mit philosophischem Einschlag dichterisch und musikalisch zu mächtiger Pathetik emporgesteigert erscheinen. Einfühlungsvermögen, Stimmittel und Vortragskunst befähigen die Sängerin zu wirkungsstarker Wiedergabe solcher, von der breiten Heerstraße abliegender Produktion *V. J.*

*

AUS TSCHECHISCHEN KONZERTEN,

Die letzten Konzerte des *tschechischen Vereines für moderne Musik* standen im Zeichen der Propaganda für die fremde Moderne. Es war wieder Alexander *Waulin* mit seiner III. Klavier-Sonate, deren Appassionato und stürmische Bewegung abermals den scharfen Ausdruckcharakter des Komponisten bewies. Für die tschechische zeitgenössische Musikkultur war besonders die Aufführung der Serenaden von Paul *Hindemith* op. 35 ein großes Ereignis, denn der in diesem Werke besonders hervortretende assentimentale Ton kann für das neue Schaffen der jungen tschechischen Komponisten von großem Nutzen sein. Das Werk, das von Frau Máša Fleischer, V. Smetáček und beiden Černý vom Zika-Quartett ausgezeichnet wiedergegeben wurde, hatte einen Widerhall, den man in der letzten Zeit sehr selten erlebte. Auch die Gesamtaufführung der *Milhaud'schen* Symphonien mit der Filmmusik und der Serenade war sehr interessant, da die linearen Aufführungsprobleme in angemessener Weise durch das Radiojournal-Orchester, geleitet von Otakar Jeremiáš, beherrscht wurden. Die Serenade für Rundfunk von Jerzy *Fitelberg*, die seinerzeit in Baden-Baden einen großen Erfolg hatte, war auch als ein gutes Beispiel der Gebrauchsmusik plaçiert und hatte durch ihre melodische Neuheit den jungen Autor gut repräsentiert. Leichte Ricercari von *Malipiero*. und drei Kontrapunkte Arthur *Honeggers* waren nur eine angenehme Ergänzung der Programme. Von tschechischen Kompositionen wurden nur zwei aufgeführt, und zwar „Stafette", Liederzyklus mit Streichquartett op. 18 von W. *Petrželka*, der auf eine originelle Weise das Schönbergsche Prinzip übernimmt, und die originelle Phantasie für Flöte und Klavier von Alois *Hába*, dessen starke Individualität diesmal in einer monochromatischen Form ein festes und kraftblütiges Werk gebracht hat. — Die Ausführungen waren, wie immer, dieselben, die immer bei der neuen Musik stehen, ohne auf das Honorar und auf momentanen Erfolg zu achten: das Zika-Quartett, das Prager Bläser-Quintett, Máša Fleischer, Prof. Franz Langer und O. Jeremiáš.

In der *tschechischen Philharmonie* war die Prager Konzert-Erstaufführung der *Schulhoff'schen Musik* zu Molières Schauspiel „Der Bürger als Edelmann" zu hören. Diese musikalischen Witze, die Schulhoff's lustige Laune in der besten Form vorstellen, sind in ihrem Klangaufbau sehr wirksam und in der instrumentalen Fassung plastisch, obwohl manchmal auch eine Spur von Drastik hineindringt. Es ist wirklich amüsant, diese Musik zu hören, denn man verliert dabei sicher alle Schwermut. — In einem Konzert der Philharmonie wurde die III. Symfonie von Emil *Axman* und ein neuinstrumentierter älterer Liederzyklus von B. *Vomáčka* aufgeführt. Bei Vomáčka's Werk handelte es sich um eine korrekte und feinfühlige Instrumentierung, bei der Axman'schen Symphonie kann Axman's traditionelles und vollblütiges Musizieren konstatiert werden, welches bis in den Kern des Axman'schen Volkes verfolgt werden kann. Dabei ist die Plastizität des Ausdruckes und die Tüchtigkeit der neuen Instrumentation zu loben, durch welche diese Symphonie sich ehrlich in die Reihe der symphonischen Werke dieses Autors stellt. Besonders im letzten Satze findet man starke Strömungen der Melodik, was übrigens bei Axman zu erwarten war. Auch die Aufführung unter V. Talich war vollkommen. *M. O.*

*

BÜCHER und NOTEN

(E. St.)

NIEDERLÄNDISCHE BILDMOTETTEN A. D. 16. JAHRHUNDERT. *Sammlung „Organum". Verlag Kistner und Siegel, Leipzig.*

Prof. Max Seiffert veröffentlicht hier auf höchst originelle Weise Kompositionen a. d. 16. Jahrh. mit den gleichzeitigen Kupferstichen, die die Besetzung der Werke veranschaulichen. Er war der Entdecker des Schaffens dieser Antwerpener, Brügger, Brüssler und Münchener Maler, zu deren Bildern Orlando di Lasso, Cornelis Verdonck, Andreas Pervernage u. a. die Musik geschrieben haben. Die Publikation hat hohen kürstlerischen Wert und ist für den praktischen Gebrauch ausgezeichnet zu verwenden.

KAROL RATHAUS: ZWEI STÜCKE AUS DEM BALLETT „DER LETZTE PIERROT". *Piano Solo. Universal-Edition, Wien.*

In der Erfindung nicht gerade überwältigend, aber klanglich apart.

RUDOLPH F. PROCHÁZKA: EPISODEN. Eine Phantasie für Klavier zu 2 Händen, mit einer Geige und Sing- (Sprech)-Stimme. *Edition Strache,* Wien-Leipzig.

In der neuen Fassung eine formelegante Komposition, bedachtsam in der Arbeit. Das Werk hat impressionistischen Charakter und ist von ansprechender Wirkung.

JOHANNES BAMMER: NEUE LIEDER NACH ALTEN DEUTSCHEN TEXTEN.

JOHANNES BAMMER: NEUN KINDERLIEDER. *Beides: Verlag Tischer und Jagenberg, Köln a. Rh.*

Eine eigenartige Begabung von bemerkenswertem Profil. Echte Naivität verbindet sich mit Geschmack und guter Formgestaltung.

WOLFGANG FORTNER: TOCCATA UND FUGE. *(Orgel.) Edition Schott, Mainz.*

Eine leichte Anlehnung an den Bewegungsstil bekannter Zeitgenossen verhüllt noch stellenweise den Durchblick zur Persönlichkeit. Das Fugenthema ist markant, die Fuge kraftvoll und klar aufgebaut.

NEUE EULENBURG-PARTITUREN.

In der weltbekannten Kleinen Partiturausgabe Ernst Eulenburgs in Leipzig wurden verschiedene berühmte Walzer Johann Straußens (Sohn) — darunter Geschichten aus dem Wiener Wald, Künstlerleben und Kaiserwalzer — zum ersten Male veröffentlicht. Das ist deshalb besonders bemerkenswert, weil Partiturausgaben Straußscher Walzer — mit sehr wenigen Ausnahmen — bisher noch nicht vorhanden sind; denn die Kapellmeister pflegen solche Tanzmusik aus der Violinstimme, dem Klavierauszug oder auswendig zu dirigieren. Gewiß wird es aber viele Musikbeflissene geben, die die Partituren solcher Meisterwerke der leichteren und vergnüglichen Tonkunst zum Nachlesen wie zum Studium freudig begrüßen werden. Nach einem Abkommen mit dem Originalverleger darf der Verlag Eulenburg seine Straußpartituren, auch soweit noch ein Urheberrecht daran haftet, nach *allen* Ländern liefern, also auch nach Österreich, wo sie durch ein Ausnahmegesetz vorläufig noch zwei Jahre lang geschützt sind. Von weiteren Neuerscheinungen der Eulenburgschen Kleinen Partiturausgaben seien genannt: Bachs Kantaten „O ewiges Feuer", „Jesus schläft", „Ich bin ein guter Hirt", „Der Himmel lacht" und „O Ewigkeit, du Donnerwort" (2. Bearbeitung, alle mit eindringlichen Einführungen Arnold Scherings), Franz Schuberts 5. Messe in As-dur (Vorwort von H. Grabner), Glucks Alceste-Ouverture (W. Vetter), Mozarts Symphonie concertante für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott mit Orchester (früher nicht ganz treffend „Konzertantes Quartett" bezeichnet, Einführung von Fr. Blume), Viottis Violinkonzert Nr. 22 in A-moll (A. Einstein), César Francks symphonische Dichtung „Les Eolides" (A. Coeuroy), Tschaikowskys Mozartiana-Suite (M. Unger) und Paul Graeners neuestes Werk, die Suite für Kammerorchester „Die Flöte von Sanssouci".

u.

DER QUERSCHNITT

INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK.

Programm für das Lütticher Musikfest September 1930. 1. Orchester-Konzert. 1. Volkmar Andreae: Musik für Orchester Nr. 1, op. 35. 2. Bernard Wagenaar: Sinfonietta. 3. William Walton: Concerto for Viola and Orchestra. 4. Antonio Veretti: Sinfonia Italiana. 5. Florent Schmitt: Ronde burlesque, op. 78. 6. A. Mossolow: Eisengießerei (Maschinenmusik), op. 19. — *2. Orchester-Konzert.* 1. Ernst Pepping: Präludium. 2. a) Paul Bořkovec: „Start"; b) Jean Rivier: Chant Funébre; c) Henry Gibson: „Temptation" (Gaelic Pipe March). 3. Josef Mathias Hauer: Violinkonzert mit Orchester, op. 54. 4. Karol Rathaus: Suite, op. 29. 5. Marcel Mihalovici: Fantaisie, op. 26. 6. Marcel Poot: Poème de l'Espace. — *1. Kammer-Konzert.* 1. Karel Hába: Septet for violin, clarinet, viola, horn, violoncello, basson and pianoforte, op. 16. 2. Erhard Michel: Musik für Klavier in einem Satz. 3. Germaine Tailleferre: Trois Chansons Françaises: 1. Non, la Fidélité; 2. Mon mari mia diffamé; 3. On a dit mal de mon ami. 4. Arnold Bax: Sonata for two Pianofortes. 5. Albert Huybrechts: 2e Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle. — *2. Kammer-Konzert.* 1. K. B. Jirák: Quintetto per flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto, op. 34. 2. Fernand Quinet: Moralités non légendaires, pour chant et divers instruments. 3. Albert Roussel: Trio

Die Uraufführung des
Opern-Capriccio
DER FÄCHER
Musik Ernst Toch
Text von Ferdinand Lion findet am
8. Juni 1930 in Königsberg statt

Klavierauszug Ed. Schott Nr. 3240. Preis M. 18.–
Textbuch Preis M. 1.–

B. SCHOTT'S SÖHNE MAINZ/LEIPZIG

pour flûte, alto et violoncelle, op. 40. 4. Karl Stimmer: Quintett für Alt-Saxophon, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, op. 9. 5. Alfredo Casella: Serenata per clarinetto, fagotto, tromba, violino e violoncello. — *Chor-Konzert.* Karl Szymanowski: Stabat Mater für Soli, Chor und Orchester.

NEUE MUSIK BERLIN 1930 18.—21. Juni, veranstaltet von der Rundfunkversuchstelle bei der Staatl. Akad. Hochschule für Musik. Künstl. Leitung: Heinrich Burkard, Paul Hindemith, Georg Schünemann. *Lieder und Spiele für Kinder:* „Wir bauen eine Stadt" von Paul Hindemith. „Das Eisenbahnspiel" von Paul Dessau. „Das schwarze Schaf" von Paul Höffer. Kinderchöre von Zoltan Kodaly und einer Arbeitsgemeinschaft. *Chorwerke für Laienchöre:* Chöre von Karl Marx und Josip Slawenski. Sprüche für Singkreise von Paul Barth. Bauernlieder von Igor Strawinsky. Choretüden für moderne Chorschulung von Hugo Herrmann. *Gemeinsame Übungsstunde:* Geübt werden: Beispiele der „Chorschule für Laien" von Hugo Herrmann. Chöre von Otto Crusius und Karl Marx. *Lehrstücke für Laien:* „Das Wasser" von Alfred Döblin, Musik von Ernst Toch. „Hiob" von Robert Seitz, Musik von Hermann Reutter. *Mechanische Musik:* Rundfunk-Hörspiele: „Sabinchen" von Paul Hindemith. Originalkompositionen für Grammophon. Elektrische Musik. Prospekte durch die Geschäftsstelle: Berlin-Charlottenburg, Am Steinplatz 3 (Eingang Uhlandstr.). Teleph. Steinplatz 6621.

DIE TÜRKISCHE REGIERUNG hat *Julius Bittner* die Stellung eines Generalmusikdirektors für Angora angetragen.

IN KAIRO tagte ein Kongreß der *„Association littéraire et artistique internationale"* zwecks Regelung von Fragen des Urheberrechtes.

Dr. VIKTOR JOSS hat die deutsche Bearbeitung der Vierteltonoper „Die Mutter" von Alois *Hába* vollendet. Das Werk, das erste seiner Art, wird in Frankfurt a. M. unter H. W. Steinberg uraufgeführt werden.

INTENDANT PAUL BEKKER vom Staatstheater in Wiesbaden wurde eingeladen, im germanistischen Institut der Sorbonne in Paris einen Vortrag über Wagner zu halten.

MUSIKFEST DER SEKTION DEUTSCHLAND DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK, BAD PYRMONT, 18. UND 19. JULI 1930. *Manfred Gurlitt:* Kammerkonzert. *Hans Helfritz:* Konzert für Cembalo mit kleinem Orchester. *Hans Hirsch:* Sinfonia. *Frank Martin:* Rhythmes. *Paul F. Sanders:* La Voille (für Chor a capella). *Josef Schelb:* Klaviermusik Nr. 2. *Heinz Schubert:* Kammer-Concertino. *Matyas Seiber:* Divertimento für Klarinette und Streichquartett. *Alexandre Tansman:* Klavier-Konzert. *Herbert Trantow:* Aus der Sommerfrische (für Soli, Chor u. Orch.). *Max Trapp:* Sonatina für Klavier. *Wladimir Vogel:* Vokalisen für Soli, Chor und fünf Saxophone. *Karl Vollmer:* Tanzsuite (für Kammerorchester). *Karl Wiener:* Sonatine für Bratsche und Klavier.

EIN E. T. A. HOFFMANN-MUSEUM wurde in *Bamberg* eingeweiht. Bei Nacht, bei kärglicher Kerzenbeleuchtung wurden in den beiden engen Stuben der ehemaligen Wohnung des Künstlers Partien aus seiner Oper „Aurora" zur Begleitung eines Hammerklaviers gesungen. Der Hoffmannforscher Dr. W. *Ament* übergab hierauf die Räume dem Schutz der Stadt.

PROF. CARL FLESCH veranstaltet vom 14. Juli bis 11. August einen geigenpädagogischen Kursus in Baden-Baden. Prospekte sind auf briefliche Anfrage durch das Sekretariat des Künstlers (Baden-Baden, Kaiser-Wilhelmstr. 23) erhältlich.

DIE LEITUNG DER FUNKSTUNDE IN BERLIN hat mit maßgebenden französischen Stellen vereinbart, daß eine Übertragung aus der *Pariser Oper* auf die Berliner Sender erfolgen soll und umgekehrt. Sowohl die französische Telegraphenverwaltung als auch Radio-Paris haben ihre Zustimmung gegeben.

EIN OPERNPREISAUSSCHREIBEN erläßt der Berliner Musikverlag *Bote & Bock.* Es wird ein Preis von RM. 10.000.— ausgesetzt für eine *abendfüllende Oper,* die das Zeitlos-Charakteristische der deutschen Volksseele neu zu gestalten sucht, ohne die Umwertung aller Werte in den letzten zwei Jahrzehnten außer acht zu lassen, und die (ohne parteipolitische Tendenz) auch geeignet sein soll, in Wort und Musik dem Ausland den Begriff des deutschen Volkstums ebenso zu vermitteln, wie es etwa bei der „Verkauften Braut" als Ausdruck böhmischen Volksempfindens der Fall war. — Alles Nähere über die Bedingungen, den Termin der Einsendung, die Jury usw. ist vom Verlag selbst zu erfragen.

DAS MUSIKWISSENSCHAFTLICHE, PHILOSOPHISCHE UND ROMANISCHE SEMINAR der Universität Berlin hat im Februar zusammen mit der Musikabteilung des Zentralinstitutes für Erziehung und Unterricht Berlin, einige *Deutsch-Französische Austauschvorträge* auf musikalischem Gebiete veranstaltet. André Pirro, Musikhistoriker an der Sorbonne, behandelte das Thema: La Musique dans les Universités Françaises; Jean Chantavoine, Generalsekretär des Conservatoire national de Musique et de Déclamation: L'Education Musicale en France et le Conservatoire de Paris. Die beiden deutschen Vorträge werden im Mai in Paris stattfinden. 12. Mai: Prof. Dr. Arnold Schering von der Universität Berlin: Die Musikwissenschaft im geistigen Leben Deutschlands; 19. Mai: Prof. Dr. Willibald Gurlitt, von der Universität Freiburg i. Br.: Die musikpädagogische Bewegung in Deutschland. Die Vorträge finden in der Sprache der Referenten statt.

DIE OPER „DER FÄCHER" VON ERNST TOCH. *(Uraufführung Juni 1930, Königsberg i. Pr.)* Dem Werk liegt eine in der chinesischen Literatur bekannte einfache Fabel zugrunde. Ein Sterbender bittet seine Frau, ihm treu zu bleiben, bis die Erde auf seinem Grabe trocken ist. Sie gelobt ihm diese Treue und fächelt schließlich das Grab, um es rascher trocken zu haben. Diese kleine Geschichte hat einen eigenen schwebenden Reiz. Sie spielt nach einer ernsten und einer heiteren Seite, sie ist bildhaft und bühnenmäßig darstellbar. Sie hat etwas Irreales und Antiveristisches, was ihr Märchencharakter verleiht, ehe noch ein gegenständliches, handlungsmäßiges Märchen-Element hinzugetreten ist. Die Geist-Erscheinung des verstorbenen Mannes in diesem Sinn liegt nahe, sie wächst organisch aus diesem Stil und löst dramatisch den durch den Schwur geknoteten spielerischen Handlungsgang. *L.*

REDAKTIONSSCHLUSS: 26. MAI. — AUSGABE: 3. JUNI. —
REDAKTIONSSCHLUSS FÜR DAS NÄCHSTE HEFT: ENDE AUGUST.

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER

CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG

X. JAHRG. 1930. HEFT 7—8.

Zum Prager Kritikerkongress

Kritische Dreifaltigkeit

VON BERNHARD DIEBOLD

Kollegen!

Hüten wir uns vor der heiligen Einfalt! Schwören wir auf die kritische Dreifaltigkeit! Seien wir ebenso objektiv wie subjektiv! Seien wir dreifaltig in unserer kritischen Totalität:

Referenten — Impressionisten — Dialektiker.

*

Kritik ist Referat eines „Inhalts".

Vergessen wir vor lauter Reichtum eigenen Geistes doch nicht die Darstellung des Objekts. Wahrhaftige Werk-Beschreibung ist das objektivste Drittel unserer Kritik. Als „Referenten" sind wir kritische Epiker.

*

Kritik ist Impression eines „Ausdrucks".

Vergessen wir doch nicht vor lauter Wissenschaft der Werkbetrachtung, daß unser kritsch geprüftes Subjekt (Leib und Seele) sich als Versuchskarnikel künstlerischer Lustgefühle ganz höchstpersönlich regen muß. Im subjektivsten Drittel unserer Kritik sind wir Impressionisten — Lyriker.

*

Kritik ist Dialektik zweier Willen.

Vergessen wir doch nicht die Auseinander-Setzung des Dichter-Objekts mit dem Kritiker-Subjekt. Meinung gegen Meinung. Messung und Vergleich der Kunstansprüche beider Parteien. Vergessen wir vor lauter „Referat" und „Impression" doch nicht den Dialog der kritischen Kritik. Erst Auseinander-Setzung gibt das sachlich-fachliche Recht zur Wertbestimmung. „Ja!" oder „Nein!" als nacktes Urteil bleibt dilettantisch vor der kritischen Begründung. Nur im Begründen sind wir Kritiker. Nur im Dialog mit dem Kunstwert produzieren wir produktive Kritik. Als Dialogiker sind wir im dritten Drittel unserer Kritik vielstimmige Dramatiker — die kritischen Kritiker.

*

Nicht die Brille des Referenten — nicht das launische Schwert des Impressionisten entscheidet —, sondern die Wage des Dialektikers erwägt das Gewicht und setzt den Wert des Kunstwerks, Seien wir Kritiker aus kritischer Dreifaltigkeit!

Der Kritiker

VON ALFRED KERR

Der Kritiker hat keine Angst als Tadler zu gelten. Jeder vernünftige Mensch ist gefaßt, daß die Mehrzahl aller Kritiker tadeln muß. Es wären sonst die mehrsten Stücke, die man spielt, lobenswürdig. Aber wie viele bleiben denn? Also wie wenige sind zu rühmen!

Ethos des Kritikers. Er sei vor allem ein Wahrheitssager. Man entfremdet sich noch die wenigen Freunde, die man hat: indem man genau die Eindrückte wiedergibt, so man von ihren Werken einen empfing. Kritiker ist nicht, wer alle Verpuppungen mitmacht — nur weil sie vor sich gehn. (Kritiker ist, wer verkleidetem Durchschnitt ins Gesicht haut.) . . . Kritiker ist nicht, wer alle Versandungen mitmacht — nur weil sie vor sich gehn.

Was ist eines Kritikers Sendung? Er braucht die unwägbare Kraft, die von Vielen im Grunde gehaßt wird — die Kraft: fortzureißen; zu singen; zu zünden; zu schweben. Er braucht Hände, Finger, Augen. Und die Macht, ein Dasein im Blitze zucken zu lassen . . . als Gegenschöpfer.

Tastende stützen; den Irrungen der Äffchen einen Damm schieben; sie herumwerfen; Ringenden helfen; Blender und Tamtamiten verspotten; einen reuiger Sünder so lieb haben wie einen Gerechten: das ist es, was . . . nicht als Grundsatz vorschwebt, sondern als Praxis herauskommt.

Wie soll man sich wider ein mißratenes Stück verhalten? —

Man soll ihm, nach Lage des Falls, zubilligen, was ihm ziemt. Wenn es Hoffnungen birgt, soll man sie stärken. Wenn es anspruchslos und schlecht ist, soll man es mit Lächeln abtun. Nur was anspruchsvoll und schundhaft ist: dem frommt Schadenfroheit und Spott . . ., wenn man zu alt nicht ist, ihn aufzubringen.

Aus einem Gedanken macht der Stückmacher ein Stück. Der Schriftsteller einen Aufsatz. Ich einen Satz.

Wenn jemand sagt: „Der Verfasser und seine hervorragenden kritischen Aufsätze" . . ., den soll der Schlag treffen am schönsten Feiertag.

Wenn aber jemand sagt: „Der Verfasser und seine harten Dichtungen, die von den Besprochenen manchmal erreicht werden . . ., dem soll es wohl gehn; und soll sich Häuser bauen; und sein Andenken sei gesegnet.

Musikkritik - Musikerkritik

VON KURT WESTPHAL

Alle darstellende Kunstkritik — und mit ihr auch die Musikkritik — bewegt sich in ihrer Einstellung zum Kunstwerk zwischen zwei grundsätzlich geschiedenen Anschauungsformen. Die eine, die ich die psychologische nennen möchte, nimmt den Schöpfer und sein Werk als ein unteilbares Ganzes und sucht aus dem menschlichen Erleben und dessen besonderen Formen und Inhalten die Eigenart des Kunstwerkes

zu verstehen und zu rechtfertigen. Für sie gewinnt das Kunstwerk nur insofern Bedeutung, als in ihm Kräfte zu sichtbarer Materie geworden sind, deren Form Schlüsse auf Funktion und Stärke jener Kräfte zuläßt. Das Kunstwerk als die Projektion seelischer Energien in ein bestimmtes Material wird der Mittler zwischen der Kräfte ausstrahlenden Persönlichkeit des künstlerisch Schaffenden und dem Kräfte registrierenden Kritiker.

Demgegenüber trennt die analytische Betrachtungsart Leben und Schaffen eines Künstlers und hält sich lediglich an das materielle Sein des Kunstwerkes. Sie untersucht es analytisch mit Hilfe von Maßstäben, die außerhalb des Werkes selbst liegen. Reizen den Psychologen die Einzelfälle, die Ausnahmeerscheinungen, die nie wiederkehrenden Einmaligkeiten alles menschlichen Seins, so strebt der Analytiker danach, überall die gleichen Gesetzmäßigkeiten nachzuweisen. Auch im Kunstwerk sieht er die Lösung eines Problems, deren Wertung sich nicht mehr in die Antithese bedeutend oder unbedeutend, phantasievoll oder phantasielos zuspitzt, sondern in die klarer formulierte: richtig oder falsch. (Man denke nur an Werkers Buch über Bach.) Verfällt die analytische Kritik leicht einer Starre und Verbohrtheit des Systems, betont sie die technische Erscheinung, das äußere Formbild übermäßig stark, so verliert sich die psychologische häufig in Spekulationen, die über dem Aufsuchen menschlicher Hintergründe den ursprünglichen Ausgangspunkt, nämlich das Kunstwerk selbst, aus dem Auge verlieren.

Auch die Kritik ist von der gesamten Geistesströmung einer Zeit abhängig. Die gleiche Geisteshaltung, die Form und Charakter der Kunstwerke in einer Epoche bestimmt, schafft auch die kritischen Maßstäbe, die ihnen entsprechen. Es ist selbstverständlich, daß eine Entdeckung wie die der Freudschen Psychoanalyse, die alle seelischen Vorgänge in eine Beziehungsreihe setzt und als Varianten einer Elementarkraft auffaßt auch für die Kritik und die Erkenntnis des künstlerischen Schaffensprozesses neue Perspektiven eröffnen mußte. Die Übertragung der psychoanalytischen Methode auf die darstellende Kritik lag nahe. In vielfältiger Weise ist diese Aufgabe gelöst worden. Ihre Gefahr bestand vor allem darin, daß sie vom Kunstwerk wegführte und den Schwerpunkt in die Untersuchung des Schaffensprozesses legte. Das Zurückgreifen auf tief liegende seelische Untergründe, welche als Anlaß und Kraftquelle der Produktion gedacht waren, wurde Selbstzweck; der Prozeß, der zur Schöpfung führte, wichtiger als diese selbst. Nach dem Grad seiner Kompliziertheit richtete sich die Schätzung des Kunstwerks. So entstand eine Wertung, die die Absicht über das Resultat stellte; die Weg und Willen zum Kunstwerk für die Leistung selbst nahm. Vorübergehende Verfälschungen des Urteils konnten nicht ausbleiben. Sollte nicht zum Beispiel das große, ehrlich ringende Wollen eines Mahler, eines Pfitzner, vor allem aber das eines Busoni auf diese Weise zur Überschätzung ihres Schaffens geführt haben? —

Die subjektivistische Musik des 19. Jahrhunderts forderte eine psychologische Kritik geradezu heraus. Die Kritik der Dichtung suchte

stets im Leben des Dichters eine Ergänzung seines Werkes. Wir können heute kaum noch ein Goethesches Gedicht oder Drama von einem Ereignis seines Lebens, dem die Goethe-Philologie die Anregung zu seiner Entstehung zuschiebt, abstrahieren. Ja, es ist bezeichnend genug, daß die literarischen Porträtisten Goethes immer wieder den Gleichklang zwischen Goethes Leben und Schaffen herzustellen suchten. Nicht die Freude am Formal-Schönen treibt den psychologisch Interessierten zum Kunstwerk, sondern die Begier, fremde Seelen sich enthüllen zu sehen. Die kritische Darstellung der Dichtung hat diesen Parallelismus zwischen Leben und Schaffen bei allen Dichtern des 19. Jahrhunderts aufgezeigt.

Die Methode lag nahe; denn im dichterischen Kunstwerk lassen sich Inhalt und Form noch trennen; die Inhalte aber haben meist Vorbilder im Leben des Dichters. — Wie ist es aber in der Musik? Ist es nicht sonderbar, daß uns eine Bachsche Fuge, eine Haydnsche Sonate, eine Mozartsche Oper kaum anreizen werden, in dem Leben dieser Meister nach einer Erklärung ihres Schaffens zu suchen? Erst mit Beethoven, bei dem die Einheit der Musik durch das Eindringen bestimmter Inhalte gestört, der Raum der Musik geweitet wird, ergibt sich für uns eine Wechselwirkung zwischen Leben und Schaffen, die wir von nun an durch das ganze 19. Jahrhundert aufs genaueste verfolgen. Erlebnis als Antrieb und Werk als Resultat wird für uns erst jene Einheit, die den Komplex der Persönlichkeit ergibt. Werke, die im Formal-Konstruktiven verwurzelt sind, wie die des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, brauchen die Brücken nicht, die zum Menschlich-Erlebnishaften führen. Im 19. Jahrhundert wird die Musik mehr und mehr mit bestimmten Inhalten gefüllt; sie hört auf, eine Kunst zu sein, die etwas ist, und wird eine Form, die etwas bedeutet. So war die Kritik, wollte sie einer Kunst gerecht werden, die den Anspruch, eine Form „an sich" zu sein, nicht mehr erheben konnte, genötigt, überall die Verbindung des Werkes mit seinem Autor zu suchen und das Brüchige einer Form durch das Menschlich-Bedeutungsvolle zu rechtfertigen. Denn nur im Hinblick auf den Autor gewinnt das Werk inneren Sinn. Selbst das geschaffene, äußerlich vom Schöpfer abgelöste Werk bleibt durch eine unsichtbare Nabelschnur an ihn gebunden und zehrt von der Kraft seiner Persönlichkeit.

In jüngster Zeit aber erleben wir mit der Wendung von der subjektivistischen Musik zur „sachlichen" auch eine Wandlung der Musikkritik. Die psychoanalytische Methode erschöpft sich, verliert einer anders gerichteten Musik gegenüber jeden inneren Sinn. Hatte die subjektivistische Musik des 19. Jahrhunderts eine psychologisch interessierte Kritik bedingt, so mußte diese versagen, wenn sie auf die von der mathematischen Konstruktion ausgehende moderne Musik angewandt wurde. Hier liegt meines Erachtens eine wichtige Erklärung für das Mißverständnis, dem die moderne Musik in ihren Anfängen begegnete. Sie war einer kritischen Betrachtungsform ausgesetzt, die von ganz anderen geistigen Voraussetzungen geschaffen war. Diese Kritik mußte die moderne Musik als „gefühllos" und „nur intellektuell" empfinden; denn der Mensch — im 19. Jahrhundert Inhalt der Musik — war aus ihrem Bereich verdrängt. Die moderne Musik verlangt eine Anschauungsart, welche ihre Formen mathematisch mißt und sie jedes Symbolcharakters entkleidet. Die psychologische Kritik sieht aber hin-

ter der klanglichen Bewegung stets die seelische, die ihr parallel geht. Nur durch solche Umdeutung gewinnt der Klang, hinter dessen Erscheinung für den Psychologen erst der seelische Prozeß als das wahre künstlerische „Ding an sich" wirkt, Wert.

Diese Verbindung zwischen Klang und irreeller seelicher Energie, die in der modernen Musik aufgehoben ist, wird von der analytischen Betrachtungsart, die ihr allein gemäß ist, durchschnitten. Die konstruktive Musik verneint eine Bedeutung der Musik, die jenseits des „Nur-klanglichen" liegt. Allein in der klanglichen Bewegung und ihren Massen sieht die neue Generation das Ziel künstlerischer Gestaltung. So mußte sie mit der analytischen Anschauungsform zusammentreffen, die jeden Wert leugnet, dessen Erkenntnis sich dem Intellekt entzieht.

Konnte darum die psychologische Kritik bei der modernen Musik nur zu negativen Resultaten kommen, so bedeutet umgekehrt die Anwendung der analytischen Methode auf die subjektivistische Musik die Probe aufs Exempel; sie mußte deren Wert und Geltung für die Gegenwart entscheiden. Nur ein geringer Kreis von Werken des 19. Jahrhunderts vermag einer Kritik standzuhalten, die lediglich die Form als Struktur in das Gesichtsfeld der Analyse rückt. Hatte Werker bereits die Tonwelt Bachs in ein mathematisches Beziehungssystem aufgelöst, so sucht Lorenz mit ähnlichen Prinzipien dem „Geheimnis der Form" bei Wagner beizukommen; während für die Moderne Erwin Stein mehrfach die Konstruktion Schönbergscher Werke in ihre Bestandteile zerlegt hat. So unüberbrückbar die Gegensätze zwischen der subjektivistischen Musik des 19. Jahrhunderts und der modernen Musik sind, so scharf erweist sich in diesen genannten Versuchen rein analytischer Betrachtungsweise die Reaktion gegen die psychologische Methode. Diese steht und fällt mit dem Subjektivismus; der aber scheint in der Musik für einige Zeit begraben.

„Sie ist eine humane Angelegenheit. Sie ist der sicherste und direkteste Weg zur Kultur. Denn ihr Sinn ist, Niveau zu schaffen. Aus Liebe das Ungenügende zu zerstören, aus Liebe das Große immer wieder zu betonen. Das Wichtigste zu plakatieren."
Kasimir Edschmid.

Musik-Kritik

Gedanken und Informationen
VON KARL HOLL

Kritik ist viel mehr eine Begabung und eine Aufgabe als ein Beruf. Kunst-Kritik zumal und Musik-Kritik — als Kritik der am wenigsten materiellen, am schwersten begrifflich zu fassenden Kunst — erst recht. Ist Kunst-Kritik am Ende selbst eine Kunst? Sie kann es werden; im Sinne der „angewandten" Kunst-Begabung und Kunst-Übung. Sie erreicht diesen geistigen Grad als Summe aus Begabung plus Können. Kann sie darüber hinaus eine schöpferische Kunst werden? Sie kann nie unmittelbar schöpferisch werden; denn sie ist auch in ihren kunstähnlichsten Kundgebungen noch immer mehr Frage als Tat. Sie kann aber in ihren Spitzenleistungen schöpferische Züge annehmen, kann als

natürlich gewordenes Korrellat zum unmittelbaren Schaffen mittelbar an und mit diesem wirken. Wenn die Begabung in starkem Instinkt verwurzelt ist, wenn sich die Summe aus Begabung solchen Kalibers plus Können mit einem starken Charakter multipliziert, mündet Kritik ins Schöpferische. Unter diesem Gesichtspunkt der Selbsterkenntnis und Selbstbescheidung rechtfertigt sich der Begriff „produktive Kritik", der uns Kritikern als höchstes ideelles Ziel vorschwebt und gerade in letzter Zeit, von Freund und Feind immer wieder vorgehalten wurde. In diesem Zusammenhang ist es klar, daß Musik-Kritik gemäß der besonderen Art ihres Objekts ein besonderes Maß von Instinkt und Charakter verlangt, daß sie dann aber auch dem Schöpferischen besonders nahe rücken kann. Ich betone immer wieder das „kann"; nämlich die Möglichkeit und damit die Forderungen, die sich aus ihr ergeben. Ob die Kritik diese Forderungen erfüllt, das hängt nicht nur von ihr selbst ab, sondern — mehr als mancher wohl denkt — auch von all den anderen Faktoren, die im Verhältnis Kunst — Kritik — Öffentlichkeit auftreten.

*

Die Kritik ist ein Beruf geworden, wie die Kunst ein Beruf geworden ist. Die Musik-Kritik ist im Musik-Lande Deutschland im selben Maße und Tempo gewachsen wie das Musikleben, das der Kritiker von heute gern als Musik-Betrieb bezeichnet. Da die deutsche Musik als Erbe wohl die am meisten vergeistigte, als Wille wohl die am stärksten suchende und versuchende Musik im Konzert der Völker ist, stellt sie auch an ihre Kritiker besonders hohe geistige Ansprüche. (Das sei hier ohne wertende Absicht nur festgestellt; wir wissen, daß andere Völker in der Musik andere Missionen zu erfüllen haben.) Die deutsche Musikkritik hat sich in der zwiefachen Beziehung zum wachsenden Musikleben und zum wachsenden Zeitungswesen ihres Landes immer breiter als Beruf ausgebildet und zum Stand entwickelt. Zu einem Beruf und zu einem Stande, der seine Vertreter hauptsächlich aus den Kreisen der ausübenden Musiker und (neuerdings besonders stark) aus den Kreisen der Musikwissenschafter heranzieht. Der Künstler-Kritiker, der sich einst aus Mitteilungsbedürfnis hauptsächlich in kulturellen Zeitschriften und in besonderen Musikzeitungen geäußert hat, der Liebhaber-Rezensent, der während der Frühzeit des Zeitungswesens in den Tagesblättern sich nebenberuflich als Beiträger betätigte, der Allerwelts-Feuilletonist, der seine journalistische Routine unter anderem auch als Rezensent in der „Musiksparte" tummeln durfte —, all diese Typen sind im Lauf der Entwicklung von dem des Fachreferenten der Tageszeitung abgelöst worden, welcher mindestens in der Musik oder in der Musikwissenschaft, mehr und mehr aber auf beiden Gebieten zugleich eine gründliche Bildung mitbringen muß und infolge seiner zunehmenden Leistung als Kritiker ein nicht unwichtiger Faktor im Organismus der Zeitung geworden ist. In der Großpresse und sogar in zahlreichen Organen der mittleren Presse hat dieser Kritikertyp seine Arbeit von der eigentlichen Aufführungs- und Werk-Kritik auf die gesamten Erscheinungen des Musiklebens ausgedehnt und als Musik-Redakteur in der geistigen Leitung der Zeitung sich Sitz und Stimme errungen. Mit dem Aufkommen des hauptberuflichen Musikkritikers ist seine soziale Eman-

zipation einhergegangen und damit die Lage eingetreten, welche ihn zur beruflichen Organisation reif machte. Im Jahre 1913 — also ein Jahr vor dem Ausbruch des Weltkrieges und der durch ihn akut gewordenen Kulturkrise — hat sich der „Verband Deutscher Musikkritiker" konstituiert, der trotz des von ihm verfochtenen Ausleseprinzips inzwischen auf rund 150 Mitglieder angewachsen ist.

*

Die Problematik des Kritikerstandes ergab sich, wie auf anderen geistigen Gebieten auch auf dem der Musik, aus der Spannung zwischen dem geistig-künstlerischen Charakter seiner Arbeit und den Forderungen bezw. Bedingungen seiner journalistischen Stellung. Die Problematik des Zeitungswesens mit all ihren wirtschaftlichen, politischen und zivilisatorischen Gründen mußte und muß vom neuen Stande der Musik-Kritiker und Musik-Redakteure viel schneller erfahren, erkannt und durchgekämpft werden als von seinen journalistischen Kollegen, die auf eine viel längere Entwicklung ihres Standesbewußtseins und ihrer sozialen Lage zurückblicken. Desto höher ist es zu werten, daß der „Verband Deutscher Musikkritiker" vom Beginn seiner Arbeit an gegenüber allen Kontrahenten der Musikkritik diejenigen Faktoren in den Brennpunkt seiner Arbeit gerückt hat, die einzig imstande sind, die geistige und wirtschaftliche Existenz der Musikkritik, ihren Anspruch auf ideelle Unabhängigkeit und auf materielle Sicherung zu legitimieren, nämlich: die fachliche und moralische Qualifikation. § 2 der Satzung des Verbandes bezeichnet als seinen Zweck „Die Vereinigung aller Musikkritiker des deutschen Sprachgebietes, die durch Bildungsgang und künstlerisch gediegene wie moralisch einwandfreie Ausübung ihres Berufes als vollwertige Vertreter des deutschen Kritikerstandes angesehen werden können". Die Tätigkeit des Verbandes ist in erster Linie gerichtet „auf die Hebung des Kritikerstandes, insbesondere durch Stellungnahme gegen Mißstände in der Musikkritik und im Berufsleben der Musikkritiker". Als weitere Aufgaben werden genannt: Die Stärkung des Einflusses der musikalischen Kritik durch Stellungnahme zu wichtigen organisatorischen und sozialen Fragen des Musiklebens; die Kontrolle und Besserung der wirtschaftlichen und künstlerischen Arbeitsbedingungen der Musikkritiker; und die Einflußnahme auf die Besetzung von Musikkritikerstellen. In diesem Sinne, nach diesen Richtlinien hat der Verband in den 17 Jahren seines Bestehens gearbeitet.

Die Berufsehre wurde insbesondere durch das vor 5 Jahren eingesetzte Ehrengericht, das auch von Nichtmitgliedern angerufen werden kann, überwacht und verteidigt. Je mehr der Verband im Laufe der Jahre die Musikkritiker und Musikredakteure der meisten größeren Tageszeitungen und Musikzeitschriften in seine Reihen zog, desto mehr wurden die von ihm korporativ vertretenen Bestrebungen auch personell, von jedem einzelnen Mitglied in dessen jeweiligem Arbeitsbereich repräsentiert, verfochten und auf den Nachwuchs übertragen. Der Verband hat durch die Bloßstellung von Schäden innerhalb der Kritik auch auf die Haltung der übrigen, nicht organisierten Kritiker mittelbar oder unmittelbar Einfluß gewinnen können. Er hat Konflikte von

Kritikern untereinander beigelegt und vor allem in Konflikte zwischen Kritikern und Künstlern, Kritikern und Behörden schlichtend eingegriffen. Er ist nicht müde geworden, den Verlegern und dem breiten Publikum die Augen zu öffnen für die gemeinsame geistige Haftung, die ihnen mit dem Kritiker gegenüber dem künstlerischen Schaffen auferlegt ist. Und er hat sich unablässig bemüht, den Gefahren der berufsständischen Entwicklung der Musikkritik sowie ihrer journalistischen Aktivierung durch Bildung und Pflege einer geistig beweglichen und moralisch verantwortlichen Gesinnung zu begegnen.

*

Man könnte mit der Selbsterziehungsarbeit der deutschen Musik-Kritik zufrieden sein und ihrer weiteren Entwicklung ein günstiges Horoskop stellen, wenn nicht gerade in jüngster Zeit Gefahren sichtbar geworden wären, deren Abwehr nur zum kleineren Teil in der Macht der Musikkritiker liegt. Die Kulturkrise, die Umschichtung des Publikums, der grundlegende Wandel unseres geistigen und materiellen Daseins haben das Informationsbedürfnis des Publikums stark verändert und damit rückwirkend Struktur und Niveau der Tagespresse schwer beeinträchtigt. Die Unterschätzung der geistigen Werte überhaupt, ihre Zurückdrängung hinter Sport und Tagespolitik, die Überschätzung des Aktuellen und Sensationellen bedrohen die wirtschaftliche wie die geistige Existenz des qualifizierten, um tiefere Erkenntnis und um geistige Unabhängigkeit bemühten Musikkritikers. Die radikalisierte politische Haltung der Blätter ist zu einer besonderen Gefahr ihres geistigen Teiles, also auch ihrer Musikkritik, geworden. Und die Künstlerschaft hat sich, mit unter dem Druck der Wirtschaftslage, in einer Weise kommerzialisiert zum Teil auch radikalisiert, die es dem Kritiker von der Sache her außerordentlich schwer macht, die Forderung nach Objektivität und den Wunsch nach produktiver d. h. anregender, nicht so sehr aburteilender als stützender und fördernder Kritik zu erfüllen. Durch die starke Politisierung und Kommunalisierung unseres öffentlichen Kunstwesens, durch das Versagen so mancher dafür verantwortlicher Stellen wird den Musikkritikern, die über das reine Urteilen hinaus auch organisatorisch etwas zu sagen haben, die Wirkungsmöglichkeit verbaut und damit die Freude am Beruf geschmälert, wenn nicht verdorben. Dabei wäre gerade jetzt, im Zeitpunkte schärfster geistiger Auseinandersetzungen, tiefer seelischer Not und schwersten Existenzkampfes unserer Kunstinstitute, im Zeitpunkte einer gesteigerten sozialen Kunstpflege eine hoch qualifizierte, möglichst unabhängige Kritik nötiger denn je!

*

Es ist erfreulich, daß die deutsche Musikkritik trotz all dieser Schwierigkeiten im Großen und Ganzen an dem mühsam erkämpften Niveau festhält und mit allen Kräften versucht, sich der neuen zivilisatorischen und journalistischen Lage anzupassen, ohne wesentliche Punkte der errungenen Position aufzugeben. Doch es ist unwahrscheinlich, daß sie bis zu einer neuen Epoche kulturellen Aufstiegs durchhalten kann, wenn nicht alle Kontrahenten sie in dieser Haltung verständnisvoll unterstützen. In diesem Zusammenhang ist es geradezu unbegreiflich, daß und wie gerade in letzter Zeit führende Künstler und

namhafte Kunstinstitute aus gekränkter Eitelkeit anerkannt qualifizierte Kritiker angegriffen haben, daß und wie sie versucht haben, die Freiheit der Kritik zu schmälern. Nur wechselseitige Anerkennung der Qualitäten und des Ringens um Qualität auf beiden Seiten, nur ein gegenseitiges Eintreten der Künstler und Kritiker für einander — auch dann, wenn es einmal schwer fällt — kann die bedenkliche Situation zum besseren wenden. Ist erst wieder eine ideelle Verbundenheit zwischen Künstlern und Kritikern hergestellt, so wird sich ihre fruchtbare Spannung auch dem Publikum mitteilen, so werden auch die Verleger mit ihr rechnen müssen. Die zum Bewußtsein ihrer Verantwortung erwachte deutsche Musikkritik ist längst von der alten Klopffechterei, die das typische Merkmal des „Rezensenten" vor 30, 40 Jahren gewesen ist, abgekommen und zu menschlicheren, geistig höherstehenden Methoden der Auseinandersetzung übergegangen. Mögen endlich einmal auch das die Künstler sich überlegen, was auf dem Spiele steht, und versuchen, mit Überwindung ihres primitiven Vitalismus die Kritik so zu sehen, wie sie tatsächlich geworden ist oder zu werden strebend sich bemüht.

„Feurig sein gegen das Gesinnungslose, kühl gegen Anmaßung. Fehler bekennen. Immer Linie halten." *K. E.*

Der Verkehr mit den Künstlern

VON OSKAR BIE

Lieber Freund. Über diesen Punkt werden wir uns schwer einigen. Sie haben sicherlich ein Recht, Ihre Oper für unfehlbar zu halten und einen Mission in sich zu fühlen, die Ihnen allein die Arbeit möglich macht. Sie glauben, daß ich Ihre Gedankengänge nicht ganz begreife und Ihr Werk nicht so einschätze, wie Sie es gern möchten. Sie wollen sogar etwas gegen meine Kritik schreiben. Ich kann Ihnen das durchaus nicht verübeln, denn ich sehe nicht ein, warum der Künstler nicht öffentlich über seine Absichten sprechen sollte, da dem Kritiker es erlaubt ist. Man darf nicht sagen: der Kritiker schreibt aus Beruf, der Künstler schafft aus Beruf, also soll keiner dem andern ins Handwerk pfuschen. Aber das ist ein Unterschied. Denn das Schreiben ist nicht bloß eine Kunst wie die Ihre, sondern es ist auch ein Verständigungsmittel, das allen offen steht. Freilich habe ich immer die Erfahrung gemacht, daß ein guter Kritiker sich viel eher in die Seele eines Künstlers hineinversetzt, als ein guter Künstler in die seine. Denn der Beruf wird durch eine innere Einstellung gebildet. Die meisten Künstler haben keine Ahnung davon, was der Kritiker eigentlich tut. Sie sehen im allgemeinen nur Lob oder Tadel, aber sie verstehen nicht, daß der Kritiker auch seine Kämpfe durchzumachen hat und auch seine Mission erfüllen will. Ist er ehrlich, so wird er niemals mit seinem Urteil so fertig sein, wie es das gedruckte Wort erscheinen läßt. Er entwickelt sich an seiner eigenen Kritik. Und was zuerst nur Impression war, wird allmählich immer mehr Urteil, ohne doch je den Charakter der Impression ganz zu verlieren und verlieren zu dürfen. So fasse ich es auf. Aber wie selten ist der Künstler imstande, den Kritiker so zu nehmen, wie

er genommen werden will. Der Kritiker hat die unglaubliche Macht dieses gedruckten Wortes. Es bleibt ein Nachteil für den Künstler, wenn es das letzte Wort sein sollte. Meinetwegen soll er also antworten. Aber er wird dadurch an dem Verlauf der Kunstgeschichte nichts ändern. Für jemanden, der mitten in diesen Dingen steckt, bleibt die Sache immer ein Problem.

Viel verwickelter wird es noch, wenn sich Künstler und Kritiker, wie wir beide, persönlich nahe stehen. Daß ich Ihnen heute diesen Brief schreiben kann, ist schon alles Mögliche. Wir unterhalten uns über unsern Gegenstand. Sie werden sich weiter entwickeln, ich auch, und dann werden wir sehen. Ich kenne schlimmere Fälle, die böse ausgelaufen sind. Es ist mir vorgekommen, daß ich mit einem Manne jahrzehntelang verkehrte, aber als ich einmal über eines seiner Werke, auf das er die größten Hoffnungen setzte, nicht etwa feindlich, sondern fast wohlwollend und sachlich urteilte, daß er mir dann eine Distanz vorschreiben wollte, die ich als Beleidigung empfand und mit vollkommener Entfernung erwiderte. Vielleicht brauchte er Reklamemacher. Aber ich dachte, daß er mich nie als einen solchen eingeschätzt hatte und daß es viel nützlicher und fruchtbarer gewesen wäre, wenn er es jetzt zu einer wirklichen Aussprache gebracht hätte. Was soll man machen? Jetzt weiß ich Bescheid mit ihm. Ich gebe mir die redlichste Mühe, objektiv und fördernd zu bleiben und habe darin vielleicht auch schon einige Erfolge zu verzeichnen. Aber ich lasse mich nicht unter die Schreiber rechnen, die ein künstlerisches Gewissen selbst nicht haben, wenn sie über ein anderes urteilen sollen. Es muß diese Ritterlichkeit geben, daß zwei Freunde, wenn sie beruflich in Gegensatz kommen, die Sache über die Person stellen und sogar das persönliche Verhältnis dazu benützen, die sachlichen Verschiedenheiten in eine fruchtbare Zukunft zu wenden.

Ob es diesen Fall im großen schon einmal gegeben hat, weiß ich allerdings nicht. Wie gesagt, lieber Freund, es bleibt ein Wunsch, der von dem besten Kritik wohl eher geäußert werden wird, als von dem besten Künstler, dem das gedruckte Wort einen plötzlichen Impuls bedeutet, der es für jenen gar nicht ist. Der gesellschaftliche Verkehr der Künstler, sowohl der schaffenden, wie der nachschaffenden, ist da überhaupt eine unklare Sache. Und greift doch so gewaltig ein, wie Sie sehen. Große Künstler mit geringen Ausnahmen sind Egoisten und müssen es sein. Sie dürfen nie den Glauben an sich verlieren. Wenn sie sich nicht mit Menschen umgeben, die sie blindlings anbeten, so suchen sie einen neutralen Verkehr, der ihnen nichts nimmt. Und doch haben sie immer die Sehnsucht nach wirklich verständigen Leuten, mit denen sie so lange gut stehen, als sie sie bejahen. Ist nun gar einer von diesen von Beruf Kritiker, so werben sie um ihn mit einer unnachahmlichen Scheu, die die Beziehung niemals ganz rein erhält. Der Kritiker seinerseits, und es gibt viele solche, könnte ja den Verkehr ganz ablehnen. Er könnte sich einbilden, seine Aufgabe mit der größten Objektivität und Vorurteilslosigkeit zu erfüllen, wenn er niemanden von diesen Herrschaften kennt. Aber er wird sofort den Nachteil empfinden. Man fühlt es seinen Worten an, daß sie aus der leeren Luft kommen und nicht eingehüllt sind in eine Atmosphäre, die ein lebendiger menschlicher Verkehr unbedingt schafft.

Er wird hundert Dinge behaupten, die er besser wüßte, wenn er vom Bau wäre. Er wird hundert Fragen stellen, die er sich sonst selber beantwortet hätte. Er wird von den wirklichen Vorhängen im Innern des Künstlers oder im äußeren Betriebe der Oper und des Konzertes keine Ahnung haben und also unproduktiv bleiben. Jetzt steht er vor der Schwierigkeit. Verkehrt er nicht mit dem Künstler, fehlt ihm etwas am Beruf. Verkehrt er mit ihm, liegt das Persönliche leicht zu viel darin. Er muß die Mitte zu finden wissen. Er wird von selbst nur die Künstler kennen lernen, die er schätzt, und die anderen vermeiden. Und wird sie erst sprechen, nachdem er sie geschätzt hat. Ich habe oft beobachtet, daß die persönliche Beziehung das Urteil nicht veränderte, sondern nur vertiefte. Immer hat sie eine Bestätigung gebracht, auch im negativen Sinne. Das ist nun gar nicht allgemein durchzusprechen, das ist Sache des Taktes von Fall zu Fall. Es ist vielleicht das größe Problem, das es in unserem Berufe gibt. Und jeder, der Gewissen hat, wird auf seine Art damit zu Ende kommen. Trifft sich einmal die gegenseitige Befruchtung von Persönlichkeit und Sachlichkeit, so ist es eine besondere Gnade: dann hat der Künstler, der so schwer im Leben einen Freund und Bruder finden konnte, so schwer wie kein anderer Mensch, endlich einmal diesen reichen Segen erfahren. Dürfte ich das von uns hoffen?

Rätsel der Kritik

VON EMIL FAKTOR

Leser: Sie gehen schon eine Reihe von Jahren ins Theater, um Kritiken zu schreiben. Ist diese Verpflichtung nicht ein psychischer Druck, der die unmittelbare Hingabe behindert?

Kritiker: An Abenden, die sich lohnen, steigert sie das Interesse durch die Vorfreude, Eindrücke aus der Enge des Zuschauerraumes weiterleiten zu dürfen. Ich kenne keine größere Strapaze, als die Langeweile. Ohne die Möglichkeit, gegen sie zu opponieren, würde es unsereins in so mancher Vorstellung nicht aushalten.

Leser: Ich behalte trotzdem den Verdacht, daß ein häufig ausgeübtes Kritikeramt die Unbefangenheit raubt.

Kritiker: Reiche Erfahrung, die den Zustand naivster Empfänglichkeit beseitigt, sammelt schließlich auch das Publikum. Für die Entwicklung der Kunst wäre es garnicht wünschenswert, wenn man restlos naiv bliebe.

Leser: Ich denke an den Überdruß, der durch Übervertrautheit mit oft gespielter Literatur und oft gesehen Darstellern entstehen muß.

Kritiker: Das Theater, von dem zu reden sich überhaupt lohnt, ist an jedem Abend eine Neugeburt. Ein wirkliches Theaterstück hat soviele Merkmale, daß man jedesmal ein paar andere fixieren kann. Ein wirklicher Bühnenkünstler fesselt mit dem Geheimnis seines Wesens, auch wenn er sich in den Bewegungen und Wirkungen einer Rolle zu wiederholen scheint.

Leser: Sobald mich eine Vorstellung interessiert, lese ich am nächsten Tage viele Zeitungen. Die Schreibart ist ja sehr verschieden, aber im Urteil stimmen sie häufig überein. Mir imponiert das.

Kritiker: Das vorgeführte Kunstwerk funktioniert wie ein Sender, der alle Zuschauer (Kritiker einbegriffen) gleichzeitig und gleichmäßig bedient.

Ein anderer Leser: Erklären Sie mir — auch ich lese nach einer Premiere viele Zeitungen — die oft so auffällige Divergenz der Urteile.

Kritiker: Ich möchte den Vergleich fortsetzen. Die Empfangsapparate sind nicht so einheitlich.

Leser: Werden nicht manche Aussagen der Kritik von Vorurteilen diktiert?

Kritiker: Die Objektivität eines Kritikers kann immer wieder nur subjektiver Natur sein.

Ein anderer Leser: Der Kritiker ist doch auch nur ein Mensch. Läßt er sich niemals von persönlichen Momenten zur Färbung seines Urteiles verleiten?

Kritiker: Verrissene Dramatiker und gekränkte Schauspieler reden sich sehr häufig eine prinzipielle Antipathie des Kritikers ein. Sehr begreiflich. Persönliche Hintergründe eines Urteils werden hundertmal öfters vermutet, als es begründet ist.

Leser: Gibt es denn eine Unfehlbarkeit der Kritik?

Kritiker: Den Kampf gegen Irrtümer muß jeder an uns mit sich selber austragen.

Der andere Leser: Wenn ich zu einem Kritiker Vertrauen haben soll, darf er nicht inkonsequent sein.

Kritiker: Konsequenz um jeden Preis — wie denken Sie darüber? Sie grenzt an Borniertheit.

Der Leser: Wäre es nicht vernünftiger. Kritiken erst ein paar Tage später, ungehetzt zu schreiben? Mit Auswahl — nicht über jede Nichtigkeit?

Kritiker: Selbstverständlich!

Leser: Also! Reformieren Sie! Es wäre viel bequemer für Sie alle.

Kritiker: Daran ist nicht zu denken.

Leser: Eine lesbare Kritik kommt nie zu spät. Wer verlangt sie denn schon am nächsten Tag?

Kritiker: Komische Frage, Niemand anders als Sie selber.

Auf Wiedersehen!

„Kritik ist im allerletzten und bedeutendsten Sinne Aufbau, Arbeit am Leib des Volkes." K. E.

Anfänge der Musikkritik

VON FRITZ STEGE

„Entstehung der Musikkritik?" Ja — ist es denn überhaupt möglich, eine Entstehungszeit der Kritik festzulegen? Ist die Kritik als ästhetisches Urteil nicht eine ständige Begleiterscheinung j e d e r künstlerischen Offenbarung — und folglich ebenso alt wie die Kunst selbst?

Das ist richtig, sofern man sich lediglich darauf beschränkt, die Kritik als ein „persönliches Werturteil" zu definieren, dem keine allgemeine Bedeutung beizumessen ist. Wir wissen aber, daß die Kritik

einen wichtigen, gesonderten Faktor im deutschen Geistesleben darstellt — nach Paul Bekker „nicht mehr auf bestimmte, in sich abgeschlossene Gesellschaftskreise beschränkt, sondern die Kundgebung eines öffentlich sich betätigenden allgemeinen Erkenntnisdranges". Diese Auffassung der Kritik umschließt als weitere wichtige Voraussetzung das Vorhandensein einer Zeitungs-, resp. Zeitschriftenpresse, die den Begriff „öffentlich" überhaupt erst rechtfertigt. Diese „öffentliche Kritik" verlangt als zweites Merkmal eine Anteilnahme an allen aktuellen künstlerischen Zeiterscheinungen, die sich niemals durch die literarische Buchkritik in gleichen Maße erreichen läßt wie auf dem Gebiet der periodischen Druckschrift. Und drittens resultiert die „öffentliche Zeitschriftenkritik" aus einer allgemeinen Geistesrichtung, die durch kritische Einstellung einen lebhaften Anteil aller Volksschichten an der Entwicklung der Kunst dokumentiert und durch die Betonung eines künstlerischen Auslesegedankens zur Förderung zukunftsberechtigter Werke beiträgt.

Man sieht: Diese Begrenzung des Allgemeinbegriffes „Kritik" führt in kulturgeschichtliche Zeiten zurück und ermöglicht es auch, einen ungefähren Zeitpunkt der Entstehung festzulegen, der allerdings nicht auf musikalischem, sondern auf literarischem und philosophischem Gebiet liegt. Ist dies besonders verwunderlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Musikkritik ihrem Wesen nach in erster Linie ein literarisches Produkt ist und erst in zweiter Reihe in bezug auf das kritische Objekt einen musikalischen Charakter erhält? Und die innere Struktur, die Gedankenordnung, vor allem aber die Fixierung eines Werturteiles überhaupt, verweisen auf das Gebiet der Philosophie, speziell der Logik und Ästhetik. Die Entstehung der Musikkritik muß infolgedessen in eine Zeitepoche fallen, die durch eine Neugestaltung des Geisteslebens weiteste Volkskreise zur Anteilnahme an künstlerischen Geschehnissen interessiert.

Werfen wir einen kurzen Blick auf die Kulturgeschichte vergangener Jahrhunderte. Die Zeit um 1700 ist durch eine Zersplitterung der nationalen Kräfte, durch eine Knechtung geistigen Lebens in deutschen Landen gekennzeichnet. Der Adel bekümmerte sich nicht um deutsche Kunst. Die Folge einer französischen Erziehung war die Bevorzugung französischer Literatur und Verachtung heimatlicher Produktion, die sich neben dem „Weltbürgertum" eines Leibnitz ganz besonders in dem abfälligen Urteil Friedrichs des Großen über deutsche Literatur ausspricht. Der Bürgerstand war durch Kriege verroht, und ein Mangel an Bildungsanstalten begünstigte das Fehlen höherer geistiger Interessen. Jeder Zugang zu wissenschaftlicher Erkenntnis blieb ihm durch den Kastengeist der Gelehrtenwelt verschlossen, die die lateinische Sprache zum alleinigen Interpreten der Wissenschaft erhoben hatte. Die Kirche übte durch eine einseitige Dogmatik einen weiteren Zwang aus und erstickte jede freiere geistige Regung innerhalb der weiten Volksschichten. Aber schon pochte eine neue Zeit als Reaktion auf die geistige Versklavung an die Pforten der Weltgeschichte. In deutscher Sprache — welch ein Wagnis! — warf der Aufklärer und zugleich Begründer des deutschen Journalismus Christian Thomasius seine schwerwiegenden Worte in die Hörsäle der Universität: „Wird die Gelahrtheit als

ein geschlossen Handwerk behandelt, so kann die Wahrheit ihre Zweige nicht weit austreiben." Der Philosoph Christian Wolf lehrte das „Streben nach Vollkommenheit" und die Notwendigkeit einer sittlichen Erziehung, und unterstützt durch die englische Moralphilosophie eines Locke, Shaftesbury und Hume, unter deren Einfluß der Journalismus in der ältesten Form, der „moralischen Wochenschriften" zu blühen begann, angeregt durch den zersetzenden Kritizismus in Frankreich, wo Männer wie Bayle und Fontenelle aufklärend am Werke waren, erhoben sich auch in Deutschland zahlreiche Persönlichkeiten, die mit der Schärfe des Verstandes die Kultur ihrer Zeit einer Kritik unterzogen und für eine allgemeine Verbreitung wissenschaftlicher Erkenntnis eintraten. Gottsched in Leipzig, Bodmer und Breitinger in Zürich wurden die wichtigsten Pole dieses „kritischen" Zeitalters, das sein ästhetisches Urteil in bestimmten Schlagworten zusammenfaßte: „Vernunft": Der ausschlaggebende Maßstab einer analysierenden Kritik; — die Natur: Nur was als natürlich gegeben erscheint, hält einer scharfen Kritik stand; der „gute Geschmack", der als allgemeinstes Schlagwort eine Ablehnung geistiger Erzeugnisse ausreichend begründete. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhalten plötzlich alle Druckschriften der Aufklärung das Beiwort „kritisch". Es gab eine „kritische Dichtkunst", „kritische" Beiträge, eine „Critica" Musica, einen „kritischen" Musikus usw. Bezeichnend für die Fremdartigkeit und Neuheit einer kritischen Betrachtungsweise ist der Versuch der Herausgeber, den Leser im Vorwort von der Notwendigkeit der Kritik zu überzeugen und ihm über das Wesen der Kritik Aufschluß zu geben. Im Jahre 1730 fühlt sich Gottsched verpflichtet, im Vorwort der „critischen Dichtkunst" den Begriff „Kritik" ausführlich zu erklären, da viele Leser ein „Mißfallen an allem was critisch ist" haben. Die Feinde der Kritik hätten entweder „keinen rechten Begriff von derselben", oder aber „ein böses Gewissen", und Kritik sei eine weit edlere Kunst als „schulfüchsische Buchstäblerei". Seine Definition des Kritikers als eines Philosophen, die sogar Lessing aufgenommen hat, geht auf Shaftesbury zurück. Der Schweizer Dichter Bodmer hält es im Vorwort zu Breitingers „kritischer Dichtkunst" für angebracht, Gottscheds „höflichste Abbitte" ausdrücklich als ein Argument für die allzu langsame Entwicklung der Kritik anzuführen. Aber noch 14 Jahre später gibt Friedr. Wilh. Marpurg in seinen „Historisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik" offen zu, daß sich „allezeit wenig Personen in das Feld der Kritik gewaget", denn: „die beleidigte (!) Partei mehret sich. Man gehet dem Kunstrichter zu Leibe (!!)." Und nach weiteren 16 Jahren fragt sich der bedeutende Musiker und Schriftsteller Adam Hiller unter bedenklichem Kopfschütteln (Wöchentl. Nachr. u. Anmerk.): „Aber der Ton dieser Recensionen? Ja, der wird uns freylich bisweilen in Verlegenheit setzen . . . Wenn nun critisieren und verläumden bey vielen für einerley gehalten wird?" Und selbst an der Schwelle des 19. Jahrhunderts sieht sich Rochlitz im Programm zum ersten Heft der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" zu dem Versprechen gezwungen, daß alle Beurteilungen „mit anständiger Freymüthigkeit, aber auch mit nicht weniger anständiger Bescheidenheit" erfolgen werden, ohne etwas „Injuriöses" zu enthalten. Neben diesem Verhältnis des Kritikers zum Pu-

blikum waren die Eigenschaften des Kritikers, die Frage nach dem Grad der Schärfe in der Kritik u. a. Gegenstand lebhafter Erörterung.

Alle diese literarisch-kritischen Strömungen haben selbstverständlich für die Musikkritik eine ganz entsprechende Anwendungsmöglichkeit. Der erste Anstoß zur kritischen Einstellung des Musikers ging nicht nur von der zeitgemäßen Literatur aus, es zeigen sich sogar unmittelbare. Übertragungen literarischer Probleme auf musikalisches Gebiet. Der Hamburger Joh. Ad. Scheibe versuchte als persönlicher Schüler Gottscheds, in seinem „Kritischen Musikus" die dichterischen Theorien seines Lehrers auf die Musik anzuwenden. Der Musikgelehrte Joh. Mattheson, der selbst die berühmteste englische moralische Schrift, den „Spectator" auszugsweise in Übersetzung herausgab, wurde von Gottsched der „große Musikverständige" genannt. Beide führten sogar einen musikalischen Federkrieg miteinander. Lessing selbst entnahm der Zeitschrift Scheibes wertvolle Anregungen für einen Abschnitt seiner „Dramaturgie". Ästhetische Bemerkungen über Kritik dienten sowohl den Schweizer Dichtern, wie auch den Musikern Marpurg, Rochlitz u. a. aus der gemeinsamen Quele des „Spectator" zum Vorbild. Und so ließen sich zahlreiche Merkmale für den direkten Einfluß der literarischen Kritik auf die Musikschriftstellerei nachweisen. Der Musiker, der die als erste deutsche Musikzeitschrift bekannte „Critica musica" von Mattheson in die Hand nimmt und sie auf ihren kritischen Wert hin untersucht, findet zu seinem Erstaunen nichts als einige polemisierende Artikel über neuerschienene Bücher. Jedoch —, welche Objekte standen dem Musiker nach 1700 für seine kritische Einstellung zur Verfügung? Konzertveranstaltungen? Ein Konzertleben im heutigen Sinne gab es nicht. Die Oper? Die stand nur in den größeren deutschen Musikzentren auf beachtenswerter Höhe, und gelegentliche Notizen über Lokalaufführungen dienten höchstens als Füllwerk.

Soweit also die Herausgeber und Verfasser der ersten Musikzeitschriften sich nicht darauf beschränken wollten, den Lesern theoretische Unterweisungen zu geben (wie Henkes „Musik. Patriot" 1741—1742), folgten sie dem literarischen Vorbild, das von den „Acta Eruditorum" bis zu den gesamten politischen Zeitungen des 18. Jahrhunderts die Neuerscheinungen des Büchermarktes kritisch verfolgte. Bei Marpurg und Mizler finden wir Musikzeitschriften, deren Tendenz ausschließlich in der Besprechung von Noten und Büchern besteht. Somit gliedert sich die Geschichte der Musikkritik in deutlich erkennbare Abschnitte. Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zu Adam Hillers „Wöchentlichen Anmerkungen" stand vorwiegend im Dienst der Buchrezension und einer allgemein gehaltenen, kulturfördernden Zeitkritik. Mit Adam Hiller beginnt das Zeitalter der Persönlichkeitskritik (Besprechungen aufgeführter Opern und vereinzelter Konzerte), erst das 19. Jahrhundert ist durch die Anteilnahme der Zeitungspresse am allgemeinen Musikleben charakterisiert.

Instruktiver als ein trockener historischer Bericht wirkt das Wort eines Zeitgenossen, der mit feinem Verständnis die geistigen Strömungen seiner Umwelt durchschaut. Nachstehendes Zitat aus dem ersten Stück von Scheibes „Kritischem Musikus" (1745), das uns nach obigen

Ausführungen ohne weiteres verständlich wird, illustriert vortrefflich das Verhältnis der Musikkritik zu den übrigen Wissenszweigen:

„Endlich ist die in den Wissenschaften herrschende Barbarey in einigen Theilen unseres werthen Deutschlandes bey nahe gänzlich vertilget worden. Wir sehen die Dichtkunst und die Redekunst durch die besten critischen Untersuchungen in einer so großen Vollkommenheit, daß wir den Franzosen, die sonst darinnen die einzigen Meister seyn wollten, nichts mehr nachgeben dürfen. Der gute Geschmack (sic!) beginnet zu herrschen, und dadurch fangen wir an, zu empfinden, wie glücklich diejenigen sind, welche der Vernunft und der Natur (sic!) in einer wohlgeprüften Beurtheilungskraft folgen. Die Musik allein ist noch übrig . . . Sie liegt noch in einer so großen Verwirrung, daß es uns und unseren Nachkommen noch Zeit und Mühe genug kosten wird, sie in eine vernünftige Ordnung zu bringen. . . . Die Italiener haben meistentheils an dem Verfalle Schuld, in welchen die Musik bey gelehrten und vernünftigen Leuten gerathen ist . . ."

Damit berührt Scheibe einen Kernpunkt der Kritik, der in der Literatur (Gottsched) auch nicht annähernd so stark in Erscheinung tritt wie in der Musik. Ja, man kann sagen: Das mit dem Aufklärungszeitalter erwachende Nationalgefühl zwang dem Musiker die kritische Feder in die Hand, um Deutschland von der Überflutung mit italienischer Musik und italienischen Operntruppen zu befreien. So nahm die „Aufklärung" auf diesem Umweg über die völkische Selbstbesinnung einen äußerst wichtigen Anteil an der Entstehung und Entwicklung der deutschen Musikkritik. Bei Mattheson, Henke, Scheibe, Marpurg, Hiller und wie sie alle heißen: Überall begegnen wir diesem nationalen Zug in der ersten Periode der Musikkritik. Und ebenso wie die Übersättigung mit italienischer Kost auf dem Gebiet der praktischen Musik zur englischen „Bettler-Oper" und zum deutschen Singspiel führte, bildeten die unablässigen kritischen Angriffe der deutschen Musikschriftsteller eine gereinigte, entwicklungsfähige Basis für eine zukünftige Erstarkung und Entfaltung der deutschen Musikkritik.

„Vieles gesehen haben, das Meiste kennen und Menschliches verstehen in seinen Wurzeln, Fehlern und Güte — um dann zu richten." *Kasimir Edschmid.*

Prager Premieren des Neuen Deutschen Theaters

BESPROCHEN VON ERICH STEINHARD

I.

AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY

Oper von Bert Brecht und Kurt Weill

Das Wort ist etwas heruntergekommen und die Musik auch. Dies ist der Zustand. Und dann läßt sich über „Mahagonny" reden.

Man weiß, Brecht hat für das Nachkriegs-Drama das Milieu der Spelunken entdeckt. In balladenhafter Steigerung wird da ein propagandistischer Gedanke mit Hilfe einer primitiven Revue-Technik über

3 Akte gespannt, gedehnt, zerdehnt, wobei das Exzessive, sachlich und ziemlich roh, oft auch unterhaltend in den Vordergrund drängt, in welchem Triebmenschen in nihilistischer Parteirhetorik sich ergehen. Letzere wurde hier gedämpft oder beschnitten, sodaß die Schärfe, die in Leipzig, bei der Uraufführung der zweiten Fassung, Anlaß zu wilden Publikumsszenen gab, bei der dritten in Prag nicht stören konnte. Das Gewürz fehlte natürlich, der Stil wurde entfärbt. . .

Den „Ur"-Mahagonny durfte man vor drei Jahren anläßlich eines Baden-Badener Musikfestes sehen (manche bewunderten ihn). Er stand als Songspiel (5 Songs aus Bert Brechts „Hauspostille"), als Kurzoper zwischen einer „Operaminute" von Milhaud und einem „Sketch" von Hindemith und dauerte im Ganzen fünfzehn Minuten. Ich nannte damals Mahagonny ein Operetten-Oratorium auf dem konstruktiven Theater, das vielleicht als Geschmacksangelegenheit im Kabarett zu diskutieren wäre. Weill erklärte, daß das kleine Stück „Mahagonny" lediglich die Konsequenz aus dem unaufhaltsamen Verfall der bestehenden Gesellschaftsschichten ziehe, daß es sich an ein Publikum bereits wende, das im Theater naiv seinen Spaß verlangt. Vier Männer und zwei Kaschemmengirls gröhlten in einem quadratischen Boxring die proletarischen Lieder von „Mahagonny", denen unleugbar eine gewisse Intensität anhaftete. Es ist unbestreitbar, daß Weill hier sozusagen geistreich gewesen ist, Sinn für den amerikanischen Revuestil und Talent zur Parodie hatte, die angeblich gar nicht beabsichtigt war.

Was ist „Mahagonny"? Darauf gibt das Songspiel Nr. I die Antwort: „Mahagonny — das gibt es nicht, Mahagonny — das ist kein Ort, Mahagonny — das ist nur ein erfundenes Wort." Im neuen Werk i s t Mahagonny leider etwas, „Mahagonny" ist eine Antikapitalisten-Stadt geworden, eine phantastische Siedlung an der Goldküste, gegründet von zwei Landstreichern und einer Bordellmutter. Das lässige Leben wird durch die Gefahr eines drohenden Taifuns aufgepeitscht, diese Nacht bring „Mahagonny" die Maxime: „Du darfst Alles", die Glückseligkeitslehre. Fressen, Saufen, Lieben, Boxen ist oberste Lebenspflicht. Verboten ist nur Eines, kein Geld zu haben. Und darum wird Jim Mahoney, der seinen Whisky nicht bezahlen kann zum Tode durch den elektrischen Stuhl verurteilt. So wird „Mahagonny" eine symbolische Demonstration gegen den Geldbesitz, gleichzeitig ein etwas abstraktes konstruiertes Gebäude, das literarisch auf einem bischen mageren Boden steht und philosophisch vom Anarchismus nicht weit entfernt ist.

Im musikalischen fällt zunächst die Dreigroschen-Schablone auf, der Gesamtaufriß zeigt eine Kette von Songs, deren Arbeit wieder beweist, daß Weill die Singstimme zu behandeln versteht, die Melodik ist zügig, bei aller Neigung zum Seichten (Grammophonplatten singen den „Ruhm" dieser Schlager seit langem) das Festlegen auf $^3/_4$ und $^4/_4$ Taktformen drückt aber bei aller Präzision der Fassung allmählig auf die Sinne. Parodistisch gelungen sind die gehässigen Variationen über das „Gebet einer Jungfrau", die ödeste Langweile witzig illustrieren, originell die Untermalung der Freßszene von Ziehharmonika, Geige und Zither, durch ordinäre Varieté-Musik wird die Boxszene aufgedunsen, durch harmonisch aparte Reize sticht das Abschiedsduett hervor, der rhythmische Aufbau der Gerichtsszene, die Chorteile, Finalesteigerungen, wie

die Teuerungsrevolte im Schlußakt (mit poutpourrieartiger Verwendung des Musikmaterials), die sich mit einer markanten Trauermusik zu packender Wirkung verbindet, die raffinierte Instrumentation, versöhnen mit manchem Leerlauf der Oper.

Das Deutsche Theater kann sich einer beachtenswerten Regietat rühmen. Max Liebl hat Phantasie, Stilwillen und modernen Geschmack, selten noch hat man hier solche Einheitlichkeit der Auffassung und so bewußtes Eindringen in die Vielfalt des Details bewundern können. Georg Szell, der Rhythmiker par excellence, konnte mit schärfster Herausmeißelung des Ausdrucksmäßigen, feinster Auswägung des Dynamischen und großzügiger Verve, seine Begabung auch für den Modestil zur Schau stellen. Die Hauptrolle des Jim sprach und sang Herr Trenk-Trebitsch. Entschieden die gewandteste Leistung. Er ist graziös, dabei realistisch, hat Temperament und Zurückhaltung, ist musikalisch und steht durchaus über dieser schwierigen Rolle. Frau Sommer (Witwe Begbick) hat schauspielerisch und im Sprechton stark interessiert; auch die Übrigen, den künstlerischen Intentionen ihrer Partien entsprechend, und vor allem hinreißend in Aussehen und Bewegung. Beifall in festspielmäßigen Ausmaßen.

Seelisches darf man von Brecht oder Weill kaum erwarten. Eine neue Form des musikalischen Theaters ist „Mahagonny" nicht. Setzen Sie getrost „Operette" statt „Oper" und Sie werden in die Nähe der Wahrheit geraten. Mit der Variierung eines Brechtzitates:

„Ach dieses Mahagonny wird doch ein Geschäft werden",

wollen wir der einzigen Hoffnung gerne Raum geben.

II.

DER TENOR

OPER VON ERNST V. DOHNÁNYI

Ein großartiges Libretto wurde gefunden. Wollte man boshaft sein, so könnte man fortsetzen: und ist irrtümlich bei dem Komponisten. Dohnányi abgegeben worden. Sternheims bekannte Komödie „Bürger Schippel" wurde die Grundlage für die veränderte und etwas verzukkerte Buch-Bearbeitung von Ernst Goth.

Eine Kleinstadtatmosphäre wird von Sternheim, dem Vorfahren Kokoschkas, penetrant gezeichnet, eigentlich photographiert. Der Geruch des Bürgers steigt auf, er dringt aus der schlechtgelüfteten guten Stube und verbreitet sich über drei Akte des sogenannten: „Bürgerlichen Heldenlebens". Totenste Feierlichkeit als Parodie und Groteske ist der Hintergrund, vor dem sich die Karikaturen bewegen. Es ist natürlich möglich, den herrlichen parodistischen Text in gleichwertiger Parodie zu komponieren. Eine Reihe von Köpfen des jungen Komponistengeschlechtes wäre prädestiniert dazu, auch Offenbach hätte es vermocht. Selbst ältere Ästhetiker verkünden, daß die Musik, das Travestierende zum Ausdruck bringen könne, daß es in einer „abnormalen" Behandlung der Rhythmik, Melodik, der Harmonik und der Instrumentation wurzle. Soweit wäre akademisch (bei Dohnányi stört das Wort nicht) festgestellt, daß seine Musik zu anspruchlos, zu farblos, zu flach ist, um den großen

Satiriker Sternheim auch nur im Entferntesten zu erreichen. Sternheims Einfall, mit dem Singen des abgegriffenen wunderschönen Mendelsohnschen Kitsches „Wer hat Dich, Du schöner Wald" das Schauspiel enden zu lassen, bringt den Komponisten auf die Idee, die ganze musikalische Architektur der Oper mit dieser in manchen Zusammenhängen belustigenden Melodie zu durchdringen. Auch die übrigen „humoristischen" Stellen wollen durch einfaches Zitieren von Tristan, Meistersinger, Rosenkavalier, Fledermaus usw. persiflieren und komisch sein. Wir würden vorschlagen, die Zitate zu verzehnfachen und die opéra comique wäre noch bedeutender — eine Grand opéra comique. Nur wäre es bei einem Komponisten eklektischer Wesensart, wie Dohnányi, dann fraglich, welche Partien als Zitate zu gelten haben. Die Musik Dohnányis ist liebenswürdig, elegant (gar zu elegant) und in den Ensembleszenen (im Duett und im mehrstimmigen Satz) durchaus vorschriftsmäßig und respektabel. Ihre Kontrastlosigkeit eignet sich aber nicht für das Groteske. Im ersten Teil der Oper herrscht Konversationstil vor, wobei lyrische Rezitativarbeit mit durchaus klarer Deklamation über einem sehr einfach gehaltenen Orchester angenehm auffällt, im Mittelakt steht Dohnányis Routine in der Satzkunst im Vordergrund, erst im Finale des dritten Aktes (Duellszene, mit den schlotternden Duellanten), kommt der Komponist durch gelungene Übertreibungen, durch krasse Nebeneinanderstellung verrenkter Trauermusik und süßer Walzerweise zu dem Stil, den die Oper von allem Anfang an benötigen würde.

Man hat sich bei der Darstellung unterhalten. Der Hicketier Bandlers, dieser Bürger mit dem hängenden Bauch, ist pathetisch, skurill und bizarr, ein ganz monströser Kerl. Wolke war Herr Reiter, entrüstet und voller Ehrbarkeit. Der Krey Hermelins spaßig-schüchtern und wunderbar in der Erregung, als Landesfürst Hagen, in Liebe vergehend. Die beiden Kleinstädterinnen, Frau Sommer musikalisch ausgezeichnet, eine wandelnde Karikatur und Frl. Blum mit geschmeidiger Stimme. Die Glanzpartie des Schippel wird von Herrn Roller gesungen. Er erfaßt den Sinn der Figur darstellerisch erst im dritten Akt. Das Ganze gibt eine zahme Skizze aus den „Fliegenden Blättern". Die Regie Schindlers hätte das Satirische auch in den lyrischen Szenen mehr betonen können. Max Rudolf hatte die Aufgabe diese etwas hausbackene Oper zu dirigieren.

III.

DALIBOR

OPER VON FRIEDRICH SMETANA

Man kannte früher eine Tradition im Aufführungsstil von Smetanaopern, der mit der Zeit etwas uneinheitlich wurde, musikalisch verstaubte oder in Realismen sich auszuleben begann, die mit der Idee des Smetanaschen Kunstwerkes nichts mehr gemeinsam hatten. Erst im Jubiläumsjahr 1924 versuchte man zu säubern, die Partituren wurden neu studiert, die psychologischen Zusammenhänge zwischen Musik und Szene wieder hergestellt, auch die Tempi wurden korrigiert, die Regie auf eine neue Basis gebracht und zeitgemäße Bühnenbilder von erlesenem Geschmack aufgebaut. Unter den Opern Smetanas hatte der „Dalibor" (eine Schöpfung, die im Grunde genommen am wenigsten charakteristisch

ist für das Wesen seiner musikalischen Bühnenkunst), das meiste Mißgeschick. Ganz davon abgesehen, daß die Oper zu Lebzeiten Smetanas sich nicht durchsetzen konnte, und erst nach seinem Tode an Boden gewann — der Text erlitt eine ganz merkwürdige Wandlung. Er war zunächst deutsch. Gelangte später tschechisch in verballhornterweise in die gedruckten Klavierauszüge und wurde erst vor sechs Jahren in der tschechischen Manuskriptfassung beglaubigt und wieder eingesetzt. Die von Aufführung zu Aufführung wechselnden Striche wurden aufgemacht. Auch die endgültige Form des Finales wurde bestimmt, und das Charakteristische der Figur, eine Zwischenstufe von lyrischem und Heldentenor, entschieden. Das Prager Deutsche Theater bringt den „Dalibor" zweiundsechzig Jahre nach der tschechischen Premiere. Das will nichts besagen. Man hat hier seit jeher, in Bohemicis nur langsam zugegriffen. In der Prager Erstaufführung ging Georg Szell seine eigenen Wege. Er hat zugunsten des dramatischen Aufbaus eine ganze Reihe lyrischer Szenen wieder eliminiert, um den Fluß des Geschehens zu beleben und das Steigerungsmoment hervorzuheben.

Musikalisch ist der „Dalibor in der Arbeitsweise und in manchen Partien auch heute noch, nicht uninteressant. Man darf nicht vergessen, daß in der Zeit, als er geschrieben wurde, „Tannhäuser" und „Lohengrin" viel gegeben wurden, „Rheingold", „Walküre", ein Teil des „Siegfried" komponiert, und „Meistersinger" und „Tristan" bereits aufgeführt waren. Da wirkt der einstige Vorwurf des Wagnerianismus, den man dem Werk zu machen pflegte, durchaus ungerechtfertigt. Der „Dalibor" versucht zwar schon die musikalische Zusammenfassung im Rahmen der Szene, auch das Deklamatorische und die Leitmotivik spielt wohl, wenn auch nicht im psychologischer Durchdringung, eine gewisse Rolle, auch die Nuancierung des Orchesters bietet Vergleichsmöglichkeiten, aber Smetana ist in der Struktur der Vokalmelodik, in der weichen Melancholie der Harmonik und in der Färbung des Instrumentalklangs typisch slawisch geblieben, das fühlen alle, die in der Nähe slawischer Musik aufgewachsen sind. Die Einheitlichkeit der musikalischen Architektonik findet ihre Basis in der fast ausgesprochenen Monothematik der Oper. Es lassen sich die wichtigsten Themen auf das gleich zu Beginn im Orchester ertönende, in doppeltem Aufstieg emporstrebende pathetische Skalenmotiv zurückführen, das in seiner harmonischen Tönung noch tiefern melancholischen Sinn erhält, und als Fis-Dur-Motiv Dalibors, und in freudiges G-Dur getaucht als Freiheitsthema (in den Bläsern) in lyrischer Umdeutung als Milada-Motiv immer nur wie eine Abwandlung des Hauptgedankes verstanden wird. Zum besten gehören außer dem Liebesduett Miladas und Dalibors die Milada-Szene im ersten Akt, der große Monolog Miladas vor Gericht, ihr Sterbelied, der Schlußtrauerchor, Tonsätze, die sich von ziemlich schwachen Stellen glänzend abheben.

Wie der Dalibor im neuen Milieu der Pirchanschen Dekorationen vor sich geht, ist zweifellos sehenswert. Pirchans stärkstes Bild ist neben dem ersten Akt, in dem er durch grellbunte Variationen von hängenden, die Bühne deckenden Wappen und Fahnen einen Farbenakkord von großartiger Konsonanz erreicht, das einfach plastische Hradschin-Relief über der Schenke, das in seinen phantastischen Linien un-

gemein wirkungsvoll ist. Die Regie (Direktor Volkner), gab sich die erdenklichste Mühe, die Aufzüge waren in Ordnung, wenn auch etwas schütter, die Gruppen waren lebendig gehalten, warum das Bauernmädchen Jitka im Eingangsakt vom Volk isoliert wurde, ist nicht recht klar geworden.

Georg Szélls mit besonderem Dank empfangene Interpretation war von ausgezeichnete Prägung und von Kunstverstand geleitet. Die Meisterleistung brachte Frau Steinberg-Jicha als Milada, sie ist heute gesanglich auf der Höhe, schauspielerisch edel, überhaupt eine Künstlerin von seltenem Format. Die Jitka Frl. Kramers hat Wärme und Stilgefühl, Herr Helm in der einzigen großen männlichen Rolle routiniert.

Es war die Ansicht Smetanas, daß „Dalibor" wichtger und künstlerisch schwerwiegender sei, wie die „Verkaufte Braut". Dieser Meinung, gegen die sich schon seine Freunde gewehrt haben, können auch wir, trotz aller Schönheiten der Partitur, nicht ganz beipflichten.

IV.

FIDELIO FINKES KLAVIERKONZERT MIT ORCHESTER

Viertes Philharmonisches Konzert in Neuen Deutschen Theater

Als Novität war Fidelio F,i n k e s Konzert für Klavier und Orchester aufs Programm gesetzt. Finke, der im Laufe des letzten Jahrzehnts. mit außerordentlicher Viellseitigkeit, von impressionischem Klang über aphoristisch gehaltene Grotesken seiner expressionistischen Zeit zur Bewegungstechnik der letzten Stilrichtung gelangte, hat hier ein klar geprägtes Beispiel der heutigen Kunst zur Debatte gestellt. Das Stück ist kein Virtuosenkonzert der früheren Stilart, das den Spielpart dem Orchester rivalisierend entgegenhält, der Klaviersatz ist vielmehr außerhalb der Kadenzen mit dem Orchester verwoben und zeigt einen Typus, der in der Arbeit irgendwie an Couperin, auch an Scarlatti, anschließen will.

Die psychologische Entwicklung im Aufbau ist bewußt unterdrückt, Hauptziel ist eine nie zur Ruhe kommende Motorik, des unveränderten Themas, das höchstens gespalten, aber nie motivisch verändert, abgewandelt oder gesteigert wird, es entsteht so eine Musik, die „rein" ist, eine Musik an sich, ohne Architektur, aber eine Musik, die durch Elastizität und die Kunst der Polyphonie ihre Qualitäten kundgeben darf. Instrumentalkonzerte sind seit Hindemith, Strawinsky, Casella die große Mode, die Prinzipien bleiben bei allen die gleichen, nur die Individualität entscheidet auch bei dieser objektiven Kunst Wert oder Unwert. Finkes Klavierkonzert ist dreisätzig, hat kleine Besetzung, in der die Bläser dominieren und das Schlagzeug fehlt. Der gewichtigste Teil ist der mittlere getragene, eine in kunstvollen Variationen gezeichnete Musik, in denen eine seltsam gefärbte Kantilene nach der Kadenz zum Kanon geführt wird, und gegen das Ende, wo interessanterweise zarte Transzendentalität doch den wahren Glauben des Künstlers verrät, in einem Doppelkanon mündet, an dessen Struktur der schwierige Klaviersatz mitbeteiligt ist. Der Beginn des ersten Satzes bringt dreistimmig in Trompete, Horn und Posaune das Thema, das das Klavier in sofortiger Reprise des Einleitungsgedankens bestätigt: Es ist rhythmisch profiliert, männlich, in bitonaler Fassung und bruchstückweise in altklassischer

Sequenzentechnik im Orchester und am Klavier in mannigfacher Weise zerlegt und besonders in seinem rhythmischen Aufriß verwendet. Der Schlußsatz ist ganz virtuos gehalten, ist aggressiv im Sinne Strawinskys und aufreizend in seiner mechanischen Energie.

Stilgemäß tritt das Klavier nirgends hervor; die Ornamentik ist schwierig, da sie melodisch-plastisch eine Rolle zu spielen hat, aber durch rasendes Tempo ständig bedroht wird. Franz Langer, für eine derartige Moderne geboren, entledigte sich seiner Aufgabe mit bravouröser Gewandtheit und rhythmischer Präzision, mit einer Objektivität der Wiedergabe, die besonders vermerkt werden kann. Das Konzert stand im Zeichen starken Beifalls für alle Beteiligten, auch für den spiritus rector des Musizierens, Georg Széll.

Die moderne tschechische Oper

VON K. B. JIRÁK

Die neuere Generation, nach 1900, kommt mit neuen Ideen und Problemen. Am meisten lebt noch die Tradition in Jos. B. *Foerster* (geb. 1859), der noch die große Epoche Smetana, Dvořák und Fibich teilweise miterlebt hat. Sein bisher größter Erfolg, auch bei den breiten Schichten ist die Oper „Eva" (1899, deutsch als „Maria" in der Wiener Volksoper 1916), die in mancher Beziehung eine neue Epoche in der tschechischen Opernproduktion bedeutet. Es ist die erste *tragische* Bauernoper in der tschechischen Musik (Smetana und Dvořák schrieben nur komische Opern aus dem Bauernmilieu). Das folkloristische Element ist hier auf ein Minimum herabgedrückt. Die Handlung spielt in derselben Gegend wie die spätere „Jenufa" von Leoš Janáček, auch das Drama selbst stammt von derselben Dichterin wie in der „Jenufa", aber welch ein Wesensunterschied zwischen den beiden Meistern! Bei Foerster ist alles ins Innere gewendet, wogegen *Janáček* (geb. 1854) den Zuhörer förmlich mit einem brutalen Lebensausschnitt überrumpelt. Foerster und Janáček sind die eigentlichen Gegenpole, zwischen denen sich die neuere tschechische Musik bewegt. Bei Foerster herrscht überall der auserlesenste literarische Geschmack (seine Lieder), Janáček verfährt ganz wild mit Texten verschiedenster Natur, wenn sie nur seinem eruptiven Fast-Verismus dienlich sind. Bei Foerster ist alles gediegenste Form, bei Janáček manches Mal erschreckliche, aber immer wirkungsvolle Aformität. Eines haben die beiden Meister gemeinsam: die Idee der Liebe. Aber wie grundverschieden ist die Auffassung bei ihnen. Bei Foerster ist es meist aufopfernde Liebe mit still-melancholischer Färbung, bei Janáček eine wild auflodernde Leidenschaft, die zwar auch einer Verklärung fähig ist, aber erst wenn sie alles um sich herum verbrannt hat. Beide, Foerster und Janáček, schildern am liebsten, interessante Frauengestalten (charakteristisch sind schon die Titel ihrer Opern, bei Foerster: Deborah, Eva, Jessika, Die Unüberwundenen, Das Herz, — bei Janáček: Jenufa, Katja Kabanowa, Das listige Füchslein, Die Sache Makropulos), aber wo Foerster Entsagung predigt, dort packen die Gestalten Janáčeks das Leben hart an, um ihm das Höchste zu entwinden. Foerster, obwohl auch großer dramatischer Akzente fähig,

bleibt immer im Grunde Lyriker, bei Janáček sind selbst die lyrischesten Szenen von pulsierender Dramatik durchdrungen. Während Foerster ein Wahrbild der Tradition darstellt, ist Janáček, obwohl älter und überhaupt Nestor der tschechischen Komponisten, immer auf der Suche nach Neuem und nie Dagewesenem. Eine Oper aus dem Tierleben, eine andere aus dem nüchternen Milieu eines Rechtsanwalts-Büros (wenn auch mit transzendentaler Färbung — die „Sache Makropulos"), eine dritte aus dem Lande der Utopie („Ausflüge des Spießbürgers Brouček auf den Mond und ins XV. Jahrhundert", eine allerdings am wenigsten gelungene Oper Janáčeks), eine vierte aus dem feudalen russischen Familienleben („Katja Kabanowa), eine letzte, nach Dostojewskys Aufzeichnungen aus einem „Totenhaus"! Welch eine Fülle von dramatischen Absonderheiten, welch ein eruptiver Schaffensdrang in einem so hohen Alter! Wenn wir hinzurechnen, daß Janáček erst nach seinen späten Opernerfolgen auch Kammermusik und Symphonisches zu schreiben begann, so bekommen wir ein Künstlerbild, dem wohl in der Musikgeschichte kein zweites an die Seite zu stellen ist. Er siegt überall in der Welt durch sein frisches Musikantentum, das fest in der mährischen Volksseele verwurzelt ist. In seinen Essays ist er ein grüblerischer Theoretiker, aber seine Musik kann man ohne Kenntnis seiner Theorien verstehen; sie wirkt durch ihre unmittelbare Ausdruckskraft. Zwar ist ihr äußeres Gewand fast immer dasselbe: wild herumschwirrende ostinate Figuren, kurzatmige, sequenzartig aufgebaute Melodien in Terzen- und Sextenparalellen, klanglicher wie kompositorischer Primitivismus —, aber es ist immer *Leben* darin. Immer steckt eine Persönlichkeit dahinter, deren Originalität manchmal wohl auf technische Unzulänglichkeiten zurückzuführen wäre, wenn man überhaupt dazu käme, diese Musik auf das Technische hin zu prüfen. Es ist bekannt, daß die „Jenufa" nach jahrelangem Vegetieren auf einer Provinzbühne erst in der Bearbeitung des Prager Opernchefs Kovařovic den Welterfolg errungen hat, aber wer kümmert sich heute darum? Janáček selbst hat in den späteren Jahren manches zugelernt, und über das Übrige hat ihm der Zeitgeist hinweggeholfen, der auch im Primitivismus die Originalität zu schätzen versteht.

Janáček ist nach Smetana der größte Welterfolg der tschechischen Oper, die „Jenufa" ist die erste Nachfolgerin der „Verkauften Braut" geworden. Was außerdem in der tschechischen Oper geschieht, ist, obwohl manchmal unverdient, mehr eine innere Angelegenheit der tschechischen Musik. Aber wo sind heute auch in anderen und älteren Musikkulturen die großen internationalen Erfolge der früheren Epochen? Wie viele deutsche Opern, außer von Strauß, wie viele italienische, außer von Puccini, wie viele französische, wie viele russische Opern sind internationales Gemeingut geworden? Und doch ist die übrige tschechische Opernproduktion, auch an diesen Kulturen gemessen, außerordentlich reich an seriösen und echt künstlerischen Werten. Nach dem Tode Dvořáks und Fibichs war außer Foerster nur ein junger Künstler da, der zur Opernkomposition neigte, nämlich Ottokar *Ostrčil* (geb. 1879). Novák und Suk, die der Dvořákschule entsprossenen Führer der tschechischen Moderne, hielten sich von der Opernproduktion fern, und so war der Fibichschüler Ostrčil der einzige, der die Linie Smetana—Fibich—

Foerster fortsetzen konnte. Er fing mit einem an Fibich gemahnenden Romantismus an. Eine frühe Jugendoper aus der tschechischen Mythologie „Wlastas Ende“ (1904) war eine Verheißung, ein symbolisches Spiel „Kunala's Augen“ (1908) schon beinahe eine Erfüllung, aber erst das einaktige bürgerliche Lustspiel „Die Knospe“ (1911) war ein richtiger, wohlverdienter Erfolg. Es ist eine vorbildliche Konversationsoper, in modernsten Rezitativstil gehalten, mit feiner, poetischer Untermalung in dem kammermusikartig gehaltenen Orchester. Eine vierte Oper, „Legende von Erin“ (1920), hatte mit ihrer komplizierten, an Pfitzner gemahnenden Polyphonik nur einen Achtungserfolg zu verzeichnen. Ostrčil, seit 1920 Opernchef des Prager Nationaltheaters, hat in seiner jetzigen Stellung wenig Muße zum Komponieren, doch wollen wir hoffen, daß sein dramatisches Talent, durch sein Amt geschärft, noch viel Wertvolles der tschechischen Oper bescheren wird.

Eine große Überraschung bereitete seinen Anhängern Vítězslav *Novák* (geb. 1870), als er, schon 45jährig, mit seiner ersten Oper auftrat. Der verdienstvolle Lehrer der modernen Generation, der geschätzte Schöpfer subjektivistischer Kammermusik, des „Pan“, der Kantate „Der Sturm“ und anderer auch im Ausland bekannter Werke, hatte früher eine offenkundige Abneigung gegen Opernkomposition. Im reifen Alter ändert er seine Ansicht und widmet sich seitdem intensiv der Oper. Seine Opernmusik schöpft aus der reichen Erfahrung des Meisters der Tonsprache, die an großen symphonischen Werken herangereift war. Doch auch an ihm bewährt sich die Wahrheit daß die Oper anderen Gesetzen unterworfen ist als die Konzertmusik. Lange bleibt seine Opernsprache mehr Symphonie denn Theater, und man merkt es noch heute, nach seiner vierten Oper, wenn auch in geringerem Maße. Die erste war ein lustiger Einakter „Der Burgkobold“ (1915), sehr frisch in der Erfindung, ein wahrlich glücklicher Anfang. Weniger Anklang fand die etwas pathetisch dahinschreitende Oper „Karlstein“ (1918). Dann kamen noch die beiden auf populär-märchenhaften Stoffen aufgebauten Opern „Lucerna“ (1922) und „Des Großvaters Vermächtnis“ (1926), in ihrer Art äußerst liebenswürdige, meisterhaft konzipierte Werke, die man mit starkem Beifall aufgenommen hat. Auch Novák hat sicherlich noch nicht sein letztes Wort in der Oper gesprochen, man sieht besonders nach seinen Balletten „Signorina Gioventu“ und „Nicotina“ gespannt seinen weiteren Bühnenwerken entgegen.

Zur älteren Generation gehört auch Otakar *Zich* (1879), von Beruf Professor der Ästhetik an der Karlsuniversität zu Prag, als Komponist eine der am meisten umstrittenen Persönlichkeiten der tschechischen Musik. Er fing als Autodidakt fast dilettantisch an, debütierte 1910 mit einer kleinen Spieloper, reifte dann aber schwunghaft heran. Sein bisher größtes Werk ist die tragische Oper „Die Schuld“, vollendet 1915, aufgeführt erst 1922), ein von Foerster, Ostrčil und Strauß ausgehendes, groß angelegtes Stück. Seine komplizierte psychologische Untermalung mutet leider heutzutage veraltet an, doch ist dies Werk eine Tat, die heftige Kämpfe pro und contra angestiftet hat. Dem heutigen Geiste näher steht Zichs zweite Oper nach Molières „Précieuses ridicules“, die einen interessanten Versuch um eine moderne Buffa darstellt. Allerdings ist auch dieses Werk durch eine ein wenig schwerfällige Polyphonie

belastet, aber in einigen Partien kommt sie dem Geiste Molières sehr nahe.

Einen ausgesprochenen Dramatiker hat die jüngere tschechische Komponistengeneration bisher noch nicht zu verzeichnen. Die frühere Abneigung der Novákschule gegen die Opernkomposition spürt man noch heute, so daß einige prominente Mitglieder dieser Generation noch immer der Oper fern stehen. Vycpálek, Štěpán, Vomáčka, Axman, aus Konzertwerken rühmlichst bekannt, haben sich noch an keiner Oper versucht. Auch der zweite Meister der auf diese Generation großen Einfluß ausgeübt hatte, hält sich von der Oper konsequent fern: Josef Suk, dessen Erscheinung in den letzten Jahren immer mehr an Bedeutung zunimmt. Aber auch die anderen Mitglieder dieser Generation widmen sich der Opernkomposition mehr nur gelegentlich und erst in der Zukunft ist hierin eine Wandlung zu erwarten. Allerdings gibt es auch einige ältere Komponisten, die gangbare Opernware zu liefern verstehen. Es ist hier vor allem der kürzlich dahingeschiedene Franz *Neumann* (geb. 1874), der gewesene Operndirektor von Brünn, als sehr geschickter Opernkomponist zu nennen. Am wirkungsvollsten blieb seine Erstlingsoper „Liebelei", auch an deutschen Bühnen gut bekannt, weniger Anklang fanden die späteren „Herbststürme" und „Beatrice Caracci". Der Dirigent Oskar *Nedbal* (1874), bekannt als Ballet- und Operettenkomponist, hat sich auch in einer ernsten Oper mit ziemlichem Erfolg versucht („König und Bauer", nach Calderon). Wie überall, gibt es auch in Böhmen Straußepigonen. Hier heißt einer Rudolf *Zamrzla* (1869), der schon drei Opern dieses Stils geliefert hat.

Die jüngeren haben, wie gesagt, nur gelegentlich, und meist nur in der frühesten Jugend Opern geschrieben. Es war die Folge davon, daß das frühere Regime der Prager Oper, unter Kovařovic neuen einheimischen Werken durchaus abhold war (siehe den Fall Zich!), was die jungen Komponisten eher von der Opernkomposition abgehalten hat. So hat z. B. Rudolf *Karel* (geb. 1880) in seiner Jugend eine Oper geschrieben (Ilses Herz), die erst 1925 unter Kovařovic aufgeführt wurde, ohne sich dauernd behaupten zu können.*) Einen guten Erfolg hatte Jaroslav *Křička* (geb. 1882) mit seinen beiden komischen Opern „Hippolyta" und „Schwer ein Gespenst zu sein". Letztere wurde von Max Brod für die deutsche Bühne bearbeitet. Eine Oper („Der alte König") des frühverstorbenen Jaroslav *Jeremiáš* (1889—1919), der zu großen Taten berufen war, blieb nur eine tragische Verheißung. Sein Bruder Otakar *Jeremiáš* (1892) auf anderen Gebieten der Komposition gut bekannt schrieb eine Oper, nach Dostojewskys „Brüder Karamasoff", ein Werk voll echter Theatermusik, das Serienaufführungen aufzuweisen hatte. In den Spuren Ostrčils und Zichs schreitet Jan *Zelinka* (geb. 1893), Autor zweier Opern, die eine starke, temperamentvolle dramatische Begabung zeigen, welche aber noch nicht ganz vom Können gezügelt ist. Zwei Opern von feiner impressionistischer Färbung schrieb Oswald *Chlubna* (1893), ausgesprochene dramatische Geschicklichkeit, leider ohne Persönlichkeit, bekundete schon zweimal auch Jaroslav *Vogel* (1894). Emil

*) Auch der Verfasser dieses Artikels (geb. 1891) hat eine Oper (Apollonius von Tyane) komponiert, die sogar erst nach 16 Jahren (1928) in Brünn gegeben wurde.

Němeček (1902) trat 1922 erfolgreich mit einem jungen Werk auf. Den größten Publikumserfolg von allen, auch in Deutschland, hatte Jaromír *Weinberger* (geb. 1896) mit seiner komischen Märchenoper „Schwanda der Dudelsackpfeifer" (1927), Seine Musik lehnt sich an diejenige von Smetana, Dvořák, Janáček und andere so eng an, daß man füglich fast von Zitaten sprechen kann. Doch ist die technische Aufmachung dieser Oper überaus geschickt. Im Ausland, wo man die genannten tschechischen Vorbilder Weinbergers nur wenig kennt, sieht man in seiner Musik etwas Originelles, obwohl hier nichts als pures und, was noch schlimmer ist, bewußtes Epigonentum vorliegt. Ähnlich epigonenhaft verfährt auch Anatol *Provaznik*, früher Operettenkomponist, in seiner Oper „Akaga" (deutsch in Prag 1928). Künstlerisch weit höher steht der im Ausland schon einigermaßen bekannte Bohuslav *Martinů* (1890), Autor einiger hübscher Ballette, in denen moderne Jazzmusik geschickt verwendet ist, und einer komischen Oper („Der Soldat und die Tänzerin" nach dem Pseudolus von Plautus), die 1928 ihre Uraufführung erlebte. Es ist ein durchaus modernes Werk, das sicher einen interessanten Beitrag zur Lösung der neuen Opernform liefert. Auch der andere Verfechter der Jazzmusik in Böhmen, E. F. *Burian* (geb. 1900), hat 1924 mit einem kleinen, aber eindrucksvollen Einakter „Vor Sonnenaufgang" debütiert. Dieser interessante Autor, selbst Essayist, Dichter, Sänger und Schauspieler, vollendet eben eine Oper nach dem weltbekannten „Braven Soldaten Schwejk", von der man Sensationelles erwartet. Von Alois *Hába* liegt eine Vierteltonoper „Die Mutter" vor, deren Libretto er selbst verfaßt hat.

Somit wäre die tschechische Opernproduktion seit ungefähr 1900 fast restlos angeführt. Man sieht, daß sie immerhin relativ einen bedeutenden Umfang hat. Es wurde schon gesagt, was eine regere Entwicklung behindert hat: die Autokratie des jahrzehntelang einzigen tschechischen Operntheaters in Prag, das der jungen Produktion fast feindlich gegenüberstand. Nach 1918 hat sich auch in dieser Beziehung manches geändert. Die jungen Komponisten sind nicht mehr nur an das eine Theater angewiesen. Es gibt jetzt gute Opernbühnen in Brünn, Pilsen, Olmütz, Preßburg von denen hauptsächlich Brünn schon einen großen Teil der Premièren aufnimmt (hier wurden fast alle neuen Opern von Janáček uraufgeführt). Dieser Umstand wird sicher dazu beitragen, daß die jüngere tschechische Generation sich wieder mehr der Opernkomposition zuwenden wird, die auch in der übrigen Welt wieder Aktualität gewonnen hat. Die natürliche dramatische Begabung der Tschechen wird sich dann sicher wieder allgemein bemerkbar machen.

Musikleben . . .

BERLINER HERALD, 12. April. — Der schließlich wild entbrannte Meinungsstreit aller zur Sitzung erschienenen Komponisten wurde auch diesmal von Blasius Blaudunst, einem ihrer fortschrittlichst gesinnten Redner geschürt, dessen aufreizende aber fesselnde Ausführungen wiederum allgemein tiefen Eindruck machten. Unser Korrespondent fand während des hierauf veranstalteten gemütlichen Beisammenseins Gelegenheit, den bekannten Neutöner über seine persönlichen Zukunfts-

pläne zu befragen. Blasius Blaudunst erklärte bereitwilligst, die hoffnungsvoll begrüßte aber enttäuschend ergebnisarm verlaufene Episode der sogenannten Kurzoper sei nunmehr endgültig erledigt. Das fieberhafte Tempo unserer Tage verlange in der Kunst einen organisch notwendigen Gegensatz. Unser zum Reißen gespanntes Nervensystem brauche geistige Ergänzung und fordere als einzig zeitgemäße Musizierform die Langoper! Er sei denn auch soeben mit den Entwürfen zu einem tagfüllenden Zwölfakter beschäftigt, der um 12 Uhr mittags beginnen und mit einer einzigen größeren Pause von 12 Minuten bis 12 Uhr nachts dauern werde.

(Die Notiz wird von 87 Provinzblättern übernommen.)

GOODMORNINGPOST, London, 19. April. — Die Antinervenoper! Mister Blasius Blaudunst hat ein hygienisches Musizierverfahren erfunden, das er Langoper nennt. Dem Publikum stehen Motorboote, Tennisplätze und Tanzbars zur Verfügung; die Logen werden als Schlafabteile eingerichtet.

(Die Notiz wird von 235 ausländischen Zeitungen übernommen.)

NORDSÜDDEUTSCHER MUSIKBOTE, Mai-Heft. — (Aus einem Aufsatz von Prof. Dr. Nepomuk Mitläufer.) Deshalb erfüllt uns die Nachricht, daß Blasius Blaudunst an einer Langoper arbeite, mit tiefer Beruhigung und freudiger Zuversicht. Von ihm, der den Kunstwillen unserer Zeit stets mit so unvergleichlicher Empfindlichkeit erfüllt und ausgesprochen hat, mußte notwendigerweise die praktische Bestätigung jener unwiderlegbaren theoretischen Erkenntnis zu erwarten sein, wonach das tiefste aller ästhetischen Prinzipien das Prinzip des ergänzenden Gegensatzes ist. Den sachlichen Beobachter konnte dieser scheinbar jähe Wechsel künstlerischer Stilrichtungen freilich kaum überraschen: die Wendung war vorauszusehen und fand ihn vorbereitet. Mußte er sich doch sagen, daß die wunderbar frischen Impulse der wiederentdeckten Hegelschen Philosophie, die das deutsche Geistesleben heutzutage nach allen Seiten hin fruchtbar durchziehen, alsbald auch in der Musik ihren bestätigenden Widerhall auslösen dürften. Die zum Bewußtsein ihrer zeitgemäßen Aufgabe erwachte Musik will somit die unvermeidliche Antithese zur These unserer Gegenwartspsyche liefern und wahrlich: nur diese souveräne Gegenüberstellung kann solch zukunftsträchtige Dualität ergeben, aus der eine höhere Synthese hervorzugehen vermag!

(Der Aufsatz wird von 1082 Zeitungen und Zeitschriften teils mit, teils ohne Quellenangabe, wörtlich zitiert.)

*

BERLINER HERALD, 8. Juni. — Unter den Passagieren des bejubelten Flugzeugs befand sich auch der durch seine kühnen Anregungen rasch berühmt gewordene Komponist B l a s i u s B l a u d u n s t. Unser Korrespondent ergriff die Gelegenheit, diese vom Hauch des Zeitgeists umwehte Persönlichkeit über die zu gewärtigende nächste Etappe der Musikentwicklung zu befragen. Blasius Blaudunst erklärte, daß er die Arbeit an seiner Langoper zwar schweren Herzens, aber angesichts noch dringenderer Zeitbedürfnisse einstweilen beiseite legen mußte. Die Langoper sei zwar, als eine unabweisliche Forderung unserer Tage, noch un-

bedingt zu gestalten; der Schrei nach ihr werde jedoch vom Schrei nach dem Rundfunksulk übertroffen! . . . Was Rundfunksulk sei? . . . Endlich die Erlösung des mit Kultur überfütterten bedauernswerten Rundfunkabonnenten, der, wenn er nach des Werktages Müh und Plage seinen Kopfhörer aufsetzt oder den Lautsprecher einschaltet, mit einer Überfülle von anspruchsvollen Darbietungen rücksichtslosester Art überschüttet wird. Wo er doch nach verdienter Energieentspannung sucht! Deshalb sollen ihm nun kurze parodistische Bearbeitungen möglichst bekannter, im Allgemeinbewußtsein eingewurzelter und sein Auffassungsvermögen hiedurch nicht neu belastender Meisterwerke geboten werden. Parodie bedeutet Distanznahme und nur durch solch fröhlichen Abstand allein entsteht jenes Überlegenheitsgefühl, welches das von Alltagssorgen bedrückte Gemüt erfrischt und neubelebt . . . Seinesteils beschäftige sich Blasius Blaudunst gerade mit den Plänen zu einer kurzweilig zeitgenössischen Fassung des Parsifal. Der Titelheld sei ein kommunistisch orientierter Millionärssohn, Gurnemanz sein Boxtrainer; Kundry sei eine Sportfilmschauspielerin, Klingsor ein Tanzgirlimpressario und Amfortas ein abgestürzter Fliegerchampion. Der Gralskelch verwandle sich natürlich in den silbernen Wanderpokal eines Ruderklubs und die Wunschmädchenszene spiele am Strand und dürfte als Tonfilm mittels Tonbildfunk aus einem jeweils seine Hochsaison genießenden Weltbad übertragen werden: ein an und für sich reizvoller erster Versuch.

(Die Notiz wird von sämtlichen Provinzblättern übernommen.)

GOODMORNINGPOST London, 15. Juni. — Der Überparsifal! Mißglückter Verführungsversuch am Helden im Wellenbad mit unterseeischem Jazzorchester, in dem auch eine elektrische Orgel mit Fernwerk Anwendung findet.

(Die Notiz wird von 10.994 ausländischen Zeitungen aller Himmelsrichtungen übernommen.)

NEWYORKER ABENDPOST, 25. Juni. — Internationaler Konflikt! Verdüsterung des politischen Horizontes! . . . Auf Grund einwandfreier wissenschaftlicher Voruntersuchungen wurde festgestellt, daß das Orgelfernwerk des sensationellen „Überparsifal" bereits in neutraler Zone erklingen wird und somit das Völkerrecht flagrant zu verletzen droht. Einige Staaten erblicken darin den Anlaß zu ernsten Besorgnissen. Man spricht von einer Kollektivnote aber auch von der Möglichkeit einer noch energischeren Demarche.

(Die Notiz wird von allen existierenden Zeitungen übernommen.)

NORDSÜDDEUTSCHER MUSIKBOTE, August-Heft. — (Aus einem Aufsatz von Prof. Dr. Nepomuk Mitläufer.) Vielleicht werden die anachronistischen Schöngeister, die nicht begreifen können oder wollen, daß das soziale Gefühl die unerläßliche Voraussetzung wahren künstlerischen Schaffens ist, nun endlich eines Besseren belehrt werden. Belehrt durch den epochalen Überparsifal von Blasius Blaudunst, durch dieses bezwingende Dokument glühenden Kollektivempfindens. Hier offenbart sich das vitalste Mitgehen, sowohl mit dem von Magensorgen gebeugten kleinen Mann, wie auch mit dem geistig überlasteten Kulturmenschen. Uns allen tut Entspannung not! Ja, Entspannung ist das soziologisch ehern fundierte Gebot der Stunde. Blasius Blaudunst hat auch dieses Gebot

wieder mit gewohnter Hellhörigkeit erlauscht und vor allen anderen formuliert. Er ist damit in den Kern des Problems der Gebrauchsmusik eingedrungen und hat aus dieser heute einzig berechtigten Musikgattung mit mannhafter Folgerichtigkeit die letzten Konsequenzen gezogen. Möge die hohe Politik ihr garstig Lied erschallen lassen: seine Tat hat seine Führereignung neuerdings legitimiert.

(Der Aufsatz wird von sämtlichen Fachzeitschriften der Welt, ja allerorts mit Quellenangabe zitiert.)

*

HEERRUFER: „Er schreibt doch keinen Rundfunksulk! Er sagt: zurück zur Einfachheit alles Technischen, das Instrument habe die Musik gemordet! Er schreibt jetzt Sopranrecitative ohne Instrumentalbegleitung!"

GESAMTCHOR DER PRESSE: „Evoe! Das Recitativ ohne Begleitung!"

HEERRUFER: „Er schreibt auch keine Recitative ohne Begleitung! Er sagt: aus der folkloristischen Kunstgewerbemusik komme das Heil! Auch habe er sich schon Notenpapier in den Nationalfarben bestellt!"

GESAMTCHOR DER PRESSE: „Evoe! Die folkloristische Kunstgewerbemusik! Evoe! Das nationalfarbene Notenpapier!"

HEERRUFER: „Er hat bereits seinen extremen Nationalismus gemäßigt und sich zum internationalen Nationalismus bekannt! Auch trägt er schon ein hellgrün und rosa karriertes russisches Hemd!"

GESAMTCHOR DER PRESSE: „Evoe! Der nationale Internationalismus! Evoe! Das russische Hemd!"

*

Aus einem Brief von Blasius Blaudunst an seine Frau. — 19. September. — Liebe Gretl, heute habe ich die köstliche Yacht verlassen, auf der ich dank der Gastfreundschaft unseres prächtigen Fabriksgrafen also nahezu sechs Wochen verbringen durfte. Der Sommer geht hiermit zur Neige. Ich habe mich trefflich erholt, bin schwarzbraun gebrannt. Gearbeitet habe ich allerdings seit März keine Sterbensnote, aber beschäftigt hat man sich mit mir: ich kann dir sagen! . . .

Alexander Jemnitz.

Der Jasager

SCHULOPER VON BERT BRECHT UND KURT WEILL

Schon die neuen Lehrstücke zeigen nach Tendenz und Mitteln einen ausgeprägt schulmäßigen Charakter, eine spezielle Eignung für die Zwekke der Schule. Darüber hinaus hat im Anschluß an die Tagung „Neue Musik" in Berlin die Musikabteilung des *„Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht"* dem Verhältnis *„Neue Musik und Schule"* eine besondere Veranstaltung gewidmet.*) Sie begann mit Liedvorträgen aus dem staatlichen *Liederbuch für die Jugend;* Chorsätzen sowie ein- und zweistimmigen Liedern mit und ohne Instrumentalbegleitung. Es waren durchweg Volksweisen aus dem 15., 16. und 19. Jahrhundert, bearbeitet von zeitgenössischen Komponisten mehr oder weniger „neuer"" Haltung.

Die Beiträge von Baußnern, H. K. Schmid, Zilcher, Thomas, Kaminski, Jarnach, Křenek bezeugten außer dem Willen des Staates zu stichhaltiger Sichtung und Fassung des nationalen Lied-Gutes überwiegend die mannigfache Bezugnahme neuer musikalischer Stilrichtungen auf die klassische Polyphonie der Vergangenheit, ließen aber auch die Problematik solcher Stilisierungen erkennen, auf die wir einmal in anderem Zusammenhang zurückkommen wollen. Weit wichtiger als diese Liedvorträge war die folgende Uraufführung der ersten neuen *Schul-Oper*, die Bert *Brecht* nach einem altjapanischen Stück hergerichtet und Kurt *Weill* in Musik gesetzt hat. Die Form der Schuloper ist in der europäischen Kultur an sich nichts Neues, sie ist nur gut 250 Jahre lang verschüttet und vergessen gewesen. Hans Joachim *Moser* hat im Programm den Werdegang dieses Genres kurz aufgezeigt, der vom Singspiel „ordo virtutum" der hl. Hildegard von Bingen über die Mysterienspiele und Schul-Dialoge des 14. bis 16. Jahrhunderts zum Durchbruch der eigentlichen Opernform im 17. Jahrhundert führt. Brennpunkte der Gymnasial-Oper waren Lüneburg und bis tief ins 18. Jahrhundert hinein, Salzburg, wo W. A. Mozart in seiner eigenen Schuloper „Hyazinth" zum ersten Male die Bühne betreten hat. Die Ziele der neuen Schuloper sind natürlich wesentlich dieselben wie die der alten Vorbilder. Sicherheit der sprachlichen, stimmlichen, körperlichen Gebarung soll mit dem Erleben ethischer Maximen gefördert, der vitale Spieltrieb auf so sinnvolle Art entladen werden.

Die Schul-Oper von Brecht und Weill heißt *„Der Jasager"* und will das Einverständnis mit der Forderung der Gemeinschaft demonstrieren. Ein Knabe geht mit seinem Lehrer und drei Studenten in die Berge, um seiner kranken Mutter aus der jenseits gelegenen Stadt Medizin zu holen. Unterwegs versagt ihm das Herz und er soll nach altem Brauch vom Berg hinabgestürzt werden. Der Lehrer, der ihn zuvor gewarnt hatte, eröffnet ihm nun das Verhängnis und fragt ihn, ob er einverstanden sei. Der Knabe trägt die Sorge für seine Mutter den anderen auf und geht den gemeinverbindlichen dunklen Weg: „Er beweist durch die Erklärung seines Einverständnisses, daß er gelernt hat, für eine Gemeinschaft oder für eine Idee, der er sich angeschlossen hat, alle Konsequenzen auf sich zu nehmen." Also: „Gemeinschaft über alles!" . . . Man könnte mit Brecht über diese, seine Lieblings-Ideologie wieder einmal ausgiebig diskutieren, wüßte man nicht, daß sein Fanatismus sich einzig an der praktischen Wirkung reguliert. Auch wer dieses Mamelukentum gegenüber der Gemeinschaft nicht teilen kann und den Begriff Barmherzigkeit aus dem menschlichen Leben nicht gestrichen haben möchte, wird die einfache, große Linie dieses Textes und seine spezifische Eignung für den besonderen Zweck anerkennen. Da ist eine schlichte tragende Idee. Da ist den Personen (auch die Mutter tritt auf) Gelegenheit zu einfachen Äußerungen, Handlungen, Gebärden gegeben. Da sind elementare Spannungen als natürliche Anlässe zum Solo und kleinen Ensemble, zum eifernden oder betrachtenden Eingreifen des im alten Sinne verwandten Chors. Weill hat diese Chancen glän-

*) Bei der Aufführung trat ein Ensemble der *„Akademie für Kirchen- und Schulmusik"* unter Leitung von Prof. Heinrich *Martens* rühmlich hervor.

zend genützt. Er hat eine Urzelle der epischen Oper geschaffen, deren zwei Akte, von je 20 Minuten Dauer, von den Säulen der grundlegenden Chor-Betrachtung „vom Einverständnis" flankiert werden. Weill hat Worte und Sätze mit der besonderen, formbildenden und steigernden Kraft seines Rhythmus mühelos in Musik aufgeteilt und mit seinem besonderen Sinn für die immanente Sprachmelodie in gesungenes Melos umgesetzt. Er hat aus Betrachtung, lyrischen Haltepunkten, kleinen und großen dramatischen Ensembles eine wunderbar klare, fast elegante und doch stark dramatisch akzentuierte Form gebildet, deren plastische Gliederung dank der raffiniert sparsamen Technik des ihm persönlich eigenen Kolorits noch besonders herausgehoben wird. Die Partitur ist so angelegt, daß sie in allen Teilen von Schülern ausgeführt werden kann. Das Orchester besteht aus Streichern (ohne Bratschen) und zwei Klavieren; dazu nach Belieben drei Bläser (Flöte, Klarinette, Saxophon), Schlagzeug und Zupfinstrumente. Alles einfach gedacht und einfach gestaltet; und doch wieder so kunstvoll, daß den Schülern eine doppelte, nämlich eine musikalische und eine ideelle Aufgabe, gestellt ist, die sie zu erarbeiten haben. Die ungeschminkt einfache, gesammelte Art, in der die Ausführenden, sämtlich Jugendliche unter der Leitung eines Primaners, ihre Rollen spielten und im Ensemble wirkten, tat ein übriges zum tiefen, bleibenden Eindruck. Während die kostspielige Kunst-Oper, die Oper der Künstler, im Zeichen einer akuten Krise steht, greift die mit einfachsten Mitteln arbeitende neue Schul-Oper, die Oper für Kinder, ans Herz. Man sollte sie überall möglichst vielen vorführen. Nicht bloß den Liebhabern, sondern auch den Leuten „vom Bau".

Karl Holl.

Erstaufführung der „Orchestersuite" von Karl Mraczek in Karlsbad

Karl Mraczek (geb. 1902, gest. 1928) war — ganz ähnlich wie Otto Weininger — ein Genie, dem die Lebenstage fast ebenso kurz zubemessen waren und der — wie jener — trotz seiner Jugend Bleibendes geschaffen hat. Mit dem erreichten 24. Lebensjahre ging Mraczek an die Arbeit, Ausschnitte aus seinem Leben in musikalische Bilder zu formen. Es entstanden fünf Sätze, beginnend mit dem Zeichnen der jugendlichen Lausbubenstreiche, der Liebesgedanken und der Wirren des Lebens. Bei dem fünften Sätzchen, einem Trauermarsche, blieb die Arbeit wie von einer mystischen Vorahnung gelenkt unvollendet liegen und so schließt das Werk mit einer Totenklage, mit einem düsteren Abschiede von der Welt. Mraczek, obwohl an der Moderne ein gewisses Behagen findend, weicht allem Extrem-Angehauchten, der Atonalität aus und findet mitunter in einer wohligen Romantik seinen Ausdruck. In den fünf skizzenhaften Sätzen, die ursprünglich unter der Bezeichnung „Aus meinem Leben" geschrieben wurden, jetzt aber unbegreiflicherweise nur mit dem Titel „Orchestersuite" in die Welt herausflattern, obwohl aus dem Werke ganz deutlich das Unterlagsprogramm lugt, ist Mraczek als ein überaus ernster, gedankentiefer Musiker zu erkennen. Mit viel Liebe nahm sich der Brünner Musiker Josef *Wizina* der Suite Mraczeks an und instrumentierte sie mit Geschick. Generalmusikdirektor *Manzer* ließ die Sätzchen in einer ungemein wohligen Wärme, unbeschwert von den manchmal übersatten dynamischen Farben des instrumentalen Kleides, förmlich spielerisch-leichtfließend erklingen. Das zumeist aus dem internationalen Fremdenkreise des Kurbetriebes zusammengesetzte Publikum nahm das Werk mit sehr starkem Beifall auf. Nach der Uraufführung, die vor kurzer Zeit in München stattfand, ist die Karlsbader Wiedergabe die zweite und zugleich die erste Aufführung in der tschechoslowakischen Republik.

M. Kaufmann.

BÜCHER

(E. St.)

OLGA STIEGLITZ: EINFÜHRUNG IN DIE MUSIKÄSTHETIK. *2. Aufl. J. Cottasche Buchhandlung, Stuttgart.*

Ein leger geschriebenes Buch für den Musikliebhaber. Als Leitfaden zur Information brauchbar. Schade, daß Notenbeispiele fehlen.

KULTUR UND SCHALLPLATTE. KATALOG DER CARL LINDSTRÖM A. G. *Kulturabteilung, Berlin.*

Ein Beweis dafür, daß die Schallplatte zu den Bildungsnotwendigkeiten gehört. Vom gregorianischen Choral bis zu Strawinsky sind die bedeutendsten Kompositionen aller Musikgattungen aufgenommen worden und hier geordnet. Ludwig *Koch*, Dr. Felix *Günther* und Dr. Herbert *Fleischer* zeichnen verantwortlich für die glänzende Auswahl.

KARL NEF: EINFÜHRUNG IN DIE MUSIKGESCHICHTE. *2. Aufl. Kobersche Verlagsbuchhandlung, Basel.*

Eine der wenigen seriösen Musikgeschichten, die methodisch auf hoher Stufe stehen. In den Maßen ist sie nicht ganz ausgewogen, die sehr starke Berücksichtigung des Mittelalters entspricht nicht der Behandlung des 18.—20. Jahrhunderts, das kursorisch berührt wird. Das Biographische wird in fast richtiger Erkenntnis als Notiz unter den Strich verlegt.

ARTHUR REKTORYS: FOERSTER-GEDENKBUCH *(tschechisch). Melantrich, Prag.*

Zum 70. Geburtstage. Eine Reihe von Arbeiten, die die Persönlichkeit und das Werk Foersters nach verschiedenen Richtungen und von allen nur erdenklichen Blickpunkten analysieren. Autoren u. a.: Zd. *Nejedlý*, O. *Zich*, J. *Bartoš*, F. *Pujman*, K. B. *Jirák*, M. *Očadlik*, A. J. *Patzak*, E. *Axman*, J. *Borecký*, E. *Steinhard.*

ALFRED CORTOT: LA MUSIQUE FRANÇAISE DE PIANO. *Les éditions Rieder, Paris.*

In der von H. Prunières geleiteten Serie „Formes et écoles musicales" erschien als erster Band diese Sammlung von Betrachtungen und Impressionen über Debussy, Franck, Fauré, Chabrier und Dukas. Wenn ein Spezialist für französische Musik, der allererste französische Klaviervirtuose von Heute, sich über die französische Klaviermusik äußert, kann er mit einem weitschichtigen Publikum rechnen. Mit Temperament und starkem Gefühlseinsatz weiß er die Werke literarisch zu paraphrasieren und in leichter Form darzubieten.

* * *

W. HAUSENSTEIN: MEISTER UND WERKE. *Verlag Knorr und Hirth, München.*

Virtuos geschriebene Essays zur Geschichte bildender Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. In der Plastik und Anschaulichkeit der Sprache hat Hausenstein wenige Rivalen. Die Technik der Betrachtungsweise ist ungemein elastisch, dabei prägnant und klar.

HANS GAARTZ: HILF DIR SELBST. *Verlag E. Klett, Stuttgart.*

Eine Harmonie- und Formenlehre zum Selbstunterricht. Falls man solchen Unterricht überhaupt empfehlen darf — die Frage bleibt offen — ist dieses Buch schon wegen der ausgezeichneten Literaturbeispiele lesenswert.

*

RICHARD MÜLLER-FREIENFELS: PSYCHOLOGIE DES DEUTSCHEN MENSCHEN UND SEINER KULTUR. *Ein volkscharakterologischer Versuch. C. H. Beck, München 1929.*

In der neuen, völlig umgearbeiteten Auflage seiner „Psychologie des deutschen Menschen" blieb kein Abschnitt unverbessert. Überall ist die Darstellung erweitert, vertieft, vieles anders geordnet und schärfer gefaßt. Der zweite Teil kann geradezu als Einführung in das Verständnis und Wesen der deutschen Philosophie, Kunst, Musik, Literatur angesehen werden, alles betrachtet aus der sie innerlich verbindenden Mitte der Seele. Dieser Teil macht die neue Auflage zu einem hervorragenden Bildungsmittel für alle, die sich und andere erziehen wollen. Es ist ein Genuß zu sehen, wie der Verfasser vom Willen aus die Hauptmerkmale der deutschen Seele, also ihre Musikalität, ihr Phantasieleben, ihre Widerspruchsfülle, ihren Formenüberschwang usw. deutlich macht.

MAX REINHARDT, 25 JAHRE DEUTSCHES THEATER. *2 Bände. Verlag R. Piper & Co., München.*

Dieses großartige Werk, das zu den reichsten und wichtigsten Dokumenten zur Geschichte des Theaters gezählt werden muß, gibt einen Überblick über das, was unter der Direktion Max Reinhardts geleistet wurde. Die ganze Arbeit des Regisseurs wird uns in anschaulichen Beispielen nahe gebracht. Reinhardts Eingreifen in die Probearbeit wird gezeigt. Die Welt des Schauspielers wird in ihrer ganzen Buntheit und in all ihrem Zauber vorgeführt. Dem Tafelteil geht ein vielseitig fesselnder Textteil voraus, den ein grundlegender Beitrag von Max Reinhardt selbst eröffnet. Arthur Kahane und Heinz Herald haben sich in die Darstellung der Geschichte des Deutschen Theaters geteilt. Franz Horch stellte die in einem Sonderband veröffentlichten Spielpläne zusammen. Herausgegeben wurde das Werk von Hans Rothe, der auch die Sichtung des so umfangreichen Bildermaterials vornahm. Jedem Freunde der Bühne und des Dramas wird das Werk seine dauernde Quelle künstlerischen Genusses sein. Es ist glänzend geschrieben und eine Fundgrube für den Forscher wie für den Liebhaber.

DEUTSCHE AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST.

Noch vor der Verabschiedung ihrer Absolventen hat die Deutsche Akademie zwei Konzerte veranstaltet, die reges Interesse erweckten. Ein Abend zeitgenössischer Musik brachte mit Ausnahme von Reger durchwegs Werke lebender Komponisten, darunter die Klavierstücke op. 11 von A. Schönberg, die obwohl vor zwanzig Jahren entstanden, sich doch noch immer nicht ohneweiteres dem Verständnisse der Pianisten und Hörer erschließen wollen. Wilhelm Zeley bewältigte die Klavierstücke mit bemerkenswerter pianistischer Sicherheit. Eine Flötensonate von Erwin Schulhoff spielte Wlasta Pokorný, die sich als gewandte Beherrscherin dieses von Damen sonst lieber gemiedenen Soloinstrumentes erwies. — K. B. Jiráks Nachtmusik lieh die Geigerin Gutta Nitsche ihren schönen ausdrucksfertigen Ton. Sonatinen von Reger und Prokofjeff, dann drei Rag-Capricen von Milhaud und Fidelio Finkes Ballade ergänzten das Programm des Abends in anregender Weise; die Pianistinnen Gertr. Resek, Karoline Patera, Emmy Czap und Anna Hübel nahmen sich mit erfreulichem Eifer ihrer Aufgaben an. Der nächste Abend gehörte dem unter Leitung Georg Szells stehenden Anstaltsorchester, das von einem zum anderen Male numerisch wächst, aber auch in seiner Besetzung immer mannigfaltiger wird. Außer Mozarts D-dur Symphonie, die in ihrer Einleitung den feierlichen Charakter nicht verleugnet und im Finale sich zur Verwandtschaft mit Osmin bekennt, standen Hindemiths Schulwerk und Spielmusik auf dem Programm. Von diesen soll namentlich erstere pädagogischen Zwecken dienen, aber es ist interessant zu beobachten, wie der Autor zeitweilig aus der Rolle fällt und bei aller lehrhaften Würde sein musikantisches Temperament kaum zu zähmen weiß. Die Spielmusik umfaßt Variationen über ein Volkslied, die keck und witzig erfunden, von verblüffender Wirkung sind. Mit Begleitung des Orchesters spielte Max Boennoeken Beethovens F-dur Romanze tonrein und ungekünstelt. Mathilde Merz erzielte mit mehreren Wolfliedern mit Orchesterbegleitung verdienten Beifall.

V. P.

DER QUERSCHNITT

ANTWERPEN: Die Opera Royal Flamand beginnt ihre Saison 1930/31 mit einem Wagnerzyklus. In Vorbereitung: „Die ägyptische Helena" von Richard *Strauß* und „Judith" von Arthur *Honegger.*

BERLIN: Staatsoper Unter den Linden. Deutsche Uraufführungen: Karol Rathaus: „Die fremde Erde", Manfred Gurlitt: „Soldaten".

DARIUS MILHAUDS neues Ballett „Le train bleu" („Der blaue Zug", Bezeichnung des Expreßzuges Paris-Riviera) kommt zu Beginn der nächsten Spielzeit in choreographischer Einrichtung von Yvonne Georgi und szenischer Einrichtung von Georg Kirsta am Stadttheater Hannover zur deutschen Uraufführung.

KURT WEILL arbeitet an einer neuen Oper „Der Brotladen", Text wieder von Bert Brecht.

WIEN: An der Staatsoper 1930/31: Egon Wellesz: „Die Bachantinnen"; im Redoutensaal: Wolf-Ferrari: „Die vier Grobiane".

HANS WILHELM STEINBERG, der Leiter der Frankfurter Oper, wurde für zwölf Abende mit dem Leningrader Philharmonischen Orchester nach *Baku* verpflichtet.

HOMBURG: Eine *englische Musikwoche* wurde Mitte Juli hier veranstaltet. Die Leitung hatte *Constant Lambert* (London). Es wurden Werke von Boyce, Bliß, Bax, Lambert, Moerau, Walton und Delius dargeboten.

LENINGRAD: In der Akademischen Philharmonie brachte A. Hauk *A. Paschtschenkos* neue fünfte Sinfonie und die Suite aus *D. Schostakowitschs* neuem Ballett „Goldenes Jahrhundert" zur Uraufführung.

DER IV. KONGRESS DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR LOGOPÄDIE UND PHONIATRIE tagte Anfang September in Prag.

DAS INSTITUT FÜR RAUM- UND BAU-AKUSTIK- KIRCHENBAU, ORGEL-, GLOCKENWESEN UND KIRCHENMUSIK (Institut Biehle) a. d. Techn. Hochschule Berlin wurde am 23. Juni eröffnet.

AN DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE IN BERLIN wurde die Prüfungs-Ordnung zur Erwerbung des Titels eines Diplom-Ingenieurs für Orgelbau aufgestellt.

DER „SÜDWESTAFRIKANISCHE SÄNGERBUND" feierte in Windhuk unter Leitung des Bundeschormeisters Hans Müller sein 1. Sängerbundfest.

DER IV. INTERNATIONALE THEATERKONGRESS DES WELTTHEATERBUNDES der Société Universelle du Théâtre fand in Hamburg vom 12. bis 20. Juni statt. In die Festspiele teilten sich das Hamburger Stadttheater, ein deutsches Schauspielerensemble, das Moskauer Kammertheater, die Opéra Comique, die Comédie Française und das Odéon-Theater.

IM RAHMEN DES TONKÜNSTLERFESTES IN KÖNIGSBERG hat auch der *„Verband Deutscher Musikkritiker"* seine 15. *Hauptversammlung* abgehalten. Wichtigstes Ergebnis der Verhandlungen sind zwei Resolutionen, in welchen der Verband zur geplanten Gründung einer deutschen Musikergemeinschaft und zum Urteil im Münchener Kritiker-Prozeß (Dr. von Pander gegen Musikalische Akademie München) Stellung nimmt: „Der Verband erkennt die Notwendigkeit der Gründung einer deutschen Musikergemeinschaft an. Er verschließt sich nicht der Einsicht, daß auch die Musikschriftsteller einer solchen Spitzenorganisation angehören müssen.

Dr. GUSTAV BECKING, der Erlanger Universitätsprofessor, wurde als Nachfolger von Professor Rietsch an die Universität *Prag* als Ordinarius für Musikwissenschaft berufen.

ISSAY DOBROWEN wurde für vier Monate als Gastdirigent nach Amerika verpflichtet.

ERICH KLEIBER wird in dieser Saison sechs Wochen lang die großen Konzerte des Philharmonischen Orchesters in New York und Philadelphia dirigieren. Die Berufung Kleibers erfolgte auf Wunsch von Toscanini.

MIT SCHLUSS DES STUDIENJAHRES 1930 treten der Rektor *Franz Schmidt* von der Leitung der *Wiener Musikhochschule* und Hofrat *Max Springer* von der Leitung der *Akademie für Musik* zurück.

DER 5. KONGRESS DER CONFÉDÉRATION INTERNATIONALE DER AUTOREN- UND KOMPONISTEN-GESELLSCHAFTEN (Budapest) wiederholt die während des Berliner Kongresses im Jahre 1928 an die deutsche Regierung gerichtete Kundgebung, indem er von neuem die deutsche Regierung bittet, die bisher beobachtete partikularische Einstellung hinsichtlich der Dauer der Schutzfrist und des § 22a des Urhebergesetzes (Aufführungen mittels mechanischer Vorrichtungen) aufzugeben.

HANS KRÁSA vollendete eine abendfüllende Oper *„Fedja"*. Libretto von Rudolf *Fuchs* und Rudolf *Thomas* (nach Dostojewsky).

SMETANAS „VERKAUFTE BRAUT" erlebte in diesem Jahre am Tschechischen Nationaltheater ihre *tausendste Aufführung*.

NIK. MALKO (Leningrad) dirigierte als Gast am Tschechischen Nationaltheater u. a. „Boris Godunow".

IM 6. KONZERT DES „VEREINES FÜR MODERNE MUSIK" IN PRAG wurde u. a. die dreiteilige *Serenade* für Kammerorchester und zwei *Dixtuors* von Darius *Milhaud* aufgeführt. Im gleichen Konzert war *Malipiero* mit seinen *Ricercari* und *Fitelberg* mit der Rundfunkserenade vertreten.

LAD. VYCPÁLEKS Suite für Solo-Bratsche wurde von Karl *Hoffmann*, dem Primarius des „Böhm. Streichquartettes", erstaufgeführt.

IM STAATSKONSERVATORIUM wurden altböhmische Kompositionen zu Gehör gebracht: von Paul *Wranitzky* ein Notturno für Geige, Bratsche und Cello, von Franz *Brixi* ein Bläser-Intermezzo, von Theodor *Held* „Bauernlieder".

HERMANN VON SCHMEIDEL, seit 1925 Leiter der Orchesterschule und der Dirigenten- und Chorklassen an *Dr. Hochs Konservatorium zu Frankfurt a. M.*, wurde ab Herbst 1930 mit der Leitung des Cäcilien-Vereins, vereinigt mit dem Rühlschen Gesangverein in Frankfurt a. M., betraut.

Dr. WILHELM HEINITZ, Hamburg, wurde zum wissenschaftlichen Rat ernannt und hat sich an der *Universität Hamburg* für Musik der Primitiven *habilitiert.* Es ist damit der erste Dozent, dessen Habilitation sich innerhalb der hamburgischen Universität auf ein musikwissenschaftliches Fach bezieht.

DER ZUSAMMENSCHLUSS DER MUSIKAUTOREN-VERBÄNDE ist nun endgültig gesichert. Die Hauptversammlung der *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* hat sich mit den bisher geführten Verhandlungen einverstanden erklärt, wonach die Genossenschaft deutscher Tonsetzer in Gemeinschaft mit der Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (Gema) und der österreichischen „Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musik-Verleger" (A. K. M.) einen Zentralverband zum Schutze musikalischer Aufführungsrechte für Deutschland (Musikschutzverband) gegründet. Da Richard Strauß das Vorgehen der G. D. T. nicht billigte, legte er den Vorsitz nieder. Als neuer Vorsitzender wurde *Max von Schillings* gewählt.

DER FILM „PANZERKREUZER POTEMKIN" wird mit der Originalmusik von *Edmund Meisel* demnächst als Tonfilm herauskommen. Gesang- und Sprechchöre unterstreichen die Massenszenen.

IN PARIS WURDE EINE MOZARTGEMEINDE gegründet, deren besonderes Ziel es ist, selten zu hörende Werke von Mozart mit einem eigens dafür zusammengestellten Orchester zur Aufführung zu bringen.

„DER NIEDERLÄNDISCHE VEREIN FÜR NEUE MUSIK" ist in Holland errichtet. Dieser Verein ist zustande gekommen durch eine Fusion von örtlichen Organisationen. Der Verein beabsichtigt de Aufführung wichtiger Werke der europäischen Literatur und das Propagieren von holländischer Musik im Auslande.

DER REICHSVERBAND DEUTSCHER TONKÜNSTLER UND MUSIKLEHRER hält seine ordentliche Vertreterversammlung in der Zeit vom 2.—7. Oktober in Dresden ab. Die festliche Tagung wird durch *Max von Schillings* eröffnet.

ERWIN SCHULHOFFS „Hot music", synkopierte Etuden, wurden in Prag zum erstenmal gespielt.

UNIV. PROF. Dr. WL. HELFERT hat im Sommer eine kleine *böhm.-mährische Musikausstellung* im Brünner Musikarchiv veranstaltet.

DIE COLUMBIA-GRAMMOPHONGESELLSCHAFT bereitet mit der Oxforder Universitätspresse zusammen eine *Musikgeschichte* vor, deren Herstellungskosten auf 30.000 Pfund Sterling berechnet werden. Das Werk wird in etwa 50 Grammophonplatten bestehen, die zusammen mit sechs illustrierten Bänden herausgegeben werden.

REDAKTIONSSCHLUSS: 26. AUGUST. — AUSGABE: 12. SEPTEMBER.

AUS URTEILEN

über den

„AUFTAKT"

Unter den Zeitschriften, die jede Verengung des Gesichtskreises vermeiden, steht der „Auftakt" in erster Linie. Er hat durch das Gewicht seiner verschieden gerichteten Beiträge und seine Geistesklarheit **internationale Bedeutung** gewonnen.

Prof. Dr. Adolf Weissmann †, Berlin.

DIESES HEFT erschien, mit Rücksicht auf den nach Mitte September in Prag beginnenden Internationalen Kritikerkongreß um 14 Tage verspätet.

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag XII., Manesova 16,
Telephon 54397.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
PRAG-WEINBERGE,
Na Smetance 16.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola**, sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel.**
PRAG I., Jáchymova 4.

Irene Spitzner
Prag II., Štěpánská 40.
Klavier, Violine

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition.
PRAG I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičkova 15/III.
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler.
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korrepetition
Prag II., v Jirchářích 5. Tel. 45623

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Fritzi Linke
Cellovirtuosin erteilt Unterricht
Prag VII. Strossmayerova 1388 II

Erich Wachtel
Theorie, Kompos., Korrep., Kammermusik,
PRAG XII., Francouzská 54.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
PRAG VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 329.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition und Klavierspiel
Prag II., v Jirchářích 5. Tel. 45623

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Jos. Nürnberger.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
SMICHOV, Dvořákova 1274.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
PRAG VII., Malířská 386.
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Gottfr. Kellerstr., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
PRAG I., Kaprová 6/III.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch. Klavier.
PRAG VII., Letohradská 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht.
PRAG VII., Letohradská 1212.
Telefon 364-7-1

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
PRAG VII., Skuherského 13.
Parterre.

***Kurt Utz**
Orgelvirtuose
PRAG XII., Jugoslávská 10/II.
Orgel, Theorie, Komposition.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Alfred Liemann,
Unterrichtet Gehörsbildung u. allgemeine Musikalität
PRAG XII., Anglická 28/II.

Julia Langer-Appelt
Klavierpädagogin
Vorbereitung z. Staatsprüfung
Reichenberg, Wallensteinstrasse 49. Telephon 960/VI

KARL MARIA PISAROWITZ
Kapellmeister (Zemlinskyschüler)
Instrumentation: Jazz u. Blasmusik!
Theorie, Komposition u. Korrepetition (Operette-Oper) Prag III. 592 u Mánesova mostu 8 (Kleinseite).

Friederike Schwarz
Konzertpianistin
Klavier, Korrepetition, Theorie
Prag II., Lützowova 6.

EUGEN KALIX,
Konzertpianist, Unterricht,
PRAG-SMÍCHOV, Barandova 7/I.

Tölg Leopold,
Klavierpädagoge
Klavier, Musikgeschichte, Vorbereitung zur Staatsprüfung
PRAG III., Nerudova 15.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Mit * Bezeichnete gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER

CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG

X. JAHRG. 1930. HEFT 9—10.

„Offenbach-Renaissance"

(Zum Vortrag von „Pariser Leben".)

VON KARL KRAUS

Der Fackel-Verlag hat uns diesen klassischen Aufsatz*) in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt. Seine Bedeutung, als eine der ersten tiefschürfenden Betrachtungen über Offenbach, wird hier von einem musikalischen Forum besonders gewürdigt werden. *Red.*

Nun ist die Tat, die ich mir gleich der Erweckung Nestroys zuschreibe, in all den lebendigen Jahren, da ich das Zeitliche verflucht habe, nun ist dies „Positive" in den Geltungsbereich der öffentlichen Meinung eingetreten. Ohne Ansehen des Urhebers, der aber auch nicht ansehen möchte, was die Theater als eine Offenbach-Renaissance praktizieren; nicht Zeuge sein wollte der Barbareien, mit denen das szenische Unwesen, Behältnis anmutlosesten Lebens, dem großen Zauberer einer versunkenen Welt seine Ehren erweist. Denn seit den „Helena"- und „Orpheus"- Schändungen des Herrn Reinhardt, der — bis zu Gogols „Revisor" — schon manche meiner geistigen Direktiven mißbraucht hat, glaubt dieses Aufmachertum ihn durch musikalische Verödung, textliche Verkitschung und hundert süße Beinchen dem Geschmack einer Jazzbanditengesellschaft annähern zu müssen. So uneitel bin ich wahrlich nicht, mit solcher Renaissance meine Offenbach-Gestaltungen, durch die sie doch neuestens angeregt wird, in einen Qualitätsvergleich bringen zu wollen; immerhin so unbescheiden, zu sagen, daß diese Stadt, wenn sie, über die kleine Gefolgschaft der Geistverbundenen hinaus, noch einen Funken echten Theatersinns hätte, die wahre Erneuerung Offenbachs nicht dreimal, sondern hundertmal in einem vollbesetzten Saal erleben müßte, um dann endgültig die Serienschmach der neuen Operette abzubrechen, und garantierte sie auch jedem der Genießer im Zwischenakt ein „Girl" auf den Schoß. Doch ein Theaterschwätzer, der alle Symptome dieser „Renaissance" anführt, ohne ihren eigentlichen Hort und Ursprung auch nur zu bemerken, hat — in der Zeit, in der eine vielleicht physiologisch nachweisbare Idiotie berufen ist, dem Operettengedudel den Text anzumessen — die Erklärung gewagt, es müsse „doch wohl lediglich an den albernen Texten liegen", daß, von den Ausnahmen der „Helena" und des „Orpheus" abgesehen, „der Name Offenbach so selten auf dem Spielplan der Operettentheater erscheint". Womit also gesagt wäre, daß im Vergleich mit jenen Werken — in deren Text gerade der Wiener Knödelhumor Orgien feiert und auf Kosten der Grazien, die ihn ursprünglich zubereitet haben, den Mehlspeisgeschmack

*) Die Fackel" 1927, 757—758.

dauernd anspricht —, daß im Vergleich mit dem theaterüblichen und immer neu aufgewärmten Helden- und Göttergspaß die Texte von „Blaubart". „Die Großherzogin von Gerolstein" und „Pariser Leben" selbst nach Wiener Maßen „albern" sind. Und da ist es denn notwendig, von einer Höhe herab, von der es überhaupt keine Verbindung mit einer geistigen Gegenwart gibt außer der der Verachtung, sich zu der Albernheit dieser Texte zu bekennen; und da ist es wichtig, einiges von dem zu wiederholen, womit in meinem Aufsatz „Grimassen über Kultur und Bühne" (1909) die Distanz abgesteckt war zwischen dem tiefen Unsinn, der das Wesen, und dem flachen Sinn, der das Unwesen der Operette bedeutet.

„Die Funktion der Musik: den Krampf des Lebens zu lösen, dem Verstand Erholung zu schaffen und die gedankliche Tätigkeit entspannend wieder anzuregen. Diese Funktion mit der Bühnenwirkung verschmolzen, macht die Operette, und sie hat sich mit dem Theatralischen ausschließlich in dieser Kunstform vertragen. Denn die Operette setzt eine Welt voraus, in der die Ursächlichkeit aufgehoben ist, nach den Gesetzen des Chaos, aus welchem die andere Welt erschaffen wurde, munter fortgelebt wird und der Gesang als Verständigungsmittel beglaubigt ist. Vereint sich die lösende Wirkung der Musik mit einer verantwortungslosen Heiterkeit, die in diesem Wirrsal ein Bild unserer realen Verkehrtheiten ahnen läßt, so erweist sich die Operette als die einzige dramatische Form, die den theatralischen Möglichkeiten vollkommen angemessen ist. . . .

Zu einem Gesamtkunstwerk im harmonischesten Geiste vermögen Aktion und Gesang in der Operette zu verschmelzen, welche eine Welt als gegeben nimmt, in der sich der Unsinn von selbst versteht und in der er nie die Reaktion der Vernunft herausfordert. Offenbach hat in seinen Reichen phantasiebelebender Unvernunft auch für die geistvollste Parodierung des Opernwesens Raum: die souveräne Planlosigkeit der Operette kehrt sich bewußt gegen die Lächerlichkeit einer Kunstform, die im Rahmen einer planvollen Handlung den Unsinn erst zu Ehren bringt. Daß Operettenverschwörer singen, ist plausibel, aber die Opernverschwörer meinen es ernst und schädigen den Ernst ihres Vorhabens durch die Unmotiviertheit ihres Singens. Wenn nun der Gesang der Operettenverschwörer zugleich das Treiben der Opernverschwörer parodiert, so ergibt sich jene doppelte Vollkommenheit der Theaterwirkung, die den Werken Offenbachs ihren Zauber verleiht, weit über die Dauer der politischen Anzüglichkeiten hinaus, auf welche die Nichtversteher seines Wesens den größten Wert legen. An der Regellosigkeit, mit der sich die Ereignisse in der Operette vollziehen, nimmt nur ein verrationalisiertes Theaterpublikum Anstoß. Der Gedanke der Operette ist Rausch, aus dem Gedanken geboren werden; die Nüchternheit geht leer aus. Dieses. anmutige Wegspülen aller logischen Bedenken und dies Entrücken in eine Konvention übereinanderpurzelnder Begebenheiten, in der das Schicksal des Einzelnen bei einem Chorus von Passanten die unwahrscheinlichste Teilnahme findet, dies Aufheben aller sozialen Unterschiede zum Zweck der musikalischen Eintracht und diese Promptheit, mit der der Vorsatz eines Abenteuerlustigen: „Ich stürz' mich in den Strudel, Strudel, hinein' von den Unbeteiligten bestätigt und neidlos

unterstützt wird, so daß die Devise: ‚Er stürzt sich in den Strudel, Strudel hinein' lauffeuerartig zu einem Bekenntnis der Allgemeinheit wird — diese Summe von heiterer Uumöglichkeit bedeutet jenen reizvollen Anlaß, uns von den trostlosen Möglichkeiten des Lebens zu erholen. Indem aber die Grazie das künstlerische Maß dieser Narrheit ist, darf dem Operettenunsinn ein lebensbildender Wert zugesprochen werden .... Eine Gesellschaft jedoch, die das Lachen geistig anstrengt und die gefunden hat, daß sich mit dem Ernst des Lebens bessere Geschäfte machen lassen, hat den blühenden Unsinn zum Welken gebracht. Sie imponierte sich mit ihrer Pfiffigkeit, als sie die Unwahrscheinlichkeit einer Operettenhandlung entdeckte.... Der aufgeweckte Verstand hat den Unsinn entlarvt und seine Rationalisierung durchgesetzt. Was geschieht? Der Unsinn, der früher das Element war, aus dem Kunst geboren wurde, brüllt losgebunden auf der Szene. Unter dem Protektorat der Vernunft entfaltet sich eine Gehirnschande, welche die dankbaren Dulder ärger prostituiert als die spekulativen Täter. Die alten Operettenformen, die an die Bedingung des Unsinns geknüpft bleiben, werden mit neuer Logik ausgestopft, und der Effekt läßt sich etwa so an, als ob jetzt die opernhafte Lächerlichkeit von einer Bande entfesselter Tollhäusler demonstriert würde. Die Forderung, daß die Operette vor der reinen Vernunft bestehe, ist die Urheberin des reinen Operettenblödsinns. Jetzt singen nicht mehr die Bobèche und Sparadrap, die Erbprinzen und Prinzessinnen von Trapezunt, die fürchterlichen Alchimisten, in deren Gift Kandelzucker ist, keine musikalische Königsfamilie wird mehr vom bloßen Wort ‚Trommel' hingerissen, kein Hauch des Tyrannen wirft einen falsch mitsingenden Höfling um. Aber Attachés und Leutnants bringen sachlich in Tönen vor, was sie uns zu sagen haben. Psychologie ist die ultima ratio der Unfähigkeit, und so wurde auch die Operette vertieft. Sie verleugnet den romantischen Adel ihrer Herkunft und huldigt dem Verstand des Commis voyageur . . . Der Drang, das Leben der musikalischen Burleske zu verifizieren, hat die Gräßlichkeiten der Salonoperette erschaffen, die von der Höhe der ‚Fledermaus' — des Übels Urquell — über die Mittelmäßigkeit des ‚Opernballs' in die Niederung der ‚Lustigen Witwe' führen. Von der natürlichen Erkenntnis verlassen, daß ein phantastisches oder exotisches und jedenfalls ein der Kontrolle entrücktes Kostüm notwendig ist, um das Singen in allen Lebenslagen wahrscheinlich zu machen, und ohne Ahnung, daß ein singender Kommis im Smoking eine Gesellschaftsplage bedeutet, wagt, diese neue Industrie das Äußerste."

Wie trostlos zu denken, daß in eben dieser Kulturregion sich die Wiedergeburt Offenbachs vollziehen soll mit Hilfe einer Auffassung, die dem Geist und der Grazie durch die bewußte Antithese des Schwachsinns und der Gemeinheit zur Wirkung verhilft; und auch mit Hilfe der Techniken und Praktiken, die die neue Operettenszene zum Schauplatz von allem gemacht haben, was mit dem Theater nichts zu tun hat, von gymnastischen, kosmetischen und sonstigen Geschäften zur Beschönigung des Zusammenbruchs. Was der Komikerhumor schon vor dem des Kommis an den Texten Offenbachs vollbracht hat, die Erinnerung daran wurde mir durch das Studium aller möglichen Souffliérbücher mit den eingetragenen „Extempores" beklemmend lebendig. Allerdings vermag

selbst die dickste Zutat von Alfanzerei, die sich die zwei beliebtesten Werke Offenbachs durch die Jahrzehnte gefallen lassen mußten — nun der Erneuerung aus unerschöpflichen Wiener Reserven gewärtig —, nicht an das Gesamtgreuel einer neuzeitlichen Operettenhandlung hinanzureichen, denn während dort das Orchester doch immer wieder Unfug und Minderwertigkeit der Szene sieghaft zudeckt und die Geistesluft mit dem Ungeruch fertig wird, der sich einzumischen wagte, bedeutet das Geblödel und Geknödel nebst der Wiener Einbrenn von Gemüt, womit eine Fleischbank garniert ist, die eigentliche Geistigkeit, ohne die sich die Amoretten der Herren Lehar und Kalman gar nicht entfalten könnten. Gewiß, auch hier waltet etwas wie die musikalisch-textliche Einheit, die das Wesen der Operette bildet, aber freilich so, daß man im Nebeneinander von Banalität und Ordinärheit empfindet, wie sehr diese Zugkräfte einander gemäß und würdig sind. Wäre nun der Text der wahren Operette (die ich für die Erfüllung des wahren Theatersinns halte) loslösbar von der Musik, so wäre der von Meilhac und Halévy — nehmen wir etwa nur die Grog-Episode in der „Großherzogin" — auch als Ausdruck einer rational erfaßlichen und heiter bewegten Wirklichkeit, also als Lustspiel, ein Ewigkeitswert, verglichen mit allem, was seit mehr als drei Jahrzehnten Gedankenmilieu und Wortbestand der Hurengassenhauer bildet. Es beweist aber völlige Kunstfremdheit, den Operettentext als solchen mit literarischem Maß messen zu wollen. Wohl schlägt der Idiotismus der neuen Operettenverse über die Grenze der Möglichkeit, von der Musik bewältigt zu werden, Doch wenn im Vergleich mit solcher Affenschande von einer Fragwürdigkeit der alten Operettentexte überhaupt gesprochen werden darf, so waren sie gerade so schlecht und so gut, daß sie sich der organischen Verbindung mit der Musik nicht entziehen konnten. Welch ein bukolisches Gedicht jene Verse „Ich bin dein, du bist mein", wenn sie die Musik des „Blaubart" auf ihre Flügel nimmt, wieviel Wonne und Weh in dem Auferstehungslied der fünf Frauen; wie lieblich und rührend die mädchenhafte Erwartung in dem Brief- und Kuß-Quartett der großherzoglichen Ehrendamen: und all dieser Zauber nicht trotz, sondern vermöge der Durchschnittlichkeit eines Wortwerks, das eben die Gabe hatte, solchen Tönen entgegenzukommen. Das Doppelkunstwerk, welches die große Musik und das große Gedicht vereinigt, besteht nicht, denn das Aneinander ist weniger Kunstwerk als das eine und als das andere. Dagegen vermag die scheinbare Albernheit eines Verstextes, zu dem gewiß keine lyrische, aber eine musiktheatralische Begabung erforderlich ist, das Element eines Gesamtkunstwerkes vorzustellen, und die Geringfügigkeit dessen, was die Töne der Offenbach und Lecocq zum Schwingen brachte, war wohl von Natur eine andere als die des Stichworts für die Lehar und Kalman. Die Wiener Bearbeitungen der Meilhac' und Halévy'schen Texte durch Julius Hopp und Carl Treumann sind in manchen Verspartien dem Original ebenbürtig, wenn sie es nicht gar übertreffen, in manchen freilich fallen sie jäh ab in eine lokale Niederung und Beiläufigkeit, die auf der musikbelebten Szene zwar möglich waren und es noch immer wären, aber im Munde des Vortragenden sich von der Musik lösen und den sprachlichen Unwert erkennbar machen würden. Die Arbeit an diesen unerläßlichen Reparaturen birgt insofern das

ganze Problem des Operettenverses in sich, als das Ergebnis keineswegs etwa so beschaffen sein durfte, einen sprachlichen Wert, losgelöst von der Musik, erkennbar zu machen, sondern nur eine analoge Operettenmöglichkeit herzustellen. Darum eignen sich — mit Ausnahme der Coupletstrophen, die ja auf eigenstem geistigen Terrain entstehen — die Erneuerungen so wenig zur Publikation wie der beste Operettentext. Hingegen wäre wohl die sprachliche Leistung, die an die Veränderung gewendet erscheint, einer Betrachtung wert, durch die sich erweisen ließe, daß die Arbeit wertvoller ist als das Produkt: neue Worte auf vorhandener Grundlage entstehen zu lassen, aber so vertraut mit der Musik, als hätten sie ihr immer schon gedient, und ohne von der Patina theaterberühmter und unbedingt zu erhaltender Stellen azustechen. Keine Veränderung oder Erneuerung wäre erträglich, die, sei es im Vers oder in dessen dialogischer Nachbarschaft gegen den Geist der Sphäre ginge, wollte sie sich nun gegen diese durch ein Plus oder durch ein Minus an Gedanklichkeit selbständig machen. Die ganze Entartung des Genres wird ja von der Trennbarkeit der in ihm ursprünglich vereinigten Elemente bezeichnet. Aber eine theaterfremde Zeit nimmt die Trennung auch dort vor, wo Einheit waltet, wo eine Realität, die losgelöst vom Klangzauber den kahlen Unsinn vorstellte, zu einem grotesken Märchen wird, darin er in Blüte prangt.

Zu solchem Wechsel und Eingang in die andere Sphäre, ohne dessen Möglichkeit nichts als die äußerste Gehirntortur übrig bleibt — und in dem Maße der Vernunftmäßigkeit, Wahrscheinlichkeit oder gar Psychologie des Geschehens —, zu solcher Verwandlung wäre die neue Operette nicht einmal mit Hilfe des Kostüms fähig, welches ja diese theatralische Lebensform erst zu beglaubigen scheint. Doch dem Genie Offenbachs gelingt selbst die Verzauberung der dem Verständnis erreichbaren, mit den Sinnen greifbaren aktuellsten Gegenwart seiner Lebzeit. Darum ist „Pariser Leben" sein stärkster Geniebeweis. Es spielt in dem Jahr, in dem es auf der Bühne erschien. Wenn ich nun als Vortragender die närrische Erotik und Königsposse einer unkontrollierbaren Vorzeit wie im „Blaubart", wenn ich den Hohn einer militaristischen Wahnwelt in der „Großherzogin" vertreten kann, was ginge mich, der zwischen Shakespeare, der Pandora und den eigenen Schrullen einer Sprachlehre die unzugänglichsten Geistesgüter verwaltet, ein noch so brillant musiziertes Pariser Lebemannsabenteuer an? Alles mögliche schon den Nachbildner gegebener oder gewesener Welten, wenn es bloß die gültige Gestalt eines Stücks Freudenwelt, eines Beispiels verflossener Anmut wäre. Aber es ist, mit jener Kraft der Entstofflichung, die den Nachfahren der Operette gemangelt hat, die merkwürdigste Zauberposse, die dem Zauberer je gelungen ist. Denn wie noch ungleich wundersamer war es, statt Götter und Helden, statt Kartenkönige und Märchenprinzen in Menschen, eben diese in Marionetten zu verwandeln. Hier, wo die Operette mit der Oper schon sich selbst travestiert, tritt die Narrheit des gegenwärtigsten Lebens in so verkürzte Erscheinung, daß ein Expressionist Genie haben müßte, um zu solcher Albernheit imstande zu sein, wie sie sich da auf der Ankunftseite eines Pariser Bahnhofs, in der Vorhalle zum Paradies, abspielt, wo die Fremden kaum aus dem Coupé gestiegen sind, um sich in den „Strudel Strudel" zu stürzen, schwedische

Ehegatten gleich ihre Sonderwünsche äußern, ein Brasilianer mit allem verfügbaren Schmuck und Bargeld die schon wartenden Grisetten bewirft und das Leben beinahe so unwahrscheinlich ist, wie es ist. Diese Raum- und Zeitverkürzung, diese Folgerichtigkeit im Irrationalen, diese Verwandlung des Lebensfaktums ins blaue Wunder konnte nur in einem musikalischen Rausch gelingen, der wohl der hinreißendste ist, der jemals auf einer Szene entfesselt wurde. Wie nüchtern in solchem Vergleiche die in allen Motiven des Rausches getreue Nachbildung einer „Fledermaus", wo eben der Zauber ungetan ist, weil die an und für sich künstlerisch hochwertige Musik eines Undramatikers, selbstgenügsam und unverbunden, neben einem Text einherlebt, dessen unverwandelte Materie der Verstandeskontrolle ausgesetzt bleibt. „Pariser Leben": eine Orgie lebendigster Narrheit aus einer ganz gegenständlichen Handlung heraus (darum sträflich jener Versuch einer Sprechbühne, sie mit musikalischer Verkümmerung, mit Ausmerzung des Chors, in ein Vaudeville, ein Liederlustspiel zurückzuverwandeln); die „Fledermaus": reales Lustspiel mit Gesang, der eigentliche Ausgangspunkt der Richtung, die über den „Opernball" zur „Lustigen Witwe", zum Greuel der Salonoperette geführt hat. Alle Essenzen, die das eigenste, unnachahmliche Wesen Offenbachs bilden und Werke wie „Blaubart", „Die Großherzogin von Gerolstein", „Die Prinzessin von Trapezunt" zwischen „Helena", „Orpheus", „Hoffmanns Erzählungen" und den vielen verschollenen Kostbarkeiten (wie „Schönröschen" und „Die Zaubergeige") zum amor et deliciae eines besseren Theatergeschlechts gemacht haben — in „Pariser Leben" sind sie wahrlich zu einem Eßbukett von betäubender Wirkung vereinigt. Und die unnachahmliche Doppelzüngigkeit dieser Musik, alles zugleich mit dem positiven und dem negativen Vorzeichen zu sagen, das Idyll an die Parodie, den Spott an die Lyrik zu verraten; die Fülle zu allem erbötiger, Schmerz und Lust verbindender Tonfiguren — hier erscheint diese Gabe am reichsten und reinsten entfaltet. Es ist der Gipfel eines Genres, worin sich das Unnatürliche so von selbst versteht, wie daß im Versdrama Leben und Sterben im Hochschritt des Sprachgedankens geschehen. Enthielte dieses Werk nichts als den musikalischen Champagnertaumel des Domestikenfestes (den man sich wohl kaum durch eine, in der Fledermaus-Soiree mögliche „Konzerteinlage" unterbrochen denken könnte), so wäre es noch immer ein Schatz der heiteren Bühne. Aber es enthält unter all den Perlen die Briefarie der Metella, jenes unbeschreiblich süße Gedicht, das den entfernten Schreiber — den armen Baron Frascata, der im Norden von den Pariser Seligkeiten träumt und an deren Spenderin den Überbringer empfiehlt — in seinem rührenden Nichtvorhandensein zu der einprägsamsten Gestalt des Stückes macht. Dies, als einen der stärksten Augenblicke, die das Bühnendasein überhaupt kennt, und alles rund herum, was da aus den Abenteuern der Herren Gardefeu und Gondremark gediehen ist, die als solche unsereinen sonst blutwenig angingen, reklamiere ich als „Theater der Dichtung" im besten, edelsten Sinne. Daß die anderen Bühnen, jene, die eine Szene mit Dekorationen zur Verfügung haben, nicht alles daran setzen, dieses einzigartige Werk würdig herauszubringen und im Repertoire zu erhalten; daß die stärkste Extravaganz, die sich die Opernhäuser gestatten, immerzu die „Fledermaus" sein soll und nicht deren uner-

reichtes Vorbild, zeigt, in welcher Entfernung vom Theater die Bühnen leben. Aber sie bescheiden sich wohl in der Erkenntnis jenes Wagner-Wortes, das heute keine Kränkung eines Ensembles mehr bedeutet, sondern nur den Rat zur Vorsicht: „Soweit die vorhandenen Kräfte reichen" — ehedem ein Maß derer, die der Entwicklung nicht nachkommen konnten, heute derer, die sich von ihr tragen lassen müssen, weil sie nicht die Kraft haben, stehen zu bleiben, dem Unfug zu wehren und es mit der Kunst auch auf die Gefahr hin zu versuchen, daß sie dem Gesindel nicht zeitgemäß erschiene.

Offenbach und Wagner

VON MARIA HAFFNER

Mit bisher unbekanntem Material. *Red.*

Zwischen den beiden Künstlern und Menschen gab es keine Brücke. Ihr gemeinsamer Wiener Bekannter Friedrich Uhl hatte gut sagen, Offenbach schwinge den Taktstock weit genug vom Horte der Nibelungen. Die nach dem Erfolg des „Orpheus" immer weitere Kreise ziehende Offenbachsche Operette mußte Wagner als eine schlagende Bestätigung seiner bereits 1850 geäußerten Ansichten über das „Judentum in der Musik" erscheinen.

Niemals hat es die Zeit gegeben, von welcher der Offenbachbiograph Louis Schneider erzählt, da Wagner von dem Operettenmusiker die günstigsten Meinungen gehegt, mit ihm freundschaftlich in der Pariser Gesellschaft verkehrt und ihn gar den „kleinen Mozart der Champs-Elysées" genannt hätte. Im Gegenteil, noch vor Wagners Pariser Aufenthalt von 1859—1861 wurde der Komponist des „Orpheus" in Deutschland von Männern wie Alfred von Wolzogen, dem Vater des bekannten Wagnerianers, als willkommener Bundesgenosse im Kampf gegen das Kunstwerk der Zukunft auf den Schild gehoben, und bei der 1859 in Breslau erfolgten deutschen Erstaufführung des „Orpheus" machte man den Titelhelden mit seinem bekannten Violinkonzert zum Zukunftsmusiker. Der einzige Pariser Bekannte der beiden Musiker war Charles Nuitter, der Librettist und intime Freund Offenbachs, der für Wagner die Übersetzung des „Tannhäuser" besorgte und von diesem in seiner Autobiographie folgendermaßen erwähnt wird: „Ich sah nun, daß sein Advokatentitel ihm nur als Schmuck diente, und er nie daran dachte einen Prozeß zu führen . . . Bald mit diesem oder jenem Kameraden verbunden, arbeitete er aber auch an kleinen Theaterstükken für das Vaudeville und niederere Theater, ja selbst für die Bouffes parisiens (das Theater Offenbachs), über welchen Teil seiner Tätigkeit er jedoch mit großer Verschämtheit jeder Auskunft zu entgehen wußte."

Auch die von Georg Richard Kruse ausgesprochene Meinung, Offenbach habe Wagner niemals parodiert, ist unrichtig. Bereits Glasemann berichtet im Zusammenhang mit der berühmten Pariser Tannhäuseraufführung von 1861: „Was dem Publikum noch an der rechten Stimmung für das bevorstehende Ereignis fehlte, bewirkten die Parodien, welche die Folies dramatiques, die Variétés und andere untergeordnete Theater brachten; die Bouffes Parisiens bereiteten zur gleichzeitigen Aufführung mit dem Originale eine parodierende Burleske des Redakteurs des

Charivari, Albert Wolff, eines geborenen Deutschen, vor, zu welcher Offenbach die Musik geschrieben."

Mit dieser angeblichen Tannhäuserparodie verhielt es sich nach den Darlegungen der neuesten Offenbach-Biographie A. Henselers[1]) folgendermaßen: Richard Wagner hatte am 25. Januar, am 1. und 8. Februar 1860 seine drei berühmten Pariser Konzerte gegeben, die Fragmente aus „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Tristan" enthielten und große Sensation erregt, was Offenbach, den geschickten Direktor der Bouffes-Parisiens veranlaßte, in die Karnevalsrevue seines Theaters am 10. Februar 1860 eine parodistische Szene „*Le Musicien de l'Avenir*" einzulegen, die einen riesigen Erfolg hatte. Sie figurierte auch auf dem Programm der Galavorstellung der Bouffes, die am 27. April 1860 in Gegenwart des Kaisers in der italienischen Oper stattfand.[2]) Der Text rührt nicht von Albert Wolff, sondern von Grangé und Gille her. Hier erscheint Wagner bei Grétry, Mozart, Gluck und Weber im Elysium und sucht sie für die Prinzipien der Zukunftsmusik zu gewinnen, indem er ihnen eine „Symphonie de l'Avenir, marche des Fiancés" vorführt, ein groteskes „atonales" Orchesterstück mit aufeinander gehäuften kleinen Sekunden, mit um einen Halbton zu tief oder zu hoch abgleitenden Schlüssen, mit einer schüchternen Andeutung des Brautchores aus „Lohengrin", die mit einer banalen „air des bottes de Bastien" kombiniert wird. Während des Vortrages gibt der Zukunftsmusiker von der Bühne aus den programmatischen Sinn der Musik an: Aufbruch zum Standesamt, das Weinen der Mutter und der Tochter, das Hochzeitsmahl und die sich anschließende Schlägerei. Damit noch nicht genug, singt der Zukunftsmusiker noch eine „Tyrolienne de l'Avenir", ein gewöhnliches Schnadahüpfl mit hahnebüchenen Intervallen, Jodlern und falscher Deklamation.

Es war nicht zuletzt eine Revanche für diese damals in Paris viel belachte Szene, wenn Wagner in seinem Lustspiel „Eine Kapitulation" von 1870 den Operettenmusiker mit seinen eigenen Waffen zu schlagen gedachte, indem er ihn mit den berühmten Versen besang:

„O wie süß und angenehm,
Und dabei für die Füße so recht bequem!
Krak! Krak! Krakerakrak!
O herrlicher Jack von Offenback!"

Wenn Offenbach Wagner weit weniger parodiert hat als etwa Meyerbeer, so lag dies vor allem daran, daß Wagners Werk damals in Paris noch zu wenig Boden gefaßt hatte und infolgedessen der Hauptgenuß einer Parodie, der Vergleich mit dem Original, in Wegfall kommen mußte. Verraten doch selbst Offenbachs Wagnerparodien von 1860 eine geringe Vertrautheit mit dem Wagnerschen Stil. „Die kakophonische Programmsymphonie könnte weit eher als eine Parodie auf Berlioz, die Tyrolienne als eine Verulkung zeitgenössischer Salonkompositionen aufgefaßt werden," sagt A. Henseler. Immerhin hat es den

[1]) *A. Henseler:* Jakob Offenbach, Berlin (Hesse) 1930.

[2]) Die abweichenden Daten, die L. Schneider anführt, sind chronologische Irrtümer.

Komponisten stets wieder gereizt den verhaßten Wagner zu parodieren. Selbst in den ersten Akt der „Schönen Helena“ gedachte er eine Tannhäuserparodie einzulegen, wie aus einem Brief des Komponisten an den Librettisten Halévy hervorgeht:

2 juillet 64.

„Cher ami,

J'ai à peu près fini le 1er acte — et il est extrémement bien venu. Il faut que vous me fassiez dans le final une chanson pour Paris — Agamemnon dit qu'il faut 3 choses — une moralité une facétie et un calembourg — et j'oubliais, reprendra-t-il, une 4ème essentielle, indispensable, c'est une chanson. Deux ou trois personnes essayent (avec chanson deux ou 4 vers) à chanter. Puis Pâris sortira et dira sa mélodie. *C'est un peu la Parodie du Tannhauser* qu'il faudra faire — ça peut être drôle et cela manque même dans le final.

En attendant j'attends avec impatience ton 2e acte pour travailler.

Mille choses affectueuses à ton collab. (Meilhac)

a toi

J. O.

Envoie à l'adresse

Haut Wisbaden,
Duché de Nassau.“
(Sammlung Henseler.)

G. Kretzschmar erblickt Offenbachs historische Mission in der Zertrümmerung des Meyerbeerschen Opernpalastes, und von dem gleichen Gesichtspunkt aus hielt ihn H. v. Bülow für den „unfreiwilligen Mitarbeiter Richard Wagners“. Und dennoch ist Offenbachs Stellung zu jedem der beiden Opernmusiker eine grundsätzlich andere. Mit seinem Stammesgenossen Meyerbeer verstand sich Offenbach glänzend. Er schrieb ihm 1864 einen Nekrolog, worin er seine tiefgefühlte Bewunderung für das „génie titanesque“ äußerte:

„Jamais il ne dit de mal de qui que ce soit, dis cernant et admirant les belles choses partout ou il les trouvait, méprisant profondément les systèmes exclusifs . . .“

„Les systèmes exclusifs“ . . ., das ist natürlich wieder ein Hieb auf Wagner. Während aus Offenbachs Meyerbeerparodien kein sittliches Pathos, kein künstlerischer Widerwille, keine absolute Verhöhnung spricht, sprüht seine Wagnerparodie Haß und Verachtung. Noch einmal sollten Wagner und Offenbach aufeinanderprallen, als Wagner sich bemühte, 1863 in Wien den „Tristan“ zur Aufführung zu bringen. Wagner sagt in seiner Autobiographie:

„Als ich der Direktion mich endlich dazu erbot, mit besonderer Berücksichtigung der Kräfte und des Personalstandes des Theaters ein neues Werk eigens für Wien zu schreiben (Meistersinger!), ward mir der wohlerwogene schriftliche Bescheid zugeteilt, daß man für jetzt den Namen „Wagner“ genügend berücksichtigt zu haben glaubte und für gut fände, auch einen anderen Tonsetzer zu Worte kommen zu

lassen. Dieser andere war *Jacques Offenbach*, bei dem wirklich ein besonderes für Wien zu schreibendes, neues Werk gleichzeitig bestellt wurde."

Dieses für Wien komponierte Werk Offenbachs ist seine einzige große romantische Oper „*Die Rheinnixen*"[1]), die unwillkürlich den Vergleich mit Wagners „Rheingold" herausfordert und wiederum die Wesensverschiedenheit der beiden zeitgenössischen Musiker erweist. Nach der bewegten Pariser Tannhäuseraufführung hatte sich Offenbach geäußert: „Gelehrt und langweilig sein ist keine Kunst, wohl aber pikant und melodiös." Offenbachs Operettengenre und Wagners Musikdrama, Offenbachs Parodistik und Wagners Ernst umgrenzen die Möglichkeiten der dramatischen Musik der Jahrzehnte nach 1850. Was dem einen abgeht, besitzt der andere im Extrem. Wie wenig komisch ist Wagners Beckmesser! Aber Offenbachs Vielseitigkeit gelingt es, wenn auch nicht in den „Rheinnixen" von 1864, so doch in dem nachgelassenen Werk „*Hoffmanns Erzählungen*", Töne echter Tragik anzuschlagen, die freilich weit abliegen vom Wagnerschen Erlösungsdrama.

Ein Offenbach-Kontrakt

Photographischer Abzug des Vertrages, geschlossen i. J. 1858, (mit dem Autographen Offenbachs).

Laut contractlichem Abschluss mit der Direction der *Bouffes-Parisiens* Herrn J. Offenbach zu Paris habe ich das ausschliessliche Eigenthumsrecht sowohl der **Herausgabe** als der **öffentlichen Aufführung** aller bisher auf **dieser Bühne** bereits **erschienenen** wie noch **erscheinenden** Werke **für ganz Deutschland** erworben, mithin das **Aufführungsrecht** nur von mir zu erlangen ist und mir das **alleinige Recht** der **Publikation** zusteht.

Berlin, den 1. November 1858.

Gustav Bock,

Hofmusikhändler Sr. Majestät des Königs und Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Albrecht von Preussen.

approuvé bon pour Offenbach

[1]) Analyse bei A. Henseler, A. A. O.

Offenbach und England

VON SCOTT GODDARD, LONDON

Offenbachs Namen hat in England hauptsächlich eine, in jeder erdenklichen Form popularisierte Nummer seines letzten Werkes weithin bekannt gemacht: die Barcarole aus „Hoffmanns Erzählungen". Um seinen Erfolg als Komponist leichter Opern war es allerdings hier anders bestellt; denn trotzdem der Anklang, den Offenbach seinerzeit in England fand, stark genug war, um die Einfuhr seiner Werke über den Kanal zu rechtfertigen, blieb er doch hinter dem Wiener Erfolge weit zurück. Es ist überflüssig, neuerlich zu erwähnen, welch unerhörte Popularität Offenbach in Paris erlangte. Das Wort „Erfolg" erweckt im Zusammenhang mit Offenbachs Namen die Vorstellung von etwas Ungewöhnlichem, Brillantem. Eine unübersehbare Serie glänzend gesteigerter Produktion, die für Hunderte von Abenden stets ein neues, gleichermaßen volkstümliches Stück dem Publikum bereithielt, bevor dieses noch Zeit gefunden, des jeweils letzten überdrüssig zu werden — — — das ist's, was unter Offenbachs Pariser Erfolg verstanden werden mag. Kaum hatte er die Möglichkeiten der von Hervé popularisierten neuen Operettenform erkannt, als er keck einsprang und mit erstaunlicher Fruchtbarkeit einen ununterbrochenen Strom heiterer Melodien hervorbrachte, die durchaus dem Geschmack des großen Publikums entsprachen. Sein Aufstieg zur Berühmtheit erfolgte außerordentlich rasch, ja hier wuchsen Anerkennung und Ruhm eigentlich gleichzeitig empor, denn Offenbach scheint die Herzen einer sehr großen Öffentlichkeit fast unmittelbar ergriffen zu haben. Daß sein Erfolg (mit einer gewissen Rückstrahlung nach Wien) auf Paris beschränkt blieb, hängt zum Teil mit dem Stil der Musik, teilweise auch mit dem der Libretti, besonders aber mit der Reaktion der Pariser Zuhörerschaft auf beide, Musik und Libretti, zusammen. Die Faktoren erklären denn auch, wiewohl in umgekehrter Weise, den relativ kurzen Aufenthalt seiner Werke auf der englischen Bühne. Wenn der Reiz der Neuheit gewichen war, verschwanden sie, soweit London in Betracht kommt. Offenbach war hier nicht wie in Paris in der Lage, ein Werk sogleich durch ein anderes zu ersetzen und so das öffentliche Interesse dauernd wach zu erhalten. Wäre ihm das möglich gewesen — und seine diabolische Energie und erstaunlichen Fähigkeiten waren darnach, daß es nicht überrascht hätte, ihn in einer zweiten Metropole mit Paris Schritt halten zu sehen —, dann wäre sicher auch London vom Offenbachfieber ergriffen worden. Doch London war nicht so leicht entzündbar, und der Hauptgrund für seine relative Kühle ist wahrscheinlich nicht in der mangelhaften Organisation zu suchen. (Hätte Offenbach es für rentabel gehalten, dann konnte er ja leicht seine Werke in England unmittelbar nach oder zugleich mit Paris zur Aufführung bringen, gerade so wie zeitgenössische Schriftsteller ihre Bücher gleichzeitig in London und New York veröffentlichen oder Bühnenleiter in Europa und Amerika Simultanaufführungen veranstalten.) Der wahre Grund liegt tiefer, er liegt in der eigentlichen Mentalität des englischen Publikums: Offenbachs Operette besaß eine Eigenschaft, die trotz anfänglicher Anziehung die Lon-

doner Theaterbesucher nicht dauernd zu fesseln vermochte, eine Eigenschaft mehr moralischer als musikalischer Art.

Zum ersten Male besuchte Offenbach London im Jahre 1848 und zwar nicht als Operettenkomponist, sondern als vornehmer Violoncellist. Dieser Aufenthalt war für ihn in doppelter Hinsicht bedeutungsvoll, er spielte vor der Königin Victoria und lernte seine zukünftige Frau kennen. Erst 1857 erschien er als Komponist-Dirigent der *Bouffes Parisiennes* im St. James's Theatre. Diese Vorstellungen sollen außerordentlich populär gewesen und Offenbachs Burlesken beim Londoner Theaterpublikum Mode geworden sein. Sicherlich hat zu diesem Saisonerfolge wesentlich auch die Anwesenheit des Komponisten beigetragen, denn die englische Öffentlichkeit war stets für einen großen Namen empfänglich. 1866 war Offenbach wieder in England. Damals wurde „Die schöne Helena" am Adelphi Theatre aufgeführt. Speziell für London und zu einem englischen Sujet geschrieben war die Operette „Whittington et son chat" (Whittington und seine Katze), deren Aufführung 1873 stattfand. Außerdem gingen in London mehrere andere Offenbachsche Operetten mit unterschiedlichem Glück in Szene. Offenbach besaß zweifellos ein englisches Publikum, doch fehlte diesem die Beständigkeit. Keine seiner Operetten scheint einen dauernden Halt besessen zu haben, und der Offenbach-Kult verschwand bald, ohne je wiederzuerstehen.

Das musikalische England stand damals ganz im Banne der Mendelssohn-Tradition, die durchaus dem Viktorianischen Moralkodex entsprach — einer „guten", leicht verständlichen und Anpassung ermöglichenden Musik, des direkten Gegenstückes zum religiös angehauchten Empfinden der Zeit, einer Musik, die den Sinn ihrer Hörer auf „höhere Dinge" hinzulenken geeignet war. Nie besaß die Kirche in England eine frommer ergebene Magd als die Musik, die dieser edle junge Leipziger in seinem „Elias" und einer Reihe anderer gleich inbrünstiger und erhabener Werke für „St. Paul" lieferte. Der „Elias" datiert aus dem Jahre 1846 (er wird noch jetzt alljährlich von der berühmten Londoner Royal Choral Society aufgeführt), erschien also zwei Jahre nach dem ersten Besuche Offenbachs in der englischen Hauptstadt. Der „Elias" ist indes für uns noch in anderer Hinsicht interessant, weil nämlich Mendelssohns Musik einen englischen Komponisten, Arthur Sullivan, beeinflußte. Und Sullivans Musik war es, die im Verein mit Gilberts Libretti in den ausgezeichneten komischen Opern der Kompagnie „Gilbert und Sullivan" mit der Verdrängung Offenbachs aus London begann und mit der Eroberung der ersten Stelle in der Wertschätzung des Publikums endete. Gilbert und Sullivan bedeuteten für die Londoner Bühne dasselbe, was Offenbach für die Pariser bedeutet hatte, beide wurden die vergötterten Lieblinge der Theaterbesucher.

Offenbachs Operette bildete eine Mischung von Stumpfsinn und Parodie. Vor allem aber war sie auf einem ausgelassenen, etwas gewagten Witz gegründet. Die komischen Opern von Gilbert und Sullivan waren wohl lustig, doch ihre Witze blieben stets gesittet und artig, und von den Situationen, die der Textdichter für den Komponisten schuf, war keine „fragwürdig". Überall fand sich hier das, was wir Engländer „clean fun" (sauberer Scherz) nennen. Während Offenbachs Operette

darauf berechnet war, den Bürger zu ärgern, sorgte die komische Oper von Gilbert-Sullivan für eine Unterhaltung, die dem reinen Sinne des jungen Mädchens angemessen sein sollte. Gilberts Libretti waren wohl parodistisch, doch hinter dieser Parodie steckte das Gefühl, daß die geheiligten Familien-Institutionen, der Viktorianische Herd und das Viktorianische Heim, wiewohl sie zu leichtem Spott reizten, doch nur das Rückgrat Englands bildeten. Wir wurden unterhalten, doch unser Vertrauen blieb unerschüttert. Das lieh der Unterhaltung einen gefällig gewagten Ton. Offenbachs Operette war durchaus gewagt, während hier das Wagnis darin bestand, daß man der Verspottung der geheiligten Konventionen gefährlich nahe kam, ohne sie indes je wirklich zu erschüttern.

In Gilberts Libretti fand sich nichts, was den Familienvater erschrecken und ihm das Gefühl verursachen konnte, er hätte an dem Abend seine Töchter nicht ins Theater mitnehmen sollen. In *Jolantha* beispielsweise wird dem jungen arkadischen Hirten enthüllt, daß er einer Liaison entstamme. Das war eine Situation, die das Victorianische England zwar verstand, über die es aber nicht sprach. Von Gilbert war es sehr kühn, eine derartige Szene in die Handlung einer komischen Oper einzuflechten, indes machte er seine Sache gut, indem er als Vater einen Lordkanzler, als Mutter eine Feenkönigin wählte; denn jener war ein viel zu großer Staatswürdenträger, um immer im Unrecht zu sein, diese eine viel zu phantastische Erscheinung, als daß sie in allem Glauben erwecken konnte. Offenbach wieder bekleidete mit seinen reizvollen Weisen in Elodie eine Situation, in der ein Mann seine Gattin verdächtigt, ihr heimliches Kind ertränkt zu haben. Hier macht, der Textdichter Hector Crémieux keinerlei Versuch, die Szene zu mildern. Etwas derartiges wäre in der damaligen komischen Oper Englands undenkbar gewesen. Man braucht nur die zeitgenössischen Kritiken über Offenbachs Wirken in London (z. B. im Athenaeum) nachzulesen, um zu erkennen, wie unerwünscht die ganze Idee der französischen Operette in England wurde, als Gilbert und Sullivan ihre ersten komischen Opern zu schaffen begannen.

Zweifellos haben Gilbert und Sullivan die Offenbachsche Operette in England umgebracht: die komischen Opern des Paares beherrschen die Bühne und Offenbach ist nicht mehr zu hören. Beim letzten Werke des Pariser Lieblings hat der musikalisch feinfühlige Sullivan von der ästhetischen Zeichnung nichts übriggelassen. Und das mag der Grund sein, weshalb „Hoffmanns Erzählungen" noch heute in England zu hören sind.

Aus dem Englischen von *Dr. Viktor Joss.*

Offenbachs Komik

VON ANTON HENSELER

Aus dem soeben erschienenen ausgezeichneten Werke A. Henselers „Jakob Offenbach", mit freundl. Bewilligung des Max Hesse-Verlages, Berlin. (Siehe auch sub „Bücher".)

Komik ist der Grundzug des Offenbachschen Genres, Komik in allen Spielarten, die ästhetische Theorien und Klassifikationen aufgestellt haben, ohne sich indessen viel um diesen Reichtum bei Offenbach zu

kümmern, der sich kundtut als Derbkomisches und Feinkomisches, als Charakterkomik und Situationskomik, als Wortwitz, Ironie, Satire, Burleske, Groteske, Parodie und Travestie, als Komik des Librettos, rein musikalische Komik und solche, die sich in Verbindung mit Wort und Darstellung auswirkt.

Wurde gegen die Komik der Texte Offenbachs, die schon ein Nietzsche bezaubernd fand, von der Kritik seiner Zeitgenossen bis zum modernen Aufmachertum herauf immer wieder der Vorwurf der „Albernheit" erhoben, so hatte demgegenüber Karl Kraus bereits 1909 „die Distanz abgesteckt zwischen dem tiefen Unsinn (bei Offenbach), der das Wesen, und dem flachen Sinn (der späteren „Salonoperette"), der das Unwesen der Operette bedeutet." Aus den tiefschürfenden Darlegungen sei wenigstens einiges angeführt: „Zu einem Gesamtkunstwerk im harmonischeste Geiste vermögen Aktion und Gesang in der Operette zu verschmelzen, welche eine Welt als gegeben nimmt, in der sich der Unsinn von selbst versteht und in der er nie die Reaktion der Vernunft herausfordert ... An der Regellosigkeit, mit der sich die Ereignisse in der Operette vollziehen, nimmt nur ein verrationalisiertes Theaterpublikum Anstoß. Der Gedanke der Operette ist Rausch, aus dem Gedanken geboren werden; die Nüchternheit geht leer aus. Dieses anmutige Wegspülen aller logischen Bedenken und dies Entrücken in eine Konvention übereinanderpurzelnder Begebenheiten . . ., diese Summe von heiterer Unmöglichkeit bedeutet jenen reizvollen Anlaß, uns von den trostlosen Möglichkeiten des Lebens zu erholen. Indem aber die Grazie das künstlerische Maß dieser Narrheit ist, darf dem Operettenunsinn ein lebensbildender Wert zugesprochen werden ... Die Forderung, daß die Operette vor der reinen Vernunft bestehe, ist die Urheberin des reinen Operettenblödsinns. Jetzt singen nicht mehr die Bobèche und die Sparadrap, die Erbprinzen und Prinzessinen von Trapezunt, die fürchterlichen Alchimisten, in deren Gift Kandelzucker ist, keine musikalische Königsfamilie wird mehr vom bloßen Wort „Trommel" hingerissen, kein Hauch des Tyrannen wirft einen falsch mitsingenden Höfling um. Aber Attachés und Leutnants bringen sachlich in Tönen vor, was sie uns zu sagen haben." Durch die Selbstverständlichkeit des Unsinns in Offenbachs Operettenwelt erscheint Kraus auch „der Gesang als Verständigungsmittel beglaubigt" und somit die musikalische Komik aus dem Wesen des Genres heraus gerechtfertigt. Diese Komik, als ein „uneingeschränktes Nichternstnehmen" (Volkelt), hat den Charakter des Buffonesken, wenn sie mit den Ausdrucksmitteln der Musik ihr Spiel treibt oder sie in den Dienst buffonesker Personencharakteristik stellt. Dagegen sprechen wir von Offenbachs Parodistik, wenn dieses Nichternstnehmen satirischen Charakter hat, sich gegen die Musikproduktion oder gegen Ideologien der Zeit richtet.

Offenbach übernimmt, steigert und erweitert die reichen buffonesken Mittel der Buffa und Comique in seiner Gestaltung der Singstimmen, des Instrumentalparts und selbst des musikalischen Aufbaus. Schon durch das vorgeschriebene flotte Tempo nehmen Offenbachs Couplets den Charakter des in der Buffa ausgebildeten Parlandostils an, dessen Eigenheiten: das Verweilen auf einem Ton, das Herausschleudern höherer Töne, die dauernde Wiederkehr kurzer Tongruppen,

große, grotesk anmutende Intervallsprünge, die Sforzato-Witze und syllabischen Scherze in reichlichstem Masse ausgenutzt werden. Bei den syllabischen Scherzen handelt es sich teils um blosse Klangwitze, wobei der Gleichklang der Silben an sich komisch wirkt (le croco crocodile) oder es tritt außerdem noch eine sinnvolle Wortbeziehung hinzu. Die bereits in der Buffa und Comique beliebte Instrumentenimitation durch die Singstimmen spielt bei Offenbach schon ins Parodistische herüber, wenn er im Ensemble jeder Stimme ein anderes Instrument zuerteilt. Auch die Imitation von Tierstimmen, des glucksenden Weines, des Geldgeklingels, des Schmiedegehämmers, des Zusammenschlagens der Degen, des Schleifsteingeräusches, wenn Verschwörer ihre Mordwaffen wetzen, geben den Gesangspartien die buffoneske Würze. Wirkungsvoll wird auch mitunter der den Chansons der Pariser Cafés chantants entlehnte Kunstgriff der Ausführung eines Dialoges durch die verschiedenen Register einer Stimme angewandt, und auch die häufigen Deklamationsfehler scheinen mitunter buffonesker Absicht zu entspringen. All diese Mittel und Mittelchen weiß Offenbach geschickt in den Dienst der buffonesken Personencharakteristik zu stellen. Es erübrigt sich, hier nochmals das ganze Heer dieser komischen Operettenfiguren aufmarschieren zu lassen, die oft durch ganz einfache musikalische Mittel aufs schärfste gezeichnet werden, sei es durch ein aus der Melodie unversehens hervorwachsendes Melisma, einen karikierenden Schnörkel, ein uñerwartetes Intervall, eine instrumentale Zwischenbemerkung, oder auch durch das bekannte Mittel des komischen Widerspruchs von textlichen und musikalischem Ausdruck, wodurch der Komponist seine berühmten tragikomischen Wirkungen erreicht.

In der buffonesken Ausgestaltung des Instrumentalparts legt Offenbach sich jedoch Zurückhaltung auf. Effekte wie die tiefen Posaunentöne, die in den „Deux Aveugles" den Gesang unterbrechen, oder die kurze Unisonofloskel von Flöte und Bass im Abstande von zwei Oktaven in „Bataclan" oder die falschen Noten, die das Leibweh des kleinen Arthur illustrierten, sind verhältnismässig sparsam angewandt. Natürlich unterstützt der Instrumentalpart die onomatopoetischen Imitationen der Singstimmen und nimmt verschiedentlich selbständig buffoneske Tonmalereien auf, deren Höhepunkt wohl die burleske Imitation der Wirkung eines Abführmittels in „Croquefer" ist.

Offenbachs Komik im musikalischen Aufbau entsteht hauptsächlich durch die Nebeneinanderstellung stark kontrastierender Teile. Im „Orpheus" gehen der feierliche Lobgesang der Götter auf Jupiter und das biedere Menuett des Göttervaters unvermittelt in banale Galoppaden über. Der komische Kontrast wird mitunter noch verschärft durch den mehrmaligen Wechsel der kontrastierenden Elemente in kurzen Abständen, etwa der Ballade und des Postillongalopps in der Ouvertüre zu „Croquefer", oder durch gleichzeitiges Erklingenlassen der verschiedenen Bestandteile, etwa des Kinderliedes und des Militärmarsches in „La Bonne d' Enfant". Für diese Fälle sind Volkelts Ausführungen besonders zutreffend: „Im Derbkomischen stehen der Wertanspruch und sein Gegenteil einander vermittlungslos, entschieden, wie Ja und Nein gegenüber. Hier hat die Auflösung so recht eigentlich die Form des Umschlagens ins Gegenteil, des Zerplatzens, des Zerpuffens." Wenn etwa auf ein

pathetisches Rezitativ statt der erwarteten Opernarie ein banaler Galopp folgt, wie in „Trombalcazar" oder in „Blaubart", so liegt hier nicht nur die „Komik der getäuschten Erwartung" vor, wo uns nach Kant und Lipps statt des erwarteten Bedeutungsvollen etwas Nichtiges entgegentritt, sondern darüber hinaus zerplatzt hier gleichsam das scheinbar Erhabene, großartig Aufgeblähte zu einem Nichts, dessen wahre Natur durch den komischen Kontrast enthüllt wird. Hiermit ist bereits eine besondere Art des Offenbachschen Parodieverfahrens gekennzeichnet.

Von der Frühzeit der Opera buffa an hat das komische Genre aus der Verspottung der Seria Kapital zu schlagen gewußt und hierdurch wesentlich dazu beigetragen, daß sich die ernsthafte Oper nicht auf abwegigen und ausgetretenen Bahnen verlor. Die Parodistik der Offenbachiade verfolgt ähnliche Bestrebungen. Ihre hauptsächlichsten Mittel sind die Stilimitation, die sich mitunter zur Stilkarikatur auswächst, und das Zitat. Im Unterschied zu den älteren Parodien Nestroys, Hervés und des Kölner Divertissementchens vermeidet es die Offenbachiade, ein bestimmtes einmaliges Werk der Opernbühne karikierend nachzuzeichnen, während etwa Hervé noch 1869 in der Operette „Le petit Faust" der Oper Gounods Zug um Zug folgte. Vielmehr ist bei Offenbach die Parodie in einen Rahmen eingespannt, der für sich existenzfähig wäre, ein bedeutsamer Schritt zur Verselbständigung des Genres, dessen Lebensdauer nun nicht mehr wesentlich von der Popularität einer bestimmten parodierten Vorlage abhängig war. Offenbachs Parodistik, die sich nur auf einzelne Stellen, höchstens einzelne Musiknummern erstreckt, besaß nun Bewegungsfreiheit, indem sie sich bald gegen die Gattungen der italienischen Seria, der Großen Oper der Meyerbeerrichtung, der Räuberromantik der komischen Oper Auber-Scribes, bald auch gegen bestimmte einzelne Werke richten konnte.

Karl Kraus und Offenbach

VON ERNST KŘENEK

Anläßlich des Offenbach-Gedenktages geziemt es, in erster Linie des Mannes zu gedenken, der seit Jahr und Tag eine wirkliche, nämlich geistige Wiedererweckung des einzigartigen Kunst- und Kulturgutes der Offenbachschen Operetten inauguriert hat, im Gegensatz zu dem technifizierten Nonsens, den die Installateure der deutschen Bühnen als Offenbach-Renaissance ausgeben, wobei die Tragikomik darin besteht, daß sie ohne das von der deutschen Publizistik verschwiegene und unbedankte Wirken jenes Mannes kaum auf die Idee dieser grabschänderischen Totenbeschwörung gekommen wären — ich spreche von Karl Kraus, dem wahren Meister des deutschen Theaters.

Ohne daß ich hier näher darauf eingehen kann, welche Bedeutung die Offenbachsche Welt für Kraus in seinem Kampf gegen die Dummheit und Schuftigkeit der Zeitgenossenschaft gewonnen hat und wie glänzend sich auch hier wieder die Eigenart dieses größten lebenden Meisters der deutschen Sprache bewährt, am überlieferten Text und an der gegebenen Situation sich zu entzünden und aus ihnen eine im Original selten geahnte Größe und Wucht der Gestalt zu formen, sei hier

nur auf die Tatsache hingewiesen, daß Kraus es fertig bringt, *Operetten vorzulesen*, ein Vorgang, der mit der üblichen Vorstellung von diesem Genre gewiß unvereinbar scheint. Während man selbst bei Aufführungen guter alter Operetten meist die Wahl zwischen Davonlaufen oder Einschlafen hat, hört man hier geschlagene dreieinhalb Stunden voll Spannung zu und bedauert schließlich, daß es schon zu Ende sein soll. Das liegt natürlich nicht nur an dem über das Original weit hinaus bereicherten und mit Aktualitäten organisch ergänzten Dialog, in dem jeder Satz ein satirischer Volltreffer ist, und an den genialen Zusatzstrophen zu den Couplets, sondern vor allem an der *theatralischen* Lebendigmachung des ganzen Werkes durch den Vortrag. Hier macht sich ein ungewöhnlicher Bühnensinn geltend, und die schöpferische szenische Phantasie des Vorlesers zaubert, nur mit der Stimme und ein paar Handbewegungen, ein vollkommen lebendiges theatralisches Bild hervor, so die rezeptive Phantasie des Zuhörers weckend, ohne sie durch die Zufälligkeiten der Kulisse zu beirren. Der besondere Dank des Musikers gebührt Kraus für die Unversehrtheit des musikalischen Textes, für die er sorgt, obgleich er mit seinen Vorlesungen gewiß nicht die Zwecke eines collegium musicum verfolgt und bei ihm eine Kürzung oder Umstellung eher zu begreifen wäre als bei den allerdings von Überregisseuren versklavten Kapellmeistern der deutschen Bühnen. Im Gegenteil, sein Sinn für das Wesen der Offenbachschen Operette ist so groß, daß er zum Beispiel gerade aus den in diesem Musikstil begründeten Textwiederholungen, die manchen Theaterdiktatoren, die zwar das „Tempo der Zeit" haben, aber von dem der Musik dafür umso weniger wissen, für „antiquiert" gelten, die entzückendsten Wirkungen gestaltet. Das auf diese Weise, trotz der Eigenpersönlichkeit des Vorlesers in seiner Originalgröße auferstandene Werk könnte unseren Operettenerzeugern und -verbrauchern schon zu denken geben, wenn sie dieses wollten und könnten. Die Libretti allein, die aus einer putzigen Schablonenhaftigkeit und unscheinbaren Alltäglichkeit plötzlich zu einer geheimnisvollen Allgemeingültigkeit gelangen und so der menschlichen Totalität des Darstellers jenen Raum freigeben, den ihr jeder gute Theatertext seit Shakespeare und Nestroy gewährt, sollten diejenigen entmutigen, die mühselig unnütze Begleitworte zu Toilettenschau und Beinparade kleistern. Und wenn einer der dazu bestellten Musikmacher im ganzen Abend einen solchen Einfall hätte, wie sie Offenbach über einzelne Nummern dutzendweise ausschüttet, er hätte bei der heutigen Anspruchslosigkeit des Publikums ausgesorgt. Freilich, es kommt wenig „fürs Herz" vor, und vor allem das Tenorlied „O du mein Wien" wird schmerzlich vermißt. So ist in einer Öffentlichkeit, die ihre Gehirnerweichung durch Muskelerhärtung zu paralysieren sucht, für Offenbach nur wenig Interesse vorhanden. Trotzdem soll hier darauf hingewiesen sein, daß alle, denen es mit dem Theater Ernst ist, von Karl Kraus mehr für das Theater lernen können als von dessen Mechanikern, und in der Weite seines Vortragssaales bessere Einsicht in das Wesen des Dramatischen gewinnen werden als durch noch so viele Scheinwerfer, die nur den Hohlraum eines beschränkten Rundhorizontes ausleuchten.

Die Offenbach-Bearbeitungen von Karl Kraus

VON INTENDANT Dr. HANS FLESCH, BERLIN

Ich schreibe Ihnen, daß die Kraus'schen Offenbach-Bearbeitungen für den Rundfunk so geeignet sind, als wenn sie dafür gemacht seien. Wir mußten uns vorher scheuen, Werke Offenbachs, die uns um ihrer Musik willen im Sender zu bringen außerordentlich wichtig gewesen wäre, aufzuführen, weil die alten Texte resp. Übersetzungen meist nicht zum Anhören sind. Die sogenannten modernen Bearbeitungen erscheinen mir in der Mehrzahl gänzlich dem Offenbachschen Geist und der satirischen Idee seiner Werke entgegen geschrieben zu sein; sie stellen meist eine üble Verballhornung dar, und ihnen gegenüber sind die alten Texte noch vorzuziehen. Durch die Kraus'schen Bearbeitungen aber wurden wir in die Lage gesetzt, einen Offenbach-Zyklus zu geben, der bei sorgfältigster Vorbereitung jeder einzelnen Aufführung in bestmöglicher Besetzung für den Hörer außerordentlich genußvoll war. Die bisher gebrachten Aufführungen von „Madame l'Archiduc", „Die Großherzogin von Gerolstein" und „Briganten" waren schlagende Erfolge. Weiter wurden in Aussicht genommen am: 26. August „Die Prinzessin von Trapezunt", am 50. Todestag Offenbachs (4. Oktober) „Die Seufzerbrücke", dann „Pariser Leben" und „Blaubart".

Offenbach-Anekdoten

VON Dr. HANS KRISTELLER, BERLIN

In Paris schlug sich der junge Offenbach als Cellist und Walzerkomponist durchs Leben. Folgende Quittung des Dreiundzwanzigjährigen beweist, daß schon der Hof auf seine Konzerte aufmerksam geworden war:

„Hiermit bestätige ich den Empfang von 24 Francs, welche mir Ihre Majestät die Königin für drei Konzert-Billets zu bewilligen die Gnade hatte.

Paris, 18. 4. 1842. Jacques Offenbach."

*

Ende der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts wohnte der junge Offenbach mit anderen Kölner Musikern in einer Künstler-Mansarde der Rue des Martyrs. Ein Mitglied dieser fröhlichen Kumpanei berichtet, daß es ihrem Jüngsten, dem damals noch „Köbeschen" genannten Offenbach, oblag, die kostbaren Kartoffeln von der Gemüsehändlerin Mère Morel herbeizuschaffen. Offenbach unterzog sich wohl oder übel dieser Aufgabe, als künftiger Maëstro aber transportierte er die Erdäpfel schamhaft in einem leeren G e i g e n k a s t e n.

*

Als Offenbach im Jahre 1844 auf einer englischen Tournée in Windsor vor der Königin und dem Prinzen Albert gespielt hatte, schrieb er an einen Freund in Paris:

„Leider kann ich nach meiner Rückkehr nicht mehr mit Dir verkehren, denn ich bin jetzt nur an Umgang mit Lords, Herzögen, Königinnen und Kaisern gewöhnt! Ich kann mich daher nicht mehr herab-

lassen, mit einem gewöhnlichen Bourgeois, wie Dir, zu sprechen, aber ich darf ihm wenigstens noch schreiben, was ich hiermit tue.“

*

Nach seiner Ernennung zum Orchester-Chef am Théatre Français (1850) versuchte Offenbach vergebens, die veraltete Zwischenakts-Musik zu modernisieren. Als seine Bemühungen an Widerständen aller Art scheiterten, ließ er aus Opposition nur noch zwei uralte Melodien aus der Mozartschen Schule spielen. Zeitgenossen erinnerten sich, wie der heitere Meister Abend für Abend unentwegt diese beiden ehrwürdigen Stücke dirigierte.

*

Die Mehrzahl der französischen Kritiker lobten Offenbach und er dankte regelmäßig in überschwänglicher Weise. So schreibt er einmal: „Sie sind zu liebenswürdig, Ihr Artikel ist ganz wundervoll. Hören Sie auf, Kritiken über mich zu schreiben oder ich höre auf, zu siegen!“

*

Der deutschen Kritik ging Offenbachs unbekümmerte Heiterkeit und sein zu großer materieller Erfolg auf die Nerven. Ein Vollbart schreibt: „Wir geben Wagner ganz recht, wenn er Offenbachs Melodienplunder in die Cloaken hinabschleudert. Für diese „Musik“ ist das Theater denn doch zu ton-geweiht. Das sind Opern für Demi-Monde!“

*

Offenbach war bekanntlich überaus eitel. Als er eines Tages von seinem Balkon aus die Menschenmenge vor der Madeleine betrachtete, sagte er zu einem Freunde:

„Keinem dieser Leute ist mein Name unbekannt und ich wette, daß etwas von meiner Musik einem jeden von ihnen im Kopfe steckt!“

*

Als Offenbachs Konkurrent Lecoq in den 70er Jahren das Pariser Renaissance-Theater übernommen hatte, bat er unseren Meister um Überlassung einer Partitur. Nicht wenig geschmeichelt willigte Offenbach ein mit dem Hinzufügen:

„Nun, da wird man doch endlich einmal Musik in Ihrem Theater hören!“

Jacques Offenbach: Robinsonade

Komische Oper in drei Akten.

Uraufführung im Leipziger Stadttheater, September 1930.

Zwar kommt die Bezeichnung „Uraufführung“ dieser Robinsonade streng genommen nur der Textneudichtung zu; aber gerade die Bekanntschaft mit der Offenbachschen Musik war das große Ereignis des Abends. Handelt es sich doch nicht etwa um die Musik eines vielleicht zu recht vergessenen Stückes, sondern um die einer vollwertigen komischen Oper. Über 60 Jahre lang verschollen, ist das Werk erst kürzlich im Klavierauszug und unvollständigen Stimmenmaterial entdeckt worden. Daß sich das ursprünglich „Robinson Crusoe“ betitelte Stück nach seiner Pariser Uraufführung nicht halten konnte, liegt lediglich an dem unmöglichen Urtexte. Erich Walther — angeblich Deckname für zwei

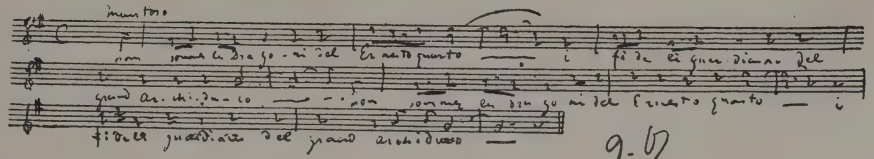
Verfasser: einen Dresdner Librettisten und den Leipziger Operndirektor Brügmann — hat zu der Musik eine freie lustige Robinsonade erfunden, mit der sie sich nun hoffentlich halten wird: Robert Fairlan segelt in die Welt hinaus und rettet sich aus einem Schiffbruch auf ein Südsee-Eiland. Als Schiffsjunge verkleidet, ist ihm Aline, seine Base und Geliebte, gefolgt und erleidet dasselbe Schicksal, nur mit dem Unterschiede, daß sie schnurstracks in die Hände von Wilden fällt. Sehr komisch dann zu sehen, wie Aline erst der alten Häuptlingsfrau Tamaré und dann — als Mädchen erkannt — dem Häuptling Ipo begehrenswert erscheint. Natürlich endet die Angelegenheit mit der Heimkehr der beiden, denen sich aber noch Ipo anschließt; denn dieser entpuppt sich schließlich als ein verschollener Onkel Jim Pott, der sich einst in Abenteuerlust als Schiffskoch verdang, unter die wilden Horden geriet, sie aber mit dem — Kochbuch in Schach hielt und so ihr Führer wurde. Das alles ist so vergnüglich, daß nur ein Miesepeter an einigen Knallerbsen, die schon aus diesem Umrisse der Vorgänge zu erkennen sind, Anstoß nehmen könnte.

Von Georg Winkler, dem Geraer Kapellmeister, stammt die musikalische Überarbeitung, die natürlich nun einmal nicht zu umgehen war (Klavierauszug in der Universal-Edition in Wien). Am wenigsten brauchte am ersten Akte zu geschehen; dagegen mußten sich der zweite und dritte allerhand Umstellungen, Arrangements (z. B. Übertragungen von Einzelmelodien auf den Chor und umgekehrt) und Nachkompositionen gefallen lassen. Das ist alles rein musikalisch sehr geschickt, ja sogar fein gemacht. Zu stilistischen Bedenken gibt nur Anlaß, daß der Bearbeiter zwischen den einzelnen Gesangsnummern keinen gesprochenen Text einfügte, sondern — im Gegensatze zu Offenbach — das Werk als „durchkomponierte“ Oper hinstellte; auch war es falsch, es mit dem Vorspiel zum dritten Akte, das für diesen charakteristisch ist, anstelle der vorhandenen Ouvertüre beginnen zu lassen, selbst wenn deren Form nicht ganz gelungen sein sollte. Im übrigen gehört die Musik zum Schönsten, was aus der Feder Offenbachs geflossen ist. Ja sie ist ihm in der Tat aus der Feder „geflossen“ — ganz natürlich und klar wie aus einem lauteren Musikborn. Im Stil kündigt sich schon der Meister von „Hoffmanns Erzählungen“ an. Den springlebendigen Rhythmen gegenüber, besonders natürlich zweizeitigen, nehmen von innigen Herzenstönen beseelte Arien und Ensembles viel Raum ein. Selbstverständlich ist alles, zumal der Orchestersatz, äußerst kultiviert gearbeitet.

Die Aufführung bewies von neuem, daß unter der Voraussetzung leichter und gut geschulter Stimmen auch ein so burleskes Opernstück mit Opernkräften bestens wiedergegeben werden kann. In den Herren Seider (Robert) und Zimmer (Ipo) und den Damen Trummer (Aline) und Moskalenko (Tamaré) sowie einigen anderen stellte das Theater eine Reihe wohlgeeigneter Kräfte heraus. Die Regie Brügmanns waltete lebendig und phantasievoll in einem Bühnenrahmen, dessen exotische Bilder am meisten entzückten. Chöre und Ballett (Erna Abendroth) waren in bester Form, und das Orchester spielte unter Wilhelm Schleuning klangfein und rhythmisch. Der Erfolg war außerordentlich. Dr. M. U.

BOUFFES-PARISIENS. — *MADAME L'ARCHIDUC*. — par A. Grévin (suite).

LE CHOEUR DES DRAGONS.



Aus einem
Karl Kraus-Programm

Offenbach—Karl Kraus:

„Madame l'Archiduc"

Fast 50 Jahre sind seit der Pariser Uraufführung im Theater der Bouffes Parisiens vergangen, 50 Jahre, in denen sich nur wenige Direktoren an eine Wiederaufnahme der so entzückend grazilen Operette gewagt haben, die, musikalisch dem „Orpheus" nahe verwandt, eine solche Fülle perlender Melodik, übermütiger Laune und sarkastischen Humors aufweist, daß man schmerzlich bedauert, die Bekanntschaft mit diesem Werk eines begnadeten Musiklieblings nicht schon früher gemacht zu haben. In seinem Spott zeigt sich Offenbach, dieser genial begabte, dreiste, köstlich unverfrorene Kantorssohn aus Köln, dessen bürgerlicher Name Eberscht kaum bekanntgeworden ist, allerdings wenig zartfühlend, und wo er seine bli zende Klinge schwingt, da müssen die hohen Herren, die Majestäten und Grandseigneurs, gar viele Haare lassen; so ist's im „Orpheus", in der „Schönen Helena" und in der „Schwätzerin von Saragossa", so auch in der „Madame l'Archiduc".

Dieses liebenswürdig-ironischen Werkes hat sich Karl *Kraus* mit einer einfühlenden Sorgfalt angenommen, die in allen Stücken dem Offenbachschen Geiste wunderbar gerecht wurde. Nach Albert Millaud hat er den Text einer gründlichen, sehr gelungenen Neubearbeitung unterzogen und manche Feinheiten herausgeschält, die im Original, unter Weitschweifigkeiten verdeckt, nicht gleicherweise zur brillierenden Wirkung kamen. Daß Offenbachs spottfrohe Laune dem Wesen des Wiener Dichters und Essayisten bestens entsprach und sozusagen auf gut vorbereiteten, fruchtbaren Boden fiel, mag nicht zuletzt das Gelingen eines so gewagten Unterfangens, wie es die Neuformung einer Zeitsatire ist, gefördert haben, aber letzten Endes steht über allem doch die witzige Musikalität Offenbachs, des Mozarts der Champs Elysées, deren glänzende Rhythmik und zierliche Reinheit, deren einzigartige Lautmalerei noch nichts von ihren Köstlichkeiten eingebüßt hat, überwiegt die charmante Textvorlage, auf der ein Berufener mit graziöser Hand, mit feurigem Esprit aufzubauen wußte.

Der sehr gewandt getroffenen musikalischen Einrichtung für Vortrag und Begleitung, für die Otto *Janowitz* verantwortlich zeichnet, wußte Gustav *Witt* am Flügel weniger sicher Rechnung zu tragen als Kraus am Vortragstisch. Besonders einige Einsätze ließen mitunter die rechte Harmonie vermissen, sei's, daß Witt sich zu willig in das Schlepptau des Vortragenden nehmen ließ und sich eifriger, als nötig, dessen Tempo anpaßte, sei's, daß Zeitmangel eine gründliche Durchprobung des Werkes nicht ermöglichte; jedenfalls hätte hier manches vollkommener sein können. Besser, gerundeter und durchaus im Sinne Offenbachs produziert er die Solopiecen, in denen die flatternden, raketenhaft aufblendenden Rhythmen temperamentvoll und schmissig zur Wiedergabe gebracht wurden.

Die *Hamburger Bühne*, der diese Veranstaltung zu danken ist, hat sich mit dem Vortrag des Offenbachschen Werkes ein unbestreitbares Verdienst erworben. Langanhaltender Beifall eines begeisterten Publikums bewies der Veranstalterin und den Vortragenden, wie trefflich man sich unterhalten halte. *H. Lb.*

Internationales Musikfest in Belgien

VON ERICH STEINHARD

I.

Was ist belgisch? Anläßlich der Fülle des zur Schau Gebotenen in alten und neuen Konzerten, Theatern und Jahrhundert-Ausstellungen in drei Städten drängt sich die Frage auf. Soweit die Kunst historisch ist, ist die Antwort längst erfolgt, vor allem, was die Vlamen geleistet haben, ist Allgemeinbesitz aller Nationen geworden. Es ist eine merkwürdig konzentrierte Kultur in diesem Grenzland, die vom Kalvinismus, vom

Luthertum und Katholizismus angetrieben wurde und von niederdeutschem, rheinisch-deutschem und englischem Fühlen stark durchsetzt ist; im späten Mittelalter wurde sie durch französische Zivilisation, zunächst im Wallonischen, weniger ergiebigen Gebiet befruchtet. Die Gegenwart betont gerade hier das Romanische in allen Kulturzweigen mit ziemlicher Vehemenz und wählt Paris als geistige Hauptstadt. Erstaunlich die Kulturvarianten der einzelnen Städte, die jede für sich ein Zentrum eigenen Kunstgepräges darstellt. Gent, Brügge, das im Mittelalter Weltstadt war, Brüssel und Antwerpen, das Milieu eines Quentin Massys, in dem Sammet-Breughel, und die vlämischen Klassiker, und Cornelius de Vos lebten, eine Stadt, die wie die meisten anderen, vom Ruf der Vergangenheit ihre geistige Macht herleitet.

Auch das Rein-Belgische, Wallonische, scheint seit dem Barock bis zum 19 Jahrhundert geruht zu haben; die Kurve steigt erst dann wieder auf: Ein Realist, wie Charles de Coster, Virtuosen des Geistes, wie der symbolistische Maeterlinck, wie Felicien Rops, der Pantheist Verhaeren, der Musiker Cesar Franck, Meunier, der für die Kunst die Arbeiterwelt entdeckt hat, stehen im Vordergrund. Die belgische Gegenwart, die alle französischen Stilmoden mitmacht, wird kulturell eigentlich nur von einem einzigen Kopf europäischen Formats repräsentiert: vom Architekten Henry van der Velde.

Die Vergangenheit — die Lütticher musikhistorische Kongreß mit seinen wertvollen Aufführungen bewies es — ist auch in der Musik von wesentlich höherer Ambition als das Heute und ergänzt das Gesamtporträt der belgischen Kultur in ganz großartiger Weise, wozu ein seltsamer Umstand noch beiträgt: Das Unbekanntsein alter Musik in der breiten Öffentlichkeit.

II.

Man kann sagen, daß die mittelalterlichen und die Renaissancemeister Belgiens, die allerstärksten Eindrücke hinterlassen haben. Von Lütticher A-cappella-Musik des 13. bis 18. Jahrhunderts interessierte der Frühstil, er ist in seiner herben Linienstrenge und seinen Überschneidungen, mit flandrischen Miniaturen, später mit der logisch-plastischen Kunst der van Eycks irgendwie verwandt; auch er zieht hernach von der italienischen Renaissance an, wie die Bilder eines Hans Memling, wie die Skulpturen Claus Sluters. Lucien Mawet leitete diese Chansons und Motetten von Johannes Ciconia, Johannes Brassart, Arnold de Lantius u. a. Es sind sehr respektable Meister. Mit hieratischer Feierlichkeit, in Gegenwart des Erzbischofs von Mecheln, wurde in der Paulskathedrale die „Reviens vers moy"-Messe von Philipp de Monte zelebriert. Der Meister, der übrigens seine letzten Lebensjahre in Prag verbrachte, zeigt eine solide Kunst der Polyphonie, handwerklich an den alten Stil gebunden, während Kirchenstücke von Orlando Lasso, des einzigen Vlamen, der grandiosen Einfluß auf die europäische Musik gewann, harmonisch beweglicher und von geradezu dramatischer Wirkung waren. Der erzbischöfliche Chor von Sanct Rombaut in Mecheln hatte hohe Verdienste um die Wiedergabe.

Die beiden Belgier, die man in den Kammerkonzerten der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik gehört hat, waren nicht

erschütternd, im Streichquartett von Albert Huybrechts (von der Pro-Arte-Vereinigung, die einen Großteil des Programms übernommen hatte, schmissig gespielt) erfreute das Pariserische, die leichte Hand, mit der die Sätze entworfen sind, der Mittelteil, mit einiger Verhaltenheit, beweist doch nur, daß das Unproblematische, das Nicht-Schwerwiegende sein Gebiet ist. In den „Moralités non Legendaires" von Fernand Quinet, es sind Gesänge mit Begleitung verschiedener Instrumente, herrscht echt Breughelscher Realismus, im Gerüst an Schönbergs „Pierrot Lunaire" angelehnt, dringen Kirmeslärm und Trommeln und Trompeten mit soldatischem Getöse an markanten Stellen des Formablaufes hervor. Ein Klavierstück von Erhart Michel, von ihm selbst ganz virtuos gespielt, eine Sonate für zwei Klaviere des Engländers Arnold Bax (1 Piano hätte bei dieser Gedankenfülle genügt hörte ich sagen) bringt im letzten Satz harmlos bearbeitete Nationalmusik, die im Stil direkt von seinem Antipoden stammen könnte. Ein kaltes Saxophonquintett des Wieners Karl Stimmer, eine Bläserserenade A. Cassellas, mit sehr alten Musikantenwitzen, drei Gesänge über historische Texte von Madame Taillefer (sie gehörte einst der berühmten Pariser „Sechs" an), atmen Rokoko und schlimmstes neunzehntes Jahrhundert hart nebeneinander. Was bleibt? Von Albert *Roussel*, ein Bläsertrio, ein Werk von leichter, flüssiger Eingebung, eines von den Wenigen, das den „Funken" hat, ungezwungen, doch ebenmäßig in der Form, in der Phrase, wie in der Periode, musikantisch gesund und von überschäumendem Temperament. Der alte Roussel wurde akklamiert. Wertvoll ist ein Septuor von Karl *Hába*, dem Bruder des Vierteltonkomponisten. Ein verborgener Musikant, ingeniös im rein-rhythmischen, sauber im polyphonen Bau, der streckenweise im strengen Stil errichtet ist, hier ist er konzessionslos im Klang, nicht in der Erfindung, er ist intellektuell und doch voller Feuer, wenn das Thema in motorische Bewegung gerät. K. B. *Jiráks* Bläserquintett, eine überlegene Arbeit, fesselnd und abwechslungsreich, die zwischen linearen, kühl gehaltenen Flächen mit volkhaften heiteren Durchbruchsstellen ergötzt und elegante Invention mit scherzhaften Finalthemen mischt, die in Engführung das Quintett kunstreich beenden. Übersichtliche, kristallklare Disposition gibt den Grundwert der beiden letztgenannten Schöpfungen, sie wurden vom „Prager Quartett" und der „Prager Bläservereinigung" ganz meisterhaft, mit schärfster Akkuratesse und mit Elan vorgeführt.

III.

Auch die modernen Orchesterkonzerte waren eine gehörige Enttäuschung. Revue der Nationen, Deutsche, Schweizer, Österreicher, Tschechen, Franzosen, Italiener, Belgier, Engländer, Rumänen und Russen, eine Entente von Gärenden, ein Regiment im Wachstum Begriffener, ein Häufschen von Kraftmeiern, Epigonen und Vorzugschülern, im Alter von zwanzig bis sechzig. Ganz auffallend die Tendenz zur Aufbietung von Klangmassen und ihre Übersteigerung im Dynamischen. Soviel Krawall. Aber was interessiert, wenn man den Apparat verkleinert? Wir leben im Zeitalter des Kammerorchesters — Theorie! Wir leben in der Aera der Honeggerschen Lokomotive „Pacifique 381", an dieser hat die „Jugend" ihr Wohlgefallen gefunden. Die Musiker mit Haltung sind also

in der Minderheit. Karol Rathaus, Volkmar Andreae, Joh. Matthias Hauer sind ganz verschieden geartete Typen. Aber alle drei sind Könner.

Rathaus zeigt in seiner Suite, die man auch als Symphonietta deklarieren könnte, Sinn für Ausdrucksthematik, eine im Gefühl starke, erlebte Entwicklung des Aufrisses, die frei ist von jeder Überladenheit, vom ersten bis zum letzten Takt fesselt, wobei die Farbengebung eine Rolle spielt; nach der bis zu äußersten Konsequenzen gesteigerten Spannung erfolgt eine sich natürlich ergebende Auflösung in ein fulminantes „Marciale", das das Werk abschließt. Was Rathaus vor anderen auszeichnet, ist seine reiche Vorstellungskraft, sein Denken ist voller „Figur", stets konkret. Kommt hinzu, daß ein Plastiker wie Hermann Scherchen diese Suite dirigiert, so kann ein ganz spontaner Erfolg nicht ausbleiben. *Hauers* Violinkonzert (von Erich Stekel geleitet), berührt dadurch sympathisch, daß von seinem Zwölftönesystem, das ja fundiert ist, und von dessen Tropen, die einem in ihrer geometrischen Sterilität Angst einjagen — beim Anhören nichts zu spüren ist. Sein konstruktivistischer Plan ist doch von Phantasie bewegt, so daß die kristallinische Kälte der Architektur schwindet, man vergißt die „Funktion" und freut sich über die Musik, man versucht, nicht Reihenmaterial zu hören, sondern Themen, Themenvariationen zu erfassen, die freilich über orgelpunktartigen Gebilden, wechselnd, im Soloinstrument, und dann im homogenen Orchester auftauchen und in ihrer regelmäßigen Dislokation eine gewisse Starrheit erzeugen. Tritt so doch eine Art Emotion beim Hörer ein, so spricht solches nicht nur für den Interpreten, H. Gottesmann, sondern auch für Hauer, der sie angeblich flieht. Daß Volkmar Andreae mit seiner „Musik für Orchester" stilistisch umgesattelt hat ist erfreulich. In scharf gezeichneter Lineatur fließt seine Bewegungsmusik dahin, in knappster Form, aber sehr stark von Bläserakzenten beunruhigt. Männlich, kräftig wirkt das Ganze.

Wie mörderisch verfahren die Jüngeren mit dem Blech. Durch die Mode, Bläserkammermusik zu komponieren, kam man auf die Idee, das vor kurzem noch so beliebte kleine Orchester mit möglichst viel Blech aufzuputzen. A. Veretti hat eine „Sinfonia Italiana" — „Le peuple et le Prophète" geliefert, reinster Nationalismus, in der Form geschlossen, aber aufgeblasen in Klang und Gedanken. Marcel Mihalovicis „Phantasie" ist ein Klangrausch, ein Genrestück ohne tiefere Bedeutung. Marcel Poots „Poème de l'espace" (o Jury!), im literarischen Geschmack verfehlt; wer erinnerte sich da nicht, eine Träne zerdrückend, an den „Traum eines Reservisten" — welch ein Meisterwerk! M. F. Quinet dirigierte dieses und u. a. noch „Fonderie d'acier", einen überinstrumentierten Risenkrawall von A. Mossolow, vital, volkstümlich, virtuos gemacht, aber nichts für die Gehörsnerven. Paul Bořkovec' „Start" (von K. B. Jirák aus der Taufe gehoben), ist ein Wechsel auf die Zukunft, B. Wagenaars „Symphonie" ein realistisches, unpersönliches Stück. H. Gibson kam mit einem stilisierten Militärmarsch, der bei Kurkonzerten Freunde finden wird, Jean Rivier mit einem „Chant funebre" dekorativer, äußerlicher Prägung. W. Walton paradierte diesmal seriös, — man wird mißtrauisch —, mit einem Violakonzert, kein Geringerer als L. Tertis spielte es; es ist nicht instrumentengerecht geschrieben, aber elegant und mit allem Ehrgeiz, der 3. Satz ist sogar annehmbar. C. Pep-

pings „Praeludium", die für ihn typische Hirnarbeit, unsinnlich herb, ist in solcher Struktur ein bißchen veraltet, schließlich nenne ich noch den Konservatoriumsdirektor Florent Schmitt mit einem Rondo Burlesque. Er ist im Jahre 1870 geboren.

Resumé: Wäre nicht als Ausklang Karl Szymanowskys „Stabat mater" für Chor, Soli und Orchester erklungen, ein Werk von geistiger Haltung, edler Baumeisterlichkeit und echtem Pathos (den Sopranpart sang die Gattin des Komponisten, G. Fitelberg am Pult), wäre nicht für die Kongressisten Alban Bergs „Wozzeck" am Aachener Stadttheater (unter Paul Pella) gegeben worden — es wurde ein internationaler Erfolg, von seltener Intensität — man müßte nachdenklich werden über den Sinn solcher Riesen-Musikbörsen. Das historische Theater, die Oper des Alt-Lüttichers A. F. Gresnick „Les faux mendiants" am Théâtre de Gymnase, ließ nicht den Wunsch aufkommen, die Grètry-Vorstellung an der Brüsseler Königl. Oper zu besuchen. Man war nicht neugierig. Aber man freute sich auf die Pro-Arte-Vereinigung, die im Rahmen des Palais des Beaux Arts in einem Privatkonzert Quintette von Satie, Bartok, Milhaud und Martinu verhieß.

Die „Internationale Gesellschaft für Neue Musik" wird viel leisten müssen, um die Eindrücke in Belgien vergessen zu machen.

Erstes Internationales Musikfest in Venedig

Die Italiener scheinen sich selbständig machen zu wollen. Gleichzeitig mit dem Lütticher Musikfest der J. G. N. M. veranstalten sie ein eigenes Musikfest, organisiert vom Sindicato Nacionale Fascista dei Musiciati, nicht von einer internationalen Jury. Wieweit das von der politischen Leitung des Landes diktiert oder gewünscht wird, können wir nicht beurteilen. Es interessiert uns lediglich, was künstlerisch dabei herauskommt.

Natürlich füllen die Werke italienischer Komponisten den größten Teil des Programms. Es stellt sich aber auch hier wieder heraus, daß die Eckpfeiler der modernen Musik — wie zu allen Zeiten im sinfonischen Schaffen — nicht Italiener sind, sondern Ausländer: für die Älteren Debussy, für die Jüngeren Strawinsky. Was die Italiener daneben bringen, ist nicht gerade immer ausgesprochen aus zweiter Hand, aber doch meist irgendwie abhängig und beeinflußt. Von den angeführten Werken machten — international bewertet — *Hindemith* mit seinem Bratschenkonzert, das er selbst spielte, *Milhaud, Strawinsky, Honegger, Bartok,* der Engländer *Walton* mit einer Ouvertüre, der Ungar *Kodaly,* daneben der Italiener *Castelnuovo-Tedesco* mit tiefgehenden Shakespeare- und Heine-Liedern stärksten Eindruck. Sonst waren von Deutschen *Křenek,* von den Russen *Prokofieff* (dessen Marsch aus den „Drei Orangen" durch eine Ironie des Zufalls ausgerechnet auf die mit Begeisterung angehörte „Königshymne" folgte), von Spaniern de Falla und Turina, von den Ungarn noch Harsany, die Polen Szymanowski und Tansmann, von Franzosen und Schweizern Roussel, Honegger und Bloch vertreten, von Älteren Scriabine, Busoni und Debussy.

An den sieben Tagen des Festes hörte man noch eine ganze Reihe Kammermusik von Santoliguido, G. Rossi, Dante-Alderighi, Marzollo, Ferro, Tommasini, Massarani, Orchesterwerke von Alfano, dessen Tagoregesänge von seinen Landsleuten begeistert aufgenommen wurden, *Lualdi,* dem Organisator des Festes, der mit der vlämischen Ballade „Sire Halewin" Eindruck machte, *Sinigaglia, Bianchi, Veretti, Malipiero, Pizzetti, Alaleone, Mulé, Zandonai, Respighi,* an einem Abend alter Musik Vivaldi, Corelli, Haydn.

Als Ausführende sind die Dirigenten *Molinari,* Antonino *Votto* und Tullio *Serafin,* das *Roth*-Quartett, die *Sängerinnen* Madeleine *Grey,* Nilda *Brunazzi* in erster Linie zu

nennen. — Alle Abende fanden starke Anteilnahme des Publikums, das diese Ereignisse durchaus als gesellschaftliche hinnahm, nicht als Kampftage. Von den vorwärtsdrängenden Zielen im internationalen Musikbetrieb war wenig zu spüren. Es ist auch kaum anzunehmen, daß die Geschäftigkeit, mit der bei uns neue Propheten mit ihren problematischen Werken propagiert werden, das italienische Publikum, dem ein Werk wie Hindemiths bei uns längst anerkanntes Bratschenkonzert sichtlich eine fast erschreckende Überraschung bedeutete, sich aus seiner Ruhe reißen lassen wird. Man läßt lieber die Dinge sich ruhig entwickeln und an sich herantreten. Glückliches Italien. *u.*

Der Tänzerkongreß in München

VON Dr. KURT PFISTER

Nach den Kongressen von Magdeburg (1927) und Essen (1928) tagten nun 3000 Tänzer und Tänzerinnen in München. Die Veranstaltung ging vom „Deutschen Tänzerbund", der „Deutschen Tanzgemeinschaft" und der „Chorischen Bühne München" aus; unter den Vorführungen und im Zuschauerkreis stellten aber auch die ausländischen Gäste — Amerikaner, Engländer, Franzosen, Österreicher, Tschechen, Schweizer, Polen, Russen — ein beträchtliches Kontingent. Diskussionen und Referate ergänzten die tänzerischen Vorführungen und beide, die theoretischen Erörterungen und die praktischen Beispiele, gruppierten sich um das Thema: „Können sich Tanz und Theater durch eine noch stärkere Vereinigung aus ihrer Krise retten?" Es handelte sich also bei dieser Tagung um eine großangelegte Werbeaktion für die Synthese von Tanz und Theater, ein Problem, das eine Fülle von Experimenten, Fragen und Gegensätzen wie Ballett und moderner Tanz Bühnentanz, Gruppentanz, Verbindung von Sprechchor und Musik mit dem Tanz, Tanzfestspiel, Laientanz, chorische Bühne in sich begreift. Es kann hier nur in kurzen Umrissen der wesentliche Inhalt der Veranstaltungen skizziert und zu dem inneren Ergebnis der Tagung, ihren Zielen und ihrer Problematik einiges grundsätzliche angemerkt werden.

Im Programm der Vorführungen traten vier Typen hervor: Einzeltänze und Kammertanzgruppen, Laientänze und -spiele, Opernballette und Tanzfestspiele. Von den Kammertanzgruppen mögen genannt werden: Rosalie Chladek (Konservatorium Basel), Heide Woog-Mühlheim a. d. Ruhr, Gertrud Kraus-Wien, Manda von Kreibig (Landestheater Braunschweig), Jutta Klamt-Berlin, Wulff-Basel, Folkwang-Schule (Essen), Josepha Stephan-Hamburg, Günther-Schule (München), Corry Hartong (Magdeburg), Annamaija Kuoppamaki (Hellerau-Laxenburg), Grete Nestler-München, Ellinor Tordis (Wien), Gertrud Wienekke (Berlin), Frances Metz (München), Günther Hess (Kammertanztheater Hagen), Tanzgruppe Kratina (Hellerau-Laxenburg), Palucca (Dresden), Vera Skoronnel. Daneben wurden Solotänze u. a. von Florrie Rodrigo und Darja Collin (Amsterdam), Gertrud Leistikow (Lossdrecht), Elisabeth van der Vries (Amsterdam), Ernestina Day, Glök-Sandow, Felicia Sorel, Hans Wiener, Ottilie Foy (New York), Ira Prusicka (Warschau), Mira Ciryl (Moskau) vorgeführt. Einzeltänzer und Gruppenstudios dokumentierten fast durchweg rhythmische Disziplin, ein ausgefeiltes technisches Können, Originalität des Einfalls, zumal in den grotesken Szenen. Die zwingende Suggestion einer notwendigen

Übersetzung der musikalischen Komposition in die tänzerische Geste wurde freilich nicht immer fühlbar.

Die vornehmlich von Rudolf Laban und seinem Kreis propagierten und gepflegten Laientänze zeigten eindrucksvolle, rhythmisch disziplinierte Bewegungsspiele und gymnastische Improvisationen junger Menschen, die keine Berufstänzer sind, meist unter der suggestiven Begleitung von Trommel und Gong. Der tänzerische Ausdruck und rhythmische Schwung wirkten unmittelbar, ohne daß deshalb gleich das Schlagwort von der kultischen Gemeinschaft bemüht werden müßte.

Das Problem „Ballett und Oper" wurde durch ausgezeichnete Aufführungen der Münchner Staatstheater (Choreographie Kröller, musikalische Leitung Lieger) von Křeneks „Mammon" und Tschaikowskys Tanzsuite „Nußknacker" und eine von L. Maudrik tänzerisch und darstellungsmäßig glücklich pointierte Fassung von Delibes „Coppelia" beleuchtet. Tanzpantomimen und Operntanzszenen der Theaterballette von Darmstadt, München, Düsseldorf, Karlsruhe, Hamburg zeigten die Gegensätze, die auch heute noch zwischen altem Ballett und neuerem Tanzgestus bestehen, wiesen aber auch den Weg, der jedenfalls für das Zusammenwirken mit der Oper nur in einer Verschmelzung beider Tendenzen bestehen kann. Wir jedenfalls glauben nicht, daß der Primat der Musik verletzt werden darf und sehen in der radikalen Verselbständigung des tänzerischen Gestus, wie sie in einigen Tanzfestspielen hervortritt — dem Orpheus Dionysos von Felix Ermel, aufgeführt von der Tanzgruppe 1930 Margereta Wallmann-Berlin, dem Tanzdrama „Armide und Rinaldo" von Noverre, aufgeführt von der Prager Tanzgruppe Milča Mayerová, der Tanzballade „Gaukelei" von Laban, aufgeführt von der Folkwang-Tanzbühne-Essen, dem Traumspiel „Das andere Ufer" von Valeria Kratina, einem Callotschen Capriccio Anstrengungen, die natürlich immer den Beifall eines kleinen Kreises ästhetisierender Anhänger finden, aber keine allgemein verbindliche Wirkung ausstrahlen. Die Berufung auf die alten Mysterienspiele ist durchaus abwegig. Mysterienspiele erwuchsen in organischer Kraft aus kultischer Atmosphäre — und wo ist dies heute vorhanden? — und können nicht gewaltsam erzwungen werden.

Diese Frage, die anläßlich der Aufführung von Talhoffs „Totenmal" in den Interpretationen Mary Wigmanns noch näher erörtert werden muß — die im Rahmen des Kongresses gezeigte „Werkprobe" soll dem Wunsch der Veranstalter entsprechend einer Betrachtung nicht zugrundgelegt werden —, rührt an die eigentliche Problematik der neuen Tanzbewegung. Denn Fülle und Begeisterung der Veranstaltungen und Besucher können nicht darüber hinwegtäuschen, daß heute eine Krise der tänzerischen Bewegung besteht, die nicht nur durch die Gegensätze zwischen alten und neuen Richtungen, zwischen Kunsttanz und rhythmisch-gymnastischen Bewegungstendenzen ausgelöst wurde, die nicht nur in dem in den letzten Jahren stark abgeflauten Interesse breiter Kreise des Publikums am „Tanz als Kunstwerk" sich symptomatisch äußert. Wenn der Jesuitenpater Muckermann (unter dem stürmischen Beifall des Kongresses) von dem persönlich-überpersönlichen Naturgesetz des Tanzes als der Basis wesenhafter Gemeinschaften sprach und an die Zeiten des Urchristentums erinnerte, wo

man beim Gottesdienst, an den Gräbern der Märtyrer und zu den Virgilzeiten an den Kirchentüren tanzte, so wird man sich doch vergegenwärtigen, daß sich die soziologische und kulturelle Struktur des Abendlandes inzwischen einigermassen gewandelt hat, daß für eine kultische, von einer Gemeinschaft getragene Tanzkunst heute kein Raum und Boden vorhanden ist. Auch die Perspektive des philosophischen und abstrakten Ausdruckstanzes ist nicht erfreulich; die Zeiten, da Nietzsche und Bach als tänzerische „Erlebnisse" mißbraucht werden durften, sind hoffentlich endgültig vorüber. Aber auch die Versuche, den Tanz als Gesamtkunstwerk zu proklamieren und von hier aus eine „Erneuerung" aller Kunstproduktion zu fordern, ist aussichtslos in einer Zeit, in der die schöpferische Substanz keineswegs überreichlich strömt, in einer Gegenwart, die den einzelnen Gattungen, Literatur, Musik und bildenden Künsten, einen so bescheidenen Lebensraum gönnt und den einzelnen nötigt, mit seinem Pfunde zu wuchern. Der einzige Ausweg aus der krisenhaften Situation ist der, die Linien bewußt und rücksichtslos nach rückwärts zu verlegen und auf ungemäße, unerreichbare Ansprüche zu verzichten. Das bedeutet Beschränkung des Tanzes einmal auf die rhythmische Gymnastik, bedeutet weiterhin die resignierende Erkenntnis, daß der Tanz sich als dienendes Element der Musik, als anregender Faktor dem Bühnengeschehen unterzuordnen hat; gewiß nicht im Sinne des alten Balletts und Spitzentanzes, sondern mit dem Einsatz des neuen rhythmischen Gestus. Nur in primitiven Epochen und in Zeiten einer religiösen Gemeinschaft konnte der Tanz urtümlicher Ausdruck einer Weltanschauung sein. Er kann heute nichts anderes bedeuten als ein kunstgewerblicher Gebrauchswert und es ist an der Zeit, daß in aller Bescheidenheit die Folgerungen aus der Situation gezogen werden. Man muß dies gerade im Interesse der lebendigen Kräfte der Bewegung mit aller Deutlichkeit aussprechen, auch auf die Gefahr hin, von Führern und Mitläufern den Vorwurf mangelnden Verständnisses zu hören.

BÜCHER

A. HENSELER: JACOB OFFENBACH. *Hesse-Verlag, Berlin.*

Zum 50. Todestag des Begründers der modernen Operette ist die erste grundlegende, quellenmäßige, modern-wissenschaftliche *Offenbach-Biographie* von Dr. A. Henseler erschienen. Über 500 Seiten Text, 107 Notenbeispiele, 24 meist unveröffentlichte Bilder und Faksimiles. Immer mehr greifen Rundfunk und Theater auf Offenbach zurück; ein neues Interesse an seiner einst vielumstrittenen Kunst und seiner fesselnden, aber bisher nur in verschwommenen Umrissen gekannten Persönlichkeit ist erwacht. Nicht nur längst bekannte Werke werden wieder aufgeführt, sondern auch unter den verschollenen Herrlichkeiten dieser riesenhaften Produktion gräbt man bereits nach verborgenen Schätzen. Hier ist das neue Buch ein zuverlässiger Führer. Es ist die erste Darstellung, die auf *eingehendem Studium der Gesamtproduktion* des Meisters beruht. Es gibt nicht nur eine schwungvolle Beschreibung der erstaunlich steilen Kurve dieser Künstlerlaufbahn aus dem hier zuerst durchleuchteten Dunkel bescheidenster Anfänge zur Höhe des Weltruhmes, es führt auch hin zum *unbekannten Offenbach.* Gerade die verschollenen Werke sind besonders analysiert und durch reichliche Notenbeispiele verdeutlicht. Das Werk stellt durch Archivstudien, familiengeschichtliche Untersuchungen und durch Verwertung von etwa *1000 unveröffentlichten Briefen* des Komponisten die Offenbach-Biographie auf neue Grundlagen. Hier wird der Boden aufgezeigt, auf dem die moderne Operette erwuchs. Offenbach wird gewürdigt als der sentimentale Cellovirtuose, als der idyllische Melodiker der frühen Einakter, der dionysische Tanzmeister und Sittenschilderer des zweiten Kaiserreiches, der vehemente Satiriker gegen die Auswüchse der Zeit in Kunst

und Leben, dem heute wieder neue Aktualität zuerkannt wird, der Begründer der Groteskoper, der romantizistische Musiker, dessen Weg zu „Hoffmanns Erzählungen" von den frühesten Jungwerken an verfolgt wird. Hierbei ist überall auf die Beziehungen des Offenbachschen Schaffens zu Vorgängern und Mitstrebenden Rücksicht genommen — ein erster Versuch morphologischer, stilkritischer und phänomenologischer Betrachtung seines Gesamtwerkes, ein Beitrag zur Geschichte der Oper und Operette, der Musik- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts.

ANTON MAYER: DIE OPER. *Eine Anleitung zu ihrem Verständnis. Deutsche Buchgemeinschaft, Berlin.*

Ein sehr volkstümlich gehaltenes Buch. Es unterscheidet sich von allen anderen Schriften über dieses Thema dadurch, daß es Betrachtungen des Textes und der Musik bringt, dabei aber den Leser in das Gewebe des Orchesterklanges einführt und mit den dramatisch-psychologischen Ausdrucksmöglichkeiten vertraut macht.

RABSCH-BURKHARDT: „MUSIK" I—III. *Ein Unterrichtswerk. Verlag M. Diesterweg, Frankfurt a. M.*

Ein in seiner Anlage einzig dastehendes Werk. Seine Entstehung hängt mit der neuen Schul-Musikkultur in Deutschland zusammen, die alle Typen von Schulen (Volks- und Mittelschulen) mit Musik zu durchdringen versucht. Diese Bände bringen aber auch dem Musikfreund, dem musikalisch gebildeten Laien sehr viel. Mit äußerster Lebendigkeit wird hier ein Überblick über die gesamte Musik gegeben, die als Teil der allgemeinen Geistesgeschichte in Erscheinung tritt. Neben reichen und seltenen Volksliedersammlungen, Kunstliedern, Instrumentalwerken und Bruchteilen aus Opern und aus der Kirchenmusik finden wir eine vollständige musikalische Handwerkslehre, eine Formenlehre, eine Ästhetik, eine modern skizzierte Musikgeschichte und eine Kulturgeschichte der Musik. Alles auf Grundlage heutiger Forschung, übersichtlich und markant gestaltet, wobei alte Kupferstiche und Holzschnitte den Wert dieser informativen Arbeit erhöhen. Dazu noch: Alles ist *gegen* die Schablone aufgebaut.

HANS BOETTCHER: BEETHOVEN ALS LIEDERKOMPONIST. *Dr. B. Filser, Verlag, Augsburg.*

Der Liederkomponist B. ist von der Nachwelt erst spät eingeschätzt worden. Hier wird das Liedschaffen vor allem zum Gesamtwerk in Beziehung gesetzt und eine formal-philologische Arbeit als Hauptaufgabe angesehen. Der Genesis des Beethoven-Liedes und dem Reflex der romantischen Zeit ist verhältnismäßig wenig Raum gewidmet.

KURT SINGER: MUSIK UND CHARAKTER. *Universal-Edition, Wien.*

Es sind, wie der Verfasser sagt, Gedanken zur Gegenwartskrise der Musik. Singer ist Künstler, Opernpraktiker und Kritiker, er gibt eine Sozialbetrachtung der heutigen Musikkultur. Das Werkchen ist derart intensiv gefaßt und gibt so viel Neues zu diesem Problem, daß es jeder Musiker gelesen haben müßte. *St.*

JUL. KAPP: RICHARD WAGNER UND DIE FRAUEN. *Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg I.*

Als dieses Buch zum erstenmal erschien, konnte Kapp eine Menge bis dahin unbekannter Tatsachen richtigstellen. Hierher gehören vor allem: Wagners erste Ehe (an Hand einer großen Anzahl unveröffentlichter Briefe Minna Wagners), die Katastrophe auf dem „grünen Hügel" (erstmalige Publikation des berühmten Briefes von Wagner an Mathilde Wesendonk, den Minna erbrach), Wagners Verhältnis mit Friederike Meyer, das Penzinger Idyll (Brief an Marie), romantisches Liebesabenteuer mit seiner ersten Isolde, Malwine Schnorr (mit unveröffentlichten Briefen Wagners) u. a. Die jetzige Neuausgabe stellt *ein völlig neues Buch* auf Grund neuer Publikationen und unbekannter, hier erstmalig veröffentlichter Briefe dar. So konnte zum erstenmale versucht werden, die Ehe- und Freundschaftstragödie Wagner-Bülow aufzuzeigen und in ihren inneren Zusammenhängen zu erklären. Als einen ganz besonderen Glücksfall des Autors muß man es bezeichnen, daß er als erster den Katalog der großen englischen Wagner-Sammlung Burell verarbeiten konnte. Der dem Werke beigegebene seltene Stücke enthaltende reiche Bilderteil erläutert und ergänzt den Text; die Ausstattung ist gediegen.

HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. *Herausgegeben von Univ.-Prof. Dr. Ernst Bücken, Köln. Lieferung 39, 40. Akad. Verlagsgesellsch. „Athenaion", Potsdam.*

Von Spontini bis Wagner führt Bücken den Leser in den neuen Fortsetzungsheften seiner „Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne". Nach dem schon fast vergessenen unumschränkten musikalischen Herrscher seiner Zeit, der, was viel zu

wenig beachtet wird, in seinem Streben nach dramatischer Gesamtwirkung ein echter Schüler Glucks war, wird das Schaffen Auhers und Meyerbeers, der Hauptrepräsentanten der „großen Oper", eingehend gewürdigt. — Ein besonders liebevoller Abschnitt ist Chopin, dem „alleinigen Vertreter musikalischer Lyrik in Frankreich" gewidmet, dessen Artverwandtschaft mit Schumann gebührend hervorgehoben wird. Der Hauptteil der Bückenschen Betrachtung gilt jedoch den großen musikalischen Erneuerern Berlioz, Liszt und Wagner.

EGON WELLESZ: DIE NEUE INSTRUMENTATION. *2. Band. Verlag M. Hesse, Berlin.*

Auch dieser 2. Band ist aus reicher Erfahrung geschrieben. Sehr interessant, wie er die Haupttypen des Orchesters mit Strauß, Mahler, einem Debussy, Schönberg und Strawinsky gegenüberstellt. Sehr lehrreich, wie er nationale Klangstile von Frankreich, England, Italien, Spanien, Rußland und Amerika definiert. Das Buch bringt Anregung.

DAGOBERT FREY: GOTIK UND RENAISSANCE ALS GRUNDLAGE DER MODERNEN WELTANSCHAUUNG. *Dr. Benno Filser-Verlag Augsburg, Wien 1929.*

Seit dem Erscheinen von Chamberlains und Spenglers berühmten Büchern erinnere ich mich keines Werkes, das in derart großzügiger, universeller, umfassender und weitblickender Weise, mit einem so weit gespannten Rahmen, den Versuch unternommen hätte, die tiefsten Wurzeln unserer Kultur bloßzulegen, wie das vorliegende Werk dies tut. Mit einer überaus reichen, vielseitigen, weitumfassenden, universellen Bildung auf den verschiedensten Gebieten der Kunst und Wissenschaft ausgerüstet, bietet uns der Verfasser in dem vorliegenden Werke sozusagen eine Philosophie der Kulturgeschichte, indem er versucht (und auch tatsächlich erfolgreich durchführt) die psychologischen und ethischen Trieb- und Entwicklungsfaktoren der europäischen Kultur seit den Zeitaltern der Gotik und Renaissance aus dem Zusammenhange der kulturhistorischen Phänomene herauszuschälen, etwa so, wie ein Anatom oder Physiologe aus seinen Präparaten Nervenbündel und -Stränge fein säuberlich mit Skalpell und Pinzette herauspräpariert. Das ganze Werk wird von dem Grundgedanken durchzogen, daß — um des Autors eigene Worte zu gebrauchen — die geistige Entwicklung in Philosophie, Kunst und Wissenschaft vom Mittelalter bis zur neueren und neuesten Zeit auf einen Wandel der ihnen zugrundeliegenden Vorstellungsweise zurückzuführen sei und dieser sich als ein Fortschreiten von einer vorwiegend sukzessiven zu einer wesentlich simultanen Vorstellungsweise darstelle. Diesen Grundgedanken führt der Verfasser auf den verschiedensten Gebieten der geistigen Kultur Europas durch. Für den Musikwissenschafter von besonderem Interesse sind begreiflicherweise jene Kapitel, in denen der Autor die horizontale kontrapunktische Stimmführung und die sich an sie schließende Umbildung der Musik zur vertikalen harmonischen, die Entstehung der Monodie, der Oper u. s. w. von diesem Gesichtspunkt aus beleuchtet und erklärt. Alle diese Ausführungen zeigen ein erstaunlich tiefes Eindringen in den Geist der Musik und der Gesetze ihrer Entwicklung, — doppelt erstaunlich, wenn man bedenkt, daß der Autor ja in erster Linie Kunst- und nicht Musikhistoriker ist und daher eine derartig sichere Beherrschung der musikwissenschaftlichen Details von ihm eigentlich nicht so ohneweiteres erwartet werden konnte. Die Parallelen, die er in der Entwicklung der verschiedenen Künste und Wissenschaften bezüglich der gemeinsamen übereinstimmenden Tendenz und Ausdrucksformen nachweist, sind stellenweise von einer schlagenden Überzeugungskraft. So ist das bedeutende Werk in gleicher Weise für den Kultur- und Kunsthistoriker, für den Musikwissenschaftler wie den Psychologen, Ästhetiker und Philosophen von höchstem Interesse, und es ist auf das lebhafteste zu wünschen, daß es in allen diesen Kreisen jene Beachtung und Würdigung finde, die ihm seinem inneren Werte nach zukommt. *Robert Lach.*

DER QUERSCHNITT

ZUM 50. TODESTAG OFFENBACHS veranstaltete *Karl Kraus in Wien* einen Zyklus von Vorlesungen Offenbach'scher Operetten. Er eröffnete ihn am 24. September mit der zweiaktigen Operette *„Die Schwätzerin von Saragossa"*, die zugleich die jüngste Bereicherung des Theaters der Dichtung ist; die Operette wurde am 25. September wiederholt. Am 30. September folgte *„Die Seufzerbrücke"*, am 3. Oktober neuerlich *„Die Schwätzerin von Saragossa"*, am 15. Oktober die eigentliche Offenbachfeier mit Arien und Couplets aus verschiedenen Operetten, die zum Repertoire des Theaters der Dichtung gehören, und am 16. Oktober *„Pariser Leben"*.. *M. Jacques Brindejont Offenbach* und Mme. *Suzanne Brindejont-Offenbach* hatten zu dieser Vor-

lesung ihre Mitwirkung zugesagt, mußten aber das Gastspiel wegen schwerer Erkrankung des M. Jacques Brindejont-Offenbach auf unbestimmte Zeit verschieben. — Am 29. und am 31. Oktober wird *Karl Kraus* auch in *Prag* Offenbach lesen.

IM VERLAG BOTE & BOCK, BERLIN, erschien soeben eine *„Offenbach Ballett-Suite"* von Rudolf Senger, die, als Konzertstück bereits im vergangenen Jahre mit durchschlagendem Erfolg uraufgeführt, als Ballett zu Offenbach's 50. Todestag in der *Breslauer* Oper zur Uraufführung gelangt. An demselben Tage fanden Konzertaufführungen in einer Reihe von deutschen Städten im Rahmen von Offenbach-Feiern statt.

ANLÄSSLICH DES 50. TODESTAGES VON JACQUES OFFENBACH gelangte eine Tanzpantomime von Valeria Kratina *„Offenbachiade"* in Breslau zur Uraufführung.

INTERNATIONALER KRITIKERKONGRESS IN PRAG. Über die Resultate des Kongresses (auf die wir in diesem Rahmen noch zurückkommen werden), wird ein eingehender Bericht, der in Buchform erscheint, informieren.

RADIOJOURNAL IN BRÜNN. Interessant ist eine Folge von altböhmischen Meistern, die heuer aufgeführt werden: *W. Pichl, W. Böhm, J. Mysliweczek, H. Worzischek, W. Gyrowetz, L. Koželuh, J. Wanhal, J. W. Stamitz.*

DIE TANZBÜHNE IM OPERNHAUS CHEMNITZ, die jetzt von Korner Stammer und Karlheinz Gutheim geleitet wird, bringt als erstes Programm: P. A. Grainger: „Englische Volkstänze". Manuel de Falla: El amor brujo mit dem deutschen Titel „Gespensterliebe". Karlheinz Gutheim: „Suite für Tanz" und die erfolgreiche Bearbeitung des Mozart-Balletts „Die ungleichen Liebhaber" von Jens Keith.

DIE URAUFFÜHRUNG DER „KLEINEN LUSTSPIEL-SUITE" für Orchester von *Hermann Wunsch* findet im Leipziger Sinfonie-Konzert unter Dr. Szendrei am 3. November statt und wird durch den Leipziger Sender übertragen. Eine Anzahl weiterer Konzert- und Rundfunk-Aufführungen stehen bevor. Das Werk ist im Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig, erschienen.

KAMMERMUSIK. Das seit vielen Jahren bei Musikern und Kammermusikfreunden bestens bekannte Nachschlagewerk *„Kammermusik-Literatur-Katalog"*, zusammengestellt von Prof. Dr. Wilh. Altmann, Berlin, erscheint in Kürze in 4. bis zur Gegenwart ergänzter Auflage.

DER GENERALINTENDANT DER MÜNCHNER STAATSTHEATER, Freiherr Clemens von Franckenstein, hat soeben mit dem Verlag Bote & Bock, Berlin, den Vertrag über die Uraufführung von *G. Fr. Malipiero's* neuer Oper *„Torneo notturno" (Komödie des Todes)* geschlossen, die im Rahmen der 4. Zeitgenössischen Musikwoche im Mai 1931 im Münchner Nationaltheater stattfinden wird.

DIE URAUFFÜHRUNG DES NEUEN „KLAVIERKONZERTES" VON KARL MARX findet am 23. Februar 1931 unter Leitung von Generalmusikdirektor Jochum mit Edwin Fischer in Duisburg statt.

HUGO HERRMANN arbeitet gegenwärtig an einem *„Cembalo-Konzert"*, das — für Alice Ehlers geschrieben ist.

DIE MESSE DER VIERTAUSEND. Die Speyerer Domfestmesse von *Joseph Haas*, die gelegentlich der Neunhundertjahrfeier in Speyer erstmalig aufgeführt wurde, wird auf dem Internationalen Musikfest für katholische Kirchenmusik in Frankfurt a. M. von über viertausend Sängern gesungen werden.

DIE VEREINIGUNG FÜR ZEITGENÖSSISCHE MUSIK IN MÜNCHEN plant folgende Aufführungen: Große Messe von *L. Janáček.* Psalmus Hungaricus von *Z. Kodaly. I. Strawinsky,* Suiten. *A. Tscherepnin,* II. Klavierkonzert (deutsche Uraufführung). *P. Hindemith,* Ouverture zu „Neues vom Tage".. *E. Křenek,* Liederbuch aus den österr. Alpen. Standmusik an der Feldherrnhalle. Militärmusiken von *Butting, Hindemith, Křenek, Thiessen, Weill.* Gemeinschaftsmusiken von *Hindemith, Marx, Orff, Weill.* Das Lehrstück von *Brecht-Hindemith.* Dir.: H. Scherchen. *Funkmusik.* Dir.: H. Scherchen. *Die Geschichte vom Soldaten.* Dir.: H. Scherchen. *Mittelalterliche Musik des 10.—12. Jahrhunderts.* Eingerichtet von Rudolf Ficker. Leitung Ludwig Berberich.

ALFRED SZENDREI, der langjährige musikalische Leiter der Mitteldeutschen Rundfunk-A.-G., Leipzig, promovierte an der Universität Leipzig mit der Arbeit „Rundfunk und Musikpflege" zum Dr. phil. Es ist dies die erste Dissertation auf diesem Gebiet.

AM TOTENSONNTAG finden drei deutsche Aufführungen der *„Adventskantate"* von Otto Besch, dem erfolgreichen Werk des Königsberger Tonkünstlerfestes, statt: in *Königsberg* unter Hermann Scherchen (Wiederholung), in *Magdeburg* unter Bernhard Henking in der Johanniskirche (westdeutsche Erstaufführung) und in *Cottbus* unter Dr. Pecher. Eine Anzahl weiterer Aufführungen des ganzen Werkes sowie des *„Marienliedes"* daraus stehen bevor.

VON G. FRANCESCO MALIPIERO'S neuer Oper *„Torneo Notturno"* wurde soeben die deutsche Bühnenbearbeitung von H. F. Redlich fertiggestellt. Das Werk wird unter dem Namen *„Komödie des Todes"* (Sieben dramatische Nachtmusiken) erscheinen. *„Drei sinfonische Fragmente"* aus dem Werk liegen bereits in Partitur vor und gelangen am 9. November in einem Konzert des Berliner Sinfonieorchesters zur Uraufführung.

GENERALMUSIKDIREKTOR ERICH KLEIBER hat ein *„Divertimento musicale"* von Leopold Mozart, dem Vater W. A. Mozarts, das bisher nur in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern" erschienen ist, einer Bearbeitung für den praktischen Gebrauch unterzogen, die vom Verlag Bote & Bock, Berlin, erworben wurde. Kleiber selbst wird das Werk im kommenden Winter in den Konzerten der Staatsoper Berlin zum ersten Mal zur Aufführung bringen.

HANS F. REDLICH hat soeben ein neues Werk für Bariton und 5 Instrumente: *„Slovakische Lieder"* (op. 10) vollendet, das demnächst zur Uraufführung gelangt.

FRIEDRICH LUDWIG, der Göttinger Ordinarius für Musikwissenschaft und derzeitige Rektor der Universität, ist im Alter von 58 Jahren gestorben. Sein Tod bedeutet einen schweren Verlust für die deutsche Musikwissenschaft. Friedrich Ludwig war einer der hervorragendsten Kenner der mittelalterlichen Musik. Seinen Forschungen verdanken wir unsere Kenntnisse von der Ars antiqua und insbesondere von der mehrstimmigen Musik des 14. Jahrhunderts. Ludwig leitete auch die Neuausgabe der Werke von Guilleaume Machaud.

„ZWEI ETÜDEN FÜR ORCHESTER" betitelt sich ein neues Werk von *Wladimir Vogel*, das nach der erfolgreichen Uraufführung unter Hermann Scherchen vom Verlag Bote & Bock, Berlin, erworben wurde und demnächst erscheint.

DIE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK IN KÖLN kündigt für diese Spielzeit drei Orchesterkonzerte unter Steinberg, Jalowetz und Szenkar an mit Werken von Hindemith, Strawinsky, (Noces) Schönberg, Toch, Erdmann (Uraufführung) Webern, Jarnach (Uraufführung), drei Kammermusikabende (Wiener Streichquartett, Paul Baumgartner), ein Konzert von Holles Madrigalvereinigung mit modernen Chören und Aufführungen des „Lehrstücks" von Hindemith, des „Ja-Sagers" von Weill und des Lindberghfluges in der ersten Baden-Badener Fassung.

DIE HAMBURGER ORTSGRUPPE DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK veranstaltet diesen Winter sechs Konzerte, u. a. einen Abend des Havemannquartetts, ein Orgelkonzert von Ramin mit neuen Werken, einen Klavierabend von Else C. Kraus mit Schönbergs gesamtem Klavierwerk mit neuen Werken von Hamburger Komponisten.

DIE INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR ERNEUERUNG DER KATHOLISCHEN KIRCHENMUSIK veranstaltet vom 22. bis 26. Oktober ein Musikfest in *Frankfurt a. M.*, bei dem eine große Anzahl neuer Kirchenwerke aus allen Ländern ausgeführt werden. Vorsitzender des Musikausschusses ist *Joseph Haas*.

DAS PROGRAMM DER LENINGRADER MUSIKSAISON 1930/31 sieht 65 Sinfonie-Konzerte vor. Hierzu wurden von der Staatlichen Philharmonie in *Leningrad* eine Reihe der bekannten deutschen Dirigenten für Gastspiele verpflichtet, u. a. Bruno Walter, Otto Klemperer, H. Knappertsbusch, Fritz Striedry, Heinz Unger, Furtwängler und Weißbach.

PREISAUSSCHREIBEN. Nachdem der *Sozialistische Kulturbund* mit seinem ersten Preisausschreiben zur Erlangung von Arbeitermusikwerken bei allen in Betracht kommenden Kreisen regen Widerhall gefunden hatte, erläßt er jetzt ein *neues Preisausschreiben*, das der Erlangung von einfachen, leicht verständlichen mitreißenden Gesängen dienen soll, die bei Umzügen, Versammlungen, Festen und Feiern von den Massen gesungen werden können. Der Preis für das beste Lied beträgt 500 M. Als weitere Preise werden ausgesetzt: 2. Preis 300 M, 3. Preis 200 M. *Letzter Termin* für die Einreichung der Arbeiten ist der 1. Januar 1931. Die Prüfung der Manuskripte erfolgt durch einen vom Sozialistischen Kulturbund bestimmten Prüfungsausschuß. Die öffentliche Erstaufführung der preisgekrönten Arbeiten soll sobald wie möglich

nach der Veröffentlichung des Ergebnisses stattfinden. Außerdem sollen sie allen in Betracht kommenden Arbeiterorganisationen empfohlen werden. Die näheren Bedingungen sind durch den Sozialistischen Kulturbund, *Berlin SW 68, Lindenstraße 3.* unentgeltlich zu erhalten.

TSCHECHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT. „*Klič*" heißt eine neue, der modernen Musik gewidmete Zeitschrift, die von M. *Očadlik* geleitet wird.

DIE TAGUNG „STIMME UND SPRACHE" findet vom *24.—27. November 1930* in *Berlin* statt. Der Arbeitsplan zerfällt in öffentliche Gesamtsitzungen und Einzelberatungen für die Gruppen: Musikerziehung, Sprecherziehung, Taubstummenbildung, Sprachheilkunde. Anfragen sind zu richten an das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W. 35, Potsdamer Straße 120.

MONTEVERDIS OPER „ORFEO" in der Bearbeitung von *Carl Orff,* die bereits in Mannheim und München zur Aufführung gelangte, ist vom Verlag B. Schott's Söhne in Mainz übernommen worden. In Wien bereitet Professor Heger mit dem Konzertverein eine konzertmäßige Aufführung des berühmten Werkes vor.

ROSSINIS VERSCHOLLENE BUFFO-OPER „SIGNOR BRUSCHINO" wurde von *Dr. Ludwig Landshoff* kürzlich wieder aufgefunden. Die Oper stammt aus der Zeit des „Tankred" und „Barbier von Sevilla". Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts sah *Jacques Offenbach* die Partitur im Hause Rossinis und bat, von der Musik entzückt, den Meister um die Erlaubnis, diese für seine „Bouffes parisiennes" zu benutzen. Zu einem neuen Text von ganz anderem Charakter wurde unter Auslassung der schönsten Gesangspartien die Rossinische Musik verwendet und in dieser Verballhornung ging das Werk unter dem Originaltitel dann in der ganzen Welt, insbesondere auch in Deutschland, vielfach über die Bühnen. Dr. Landshoff hat auf Grund der handschriftlichen Partitur die Originalfassung wieder hergestellt, *Karl Wolfskehl* den Text übersetzt und dichterisch neu gestaltet.

REDAKTIONSSCHLUSS: 2. OKTOBER

GEGRÜNDET 1864. GEGRÜNDET 1864.

Musikinstrumentenfabrik Emanuel Hüller

GRASLITZ, Rich. Wagnerstrasse 790, Böhmen,

ehemaliger Hof- und Kammerlieferant,

liefert alle Musikinstrumente von der einfachsten Schülerqualität bis zur vornehmsten Künstlerausstattung bei günstigsten Zahlungsbedingungen. Reparaturen aller Instrumente werden sorgfältigst und billigst ausgeführt. Preisliste kostenlos! Bitte genau adressieren.

Formvollendete Toninstrumente baut als Spezialist

Kunstgeigenbauer

FERDINAND FISCHER,

Schönbach, Bez. Eger 336.

Erstklassige Violinen-Violen, Cellis, übersende ohne Kaufzwang zur Ansicht und Tonüberprüfung

Reparaturen fachgemäss, solid. unter höchstmöglichster Schonung des Originals

DER AUFTAKT

MODERNE MUSIKBLÄTTER

CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG

X JAHRG. 1930. HEFT 11.

„Mechanisierung"

„Dies hörte ich den Meister sagen: wer auf Mechane vertraut, der ist in seinem Tun ihr unterworfen (wer in seinem Tun der Mechane unterworfen ist, dem schleicht sie auch ins Herz) hat sie sich erst im Herzen eingenistet, hin ist dann Reinheit und schlichte Einfalt (ruhelos wird der Geist) nicht kann Tao mehr darin wohnen."

Tschuang-tse, Buch XII, 11.

Neue Möglichkeiten elektrischer Klangerzeugung

VON FRANK WARSCHAUER

Seitdem der russische Professor Theremin seine Apparate mit großem Erfolg in Deutschland vorgeführt hat, ist es auf dem Gebiet der elektrischen Klangerzeugung mit Hilfe einer radioähnlichen Technik ziemlich still geworden. Das bedeutet aber keineswegs, daß hier weniger gearbeitet wird. Im Gegenteil: gerade die jetzige Periode eines ruhigen Ausbaues der bestehenden technischen Möglichkeiten ist sehr wahrscheinlich ganz besonders fruchtbar — und die Resultate werden nicht lange auf sich warten lassen.

Vor allem ist es ein deutscher Erfinder, Jörg Mager, der mit besonders interessanten Arbeiten beschäftigt ist. Soeben hat er, mit einer von ihm konstruierten elektrischen Orgel Aufsehen erregt.

Man wird sich mit Recht fragen dürfen, ob dies alles nur eine technische Spielerei ist oder ob der Musiker und die allgemeine musikalische Kultur hiervon wirklich etwas zu erwarten hat.

Nun — die Musiker haben schon recht frühzeitig Interesse für diese Sache gehabt, besonders die modernen. Allerdings weniger wegen der derzeitig erzielten Resultate, als wegen der Möglichkeiten, die sich dadurch für die Zukunft ergeben. Erstens ist ja überhaupt jedes Bestreben, neue Klänge zu schaffen, unter allen Umständen von Wert; seit 150 Jahren ist die Musik tatsächlich durch die Vervollkommnung der bestehenden und Schaffung neuer Instrumente fortwährend bereichert worden. Anderseits hat sich aber gerade in der letzten Zeit die Entwicklung von jenem fast bedrohlich werdenden Überreichtum an Instrumenten und Klängen abgewandt; in der neuesten Musik findet man überall das Bestreben, den Orchesterapparat zu verkleinern und mit einer geringeren Zahl von Instrumentalindividuen auszukommen. Also dies ist es nicht allein.

Aber am Ende dieses Weges elektrischer Tonerzeugung, auf dem man eben die ersten Schritte getan hat, lockt ein merkwürdiges Ziel. Denn die elektrische Tonerzeugung könnte, wenn sie zu einer gewissen Vervollkommnung gelangt ist, dem Musiker Bereicherungen seiner Klangpalette liefern, von denen er bisher kaum träumen durfte. Um dies zu verstehen, muß man sich ein wenig mit den theoretischen Voraussetzungen dieses Erfindungsgebietes befassen.

Seit vierzig bis fünfzig Jahren ist die Akustik damit beschäftigt, den physikalischen Aufbau der Klänge bis in die kleinsten Einzelheiten hinein zu studieren. Seitdem Helmholtz die Lehre von den Obertönen aufgestellt hat — wonach der Klangcharakter eines Instrumentes und einer Stimme durch die Zahl und Höhe der jeweils mitschwingenden Obertöne bedingt ist — sind die wissenschaftlichen Erkenntnisse auf dem Gebiet derart weit durchgearbeitet worden, daß man jetzt tatsächlich überaus genau über die physikalischen Bedingungen informiert ist, unter denen Klänge und Geräusche jeder Art zustande kommen. Man muß all diese Forschungen etwa vergleichen mit denjenigen der Chemie, bei denen es sich ebenfalls darum handelt, die Struktur der gegebenen Stoffe auf das genaueste kennen zu lernen. Und ebenso, wie die Chemie nun im Verfolg dieser Forschungen ganz sinngemäß dazu gelangt ist, nach der gelungenen Analyse der Stoffe auch zu einer Synthese zu kommen — so hat sich in der Musik die neue Aufgabe ergeben, Klänge irgendwelcher Art, nachdem man sie analysiert hat, in entsprechender Weise willkürlich zusammenzusetzen. Was die elektrische Musikerzeugung anstrebt, ist das Entsprechende, was man in der Chemie mit der Synthese etwa des Zuckers schon erreicht hat.

Man will also: erstens sämtliche bestehenden Klänge selbst auf die bisher übliche Weise mit Hilfe von Instrumenten auf andere Weise künstlich herstellen; derart, daß zum Beispiel durch eine beliebige Hinzufügung von Obertönen zu einem Grundton etwa der Klangcharakter eines Hornes, einer Trompete oder auch der menschlichen Stimme nicht nur imitiert, sondern vollständig naturgetreu nachgeschaffen wird.

Das allein würde aber noch nicht so belangvoll sein — denn das ist ja nur ein interessantes Experiment. Wenn aber dies einmal gelungen ist, so kann man nun weiter dazu übergehen, auch unzählige andere Klangfarben zu schaffen, die es bisher überhaupt nicht gibt. Denn sämtliche Klangfarben, die wir kennen, und die durch Instrumente und Stimmen hervorgebracht werden, sind ja nur ein ganz geringer Ausschnitt von denen, die überhaupt möglich sind. Populär gesprochen: ein Musiker könnte auf die Idee kommen, an der und der Stelle eines Orchesterwerkes ein Instrument zu verwenden, daß so ähnlich klingt wie eine Oboe, gleichzeitig aber die Weichheit und Fülle des Cellos besitzt: also gewissermaßen eine Mischung von Cello und Oboe versuchen. Das ist ihm natürlich gegenwärtig nicht möglich — denn es gibt dieses Instrument eben nicht. Wenn wir aber wissen, durch welche physikalischen Voraussetzungen ein derartiger Klang erzielt werden kann, und wenn wir dann weiter bewußt die dazu notwendigen technischen Hilfsmittel anwenden — dann steht der Musiker in diesem Falle nicht vor einer unlöslichen Schwierigkeit. Die elektrische Musikerzeugung könnte uns also, wenn sie wirklich vollkommen wird, an der Stelle des kleinen Ausschnittes von

Klangfarben, die wir gegenwärtig praktisch verwenden können, sämtliche überhaupt denkbaren Klangfarben liefern.

Und nicht nur dies: in entsprechender Weise könnten auch sämtliche überhaupt denkbaren *Tonhöhen* und *Tonstärken* erzeugt werden, und auch dies würde natürlich vollständig revolutionär wirken — vor allem, wenn man an die Kombination mit der ersten Möglichkeit denkt. Man muß sich vergegenwärtigen, daß alle Instrumente, die wir verwenden, ihren Klangcharakter ja nur in bestimmten Lagen haben; es könnte aber jemand doch einmal auf die Idee kommen, einen Geigenton in der äußersten Tiefe unserer Klangskala erklingen zu lassen oder anderseits den Klangcharakter eines Kontrabasses in andere Höhenlagen zu übernehmen — und ähnliches.

Und weiter: Solche elektrische Instrumente könnten eine vollkommen neue Spieltechnik haben. Es ist denkbar, daß man auf ihnen durch geschickte Schaltungen oder auch einfach durch Körperbewegungen, wie bei Theremin, derartig leicht spielt, wie das bisher auf unseren Instrumenten nicht möglich ist.

Mager und Theremin sind übrigens keineswegs die einzigen, die sich mit derartigen Arbeiten beschäftigen. An der Funkversuchsstelle der Berliner Hochschule für Musik befindet sich ein eigenes Versuchslaboratorium für diese Zwecke, aus dem schon ein interessantes Verfahren zur elektrischen Resonanzsteigerung hervorgegangen ist. Die dort künstlich neu geschaffenen Instrumentalgeschöpfe haben den Klangcharakter einer Geige, aber die Klanggröße etwa einer Posaune —, was auf den Hörer einen fast unheimlichen Eindruck macht, gleichsam, als wenn er plötzlich eine Kreuzung von einer Maus und einem Löwen sehen würde. In Wien wurde das sogenannte „Superpiano" von seinem Erfinder Spielmann gezeigt — ein Instrument, das auf ähnlichen Prinzipien beruht, wie die Apparate der beiden anderen Erfinder, aber den Vorzug einer festen Tastatur besitzt, so daß man auf ihm ähnlich spielen kann, wie auf einem Klavier. Aus Ungarn wird berichtet, daß dort ein Erfinder, Dr. Franko, eine Orgel auf ähnlicher technischer Basis konstruiert hat. Vielleicht sind wir also wirklich von der elektrischen Zukunftsmusik nicht mehr allzu weit entfernt.

Der Opernfilm

VON CARL DIETRICH CARLS.

Man erfuhr vor einiger Zeit, daß der Generalintendant der Staatsopern sich an Tonfilm-Unternehmungen zu beteiligen beabsichtige. Nach weiteren Meldungen sollte Generalintendant Tietjen gemeinsam mit der Reinhardt-Melnitz-Gruppe die Terra-Filmgesellschaft übernommen haben. Aufgabe dieser Produktions-Gesellschaft sollte die Herstellung von Opernfilmen sein, die man nicht in Kinos, sondern in Provinztheatern laufen lassen wollte, um angeblich diesen eine Fortführung ihres Bestehens zu ermöglichen. Es waren zunächst 5—6 Großfilme geplant. In einem der ersten, einem großen Offenbach-Tonfilm „Pariser Leben", sollte Max Reinhardt Regie führen. Die Pläne der Gesellschaft schienen vorerst noch sehr verworren. Dieser Eindruck konnte

auch dadurch nicht behoben werden, daß der Name Max Reinhardts an die Spitze gesetzt war; denn merkwürdiger Weise hat Reinhardt trotz seiner all-überragenden theatralischen Meisterschaft bisher keinerlei besondere filmische Leistungen gezeigt.

Inzwischen ist es um den Opernfilm zunächst ein wenig stiller geworden. Die Generalintendanz der Staatsopern hat die Beteiligung an Tonfilm-Unternehmungen dementiert. Es wird jetzt behauptet, das Interesse Tietjens beschränke sich auf die Beobachtung der künstlerischen Seite des Tonfilms. Trotzdem ist keine Gewähr vorhanden, daß damit die Opernfilm-Pläne endgültig begraben seien und daß nicht doch der preußische Staat, nach kaum erledigter Phöbus-Emelka-Affäre, eines Tages erneut zum Filmproduzenten würde. Bezeichnend für die ganze unklare Haltung der Staatsopern-Intendanz in dieser Angelegenheit ist es, daß in mehreren Tageszeitungen eine Unterredung mit dem Pressechef der Staatsoper Dr. Kapp wiedergegeben wurde, in der dieser die Tatsache von Tonfilm-Plänen offen zugab, und daß kurze Zeit später die Staatsoper in ihren Erklärungen über dieses immerhin aufschlußreiche Gespräch mit völligem Schweigen hinwegging. Die Verleugnung der Opernfilm-Pläne mußte nach den voraufgegangenen Erklärungen Dr. Kapps einigermaßen überraschen und die Vermutung liegt nahe, daß man die Pläne auch jetzt noch keineswegs aufgegeben hat und nur den Augenblick für ungeeignet hält, um mit ihnen hervorzutreten.

In der angeführten Unterredung ging der Pressechef der Staatsoper davon aus, daß der Tonfilm eine starke Gefahr für die kleineren Opernhäuser im Reiche darstelle. Durch die wirtschaftlich schweren Zeiten sei die Pflege der Oper untergraben, so daß selbst große Opernhäuser wie Breslau und Königsberg gefährdet seien. „Die kleinen Opernhäuser, die heute schon kaum noch existieren können" — glaubt Dr. Kapp — „werden an der Konkurrenz des Tonfilms, der allererste Kräfte zur Verfügung hat, zugrunde gehen." „Um die kleinen Opernhäuser von dem endgültigen Untergang zu retten" — so wird weiterhin formuliert — „ist der Generalintendant der preußischen Staatstheater auf den Gedanken gekommen, aus der Not eine Tugend zu machen und an Stelle der Konkurrenz einer Privatgesellschaft selbst die Führung in die Hand zu nehmen".

Das Provinztheater mag sich die Frage vorlegen, ob ihm mit Rettungsversuchen dieser Art gedient sein kann. Zumindest ist eine Rettung merkwürdig, die selbständige künstlerische Arbeit durch die Darbietung von Filmen ersetzen will und also gleichsam auf ein Leben der Provinzoper nach erfolgtem Ableben vertröstet. Die Argumente, die die Notwendigkeit des Opernfilmes für die kleineren Theater beweisen sollen, sind keineswegs stichhaltig.

Wenn sich in der Tat verschiedene Opernhäuser in finanziell schwieriger Lage befinden, so kann darin nicht ohne weiteres ein Anzeichen einer allgemeinen und nicht mehr aufzuhaltenden Verminderung der Lebensmöglichkeit der Provinzoper erblickt werden. Es gibt auf der anderen Seite ebensoviele Operntheater in der Provinz, deren Bestand durchaus gesichert ist und die sich eines starken Publikumsinteresses er-

freuen. Und dies auch gerade in mittleren Städten, für die doch sicherlich die Rettung der Oper durch die Opernfilme in erster Linie gedacht ist. Die fnanziellen Schwierigkeiten verschiedener großer Opernhäuser finden ihre besondere Erklärung zum Teil darin, daß es diesen Theatern bisher nicht gelungen ist, die in der ungesunden Nachkriegsentwicklung unverhältnismäßig übersteigerten und nicht unbedingt notwendigen Aufwendungen auf ein tragbares Maß zurückzuführen und eine Rationalisierung des Betriebes zu erreichen. Ein Teil der Stockungen im gegenwärtigen Opernleben ist außerdem auf künstlerische Übergangserscheinungen und Umwandlungen des musikalischen Geschmackes zurückzuführen. Aus allen diesen Erscheinungen ist daher keinesfalls der Schluß gerechtfertigt, daß das Operntheater der Provinz verloren zu geben und eine Erhaltung der Oper für die Provinz nur noch durch den Opernfilm möglich sei.

Es besteht also erstens nicht die N o t w e n d i g k e i t, das Provinz-Operntheater durch den Opernfilm zu ersetzen! Zweitens aber auch nicht die M ö g l i c h k e i t, dies zu tun! Man kann dabei ganz absehen von den vorläufig noch vorhandenen technischen Mängeln des Tonfilm-Verfahrens. Glaubt man, daß sich Opern wie diejenigen Händels, Glucks, Mozarts — um nur einige besonders deutliche Beispiele zu nennen — filmisch wirklich wiedergeben lassen? Hat der Film je gezeigt, daß er eine einheitliche Stilisierung, wie sie dem heutigen Empfinden bei diesen Opernwerken notwendig erscheint, durchführen kann? Besitzt der Film die phantasie-beschwingte Kraft, die das sphärische Schweben in „Orpheus und Euridyke", die spirituelle Intimität des „Figaro" hervorzuzaubern vermöchte? Was wir „Phantastik des Filmes" nennen, liegt in einer ganz anderen Richtung, tritt beispielsweise darin zu Tage, daß der Film Dinge der Realität plötzlich von einer bisher nie gesehenen Seite und in ganz neuer Beziehung zueinander zu zeigen vermag. Diese Phantastik ist also von ganz spezieller Art und wird nie das Phantastische jener genannten Opern erfassen können.

Es hat sich ja beim Sprechfilm bereits gezeigt, daß dieser nicht ohne weiteres von der Sprechbühne die dramatischen Stoffe und ihre Gestaltung übernehmen konnte, sondern daß er die Wahl und Formung der Stoffe nach eigenen Gesetzen vornehmen mußte. Ebensowenig ist es wahrscheinlich, daß der Musikfilm die vorhandenen Opern ohne weiteres für sich verwenden kann; es ist dagegen eine Form des musikalischen Filmes denkbar, die nach neuen und rein filmischen Gesetzen die beiden Elemente Musik und Film vereint. Dieser Musikfilm, der nichts mehr mit der einfachen Verfilmung von Opern zu tun haben würde, wäre ebensowenig der Untergang der Oper wie der Film der Untergang der Schauspielbühne.

Ein weiterer Umstand, der sich der Durchführung der Opernfilm-Pläne in den Provinztheatern entgegenstellt, besteht darin, daß in der ersten Zeit die Produktion voraussichtlich nicht die für eine Spielzeit erforderliche Zahl von Opernfilmen liefern würde. Ein Operntheater in einer mittleren Stadt braucht durchschnittlich etwa 15 Opern in der Spielzeit, eine Oper erreicht oftmals nur etwa 4—6 Aufführungen. Es würde sich also in der ersten Zeit die Spielzeit mit Opernfilmen in keiner

Weise ausfüllen lassen. Außerdem werden kleinere Theater kaum in der Lage sein, für die geringe Anzahl der zunächst in Frage kommenden Vorstellungen — zumal das Ganze auch wirtschaftlich ein Experiment darstellen würde — eine kostspielige Tonfilm-Apparatur einbauen zu lassen. Aus diesen Gründen würden die Opernfilme wahrscheinlich nicht in den Opernhäusern laufen, sondern würden den Filmtheatern zufallen. Und es würde sich die Situation ergeben, daß die Leitung der Staatsopern durch ihre Beteiligung an der Opernfilm-Produktion auf der Seite des Filmes gegen das Operntheater der Provinz arbeitet.

Man muß sich einmal die Konsequenzen einer Durchführung der Opernfilm-Pläne in den Provinztheatern vergegenwärtigen, um die innere Unhaltbarkeit der ganzen Idee zu erkennen. Alle selbständige Opernarbeit im Reiche würde aufhören und ein wesentlicher Teil des deutschen Opernlebens, das gerade seinen Reichtum besitzt in der vielfältigen Ausbreitung über das ganze Reich, ginge damit verloren. Aber nicht nur die Opernkultur, sondern auch die gesamte deutsche Musik-Kultur wäre betroffen!

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß in den Städten, in denen das Operntheater verschwände, auch das Orchester aufgelöst werden müßte; denn die Orchester sind in den mittleren Städten in den weitaus meisten Fällen ohne die Theater nicht lebensfähig. Damit wäre das Konzertwesen im Reiche, also der zentrale Faktor des Musiklebens, im Kerne getroffen, und der mechanisierten Musik, dem Radio und der Schallplatte, würde ein noch weiteres Feld überantwortet! — Mag auch ein Einbruch des Opernfilmes in dieser Wirkungsweite zunächst nicht zu befürchten sein, so wäre doch der Schaden bereits groß, wenn auch nur einzelne Städte sich bestimmen lassen würden, ihre Oper durch den Opernfilm zu ersetzen und damit notwendigerweise auch ihr Orchester aufzulösen. Allein eine solche Einzelgefahr verlangt schon, daß ihr mit allen Mitteln entgegengewirkt wird!

Der Plan einer Rettung der Provinz-Operntheater mit Hilfe des Opernfilmes ist auf das entschiedenste zurückzuweisen! Zur Sicherung der Operntheater in der Provinz müssen andere Wege beschrittten werden, z. B. Rationalisierung der Betriebe und eine vom üblichen Repertoireschema abrückende, interessante Gestaltung des Spielplanes. Der O p e r n f i l m jedenfalls — ist k e i n Weg!

Mechanik und Organik

VON PAUL BERNHARD

Mechanische Musik und mechanisch übertragene Musik.

Mechanische Musik wird auf Maschinenteile fixiert, auf Walzen, Bänder, Drehscheiben. Sie erklingt beim Einschalten des Motors. Ihr Interpret ist ein Mechaniker.

Musik kann mechanisch übertragen werden. Ihr Interpret ist ein Musiker. Die mechanische Übertragung geschieht einmalig und gleichzeitig durch Telephon oder Radio, oder die einmalige Produktion wird festgehalten durch Schallplatten, und ihre Wiederholung ist von Ort und Zeit gelöst.

Die Mechanisierung der Musik ist ein *soziologischer und ästhetischer Faktor.* Die mechanische Übertragung ist *nur* ein *soziologischer* Faktor. Mechanische Musik ist in ihrer Art vollkommen. Die Spieldose, die Drehorgel, das mechanische Klavier erfüllen die ästhetischen Gesetze mechanischer Musik. Die mechanische Übertragung erfüllt niemals die gestellte Forderung, nämlich identische Wiedergabe der originalen Produktion. Sie bedeutet immer ein ästhetisches Minus.

Nicht der ästhetische, sondern der soziologische Faktor entscheidet über die Wirksamkeit aller Musik. Nicht die Mailänder Skala verbreitete Verdis Kunst, sondern die italienischen Leierkästen, die Verdi in seiner Heimat jagte und in einen Schuppen verschloß, damit er neue Melodien denken konnte.

Mechanische Musik ist heute nur noch ästhetisch wirksam. Die Drehorgeln und Orchestrions haben die Straßen und Kaschemmen verlassen. Sie dienen noch der artistischen Phantasie komponierender Musiker. Verbreiter der Musik sind Radio und die Schallplatte. Sie haben nicht nur die mechanische Musik verdrängt, sondern auch die lebendigen Reproduktionsübungen am Hausklavier. In den Vereinigten Staaten (120 Millionen Einwohner) ist der jährliche Schallplatten-Absatz 70—80 Millionen. Statt der Hände üben Ohr und Gedächtnis, Motorik und Rhythmus sinken in Beine und Füße.

Eigentlich ist alle Musik mechanisch, mit der einzigen Ausnahme des menschlichen Gesangs. Denn alle Musik wird mit Maschinen gemacht, nur der Kehlkopf ist organisch. Es gäbe gar keine Musikkunst ohne Apparate. Erst die Fixierung eines Tons auf dem *Instrument* ließ die Intervalle erkennen. Erst aus dieser Erkenntnis erwuchs Begriff und Praxis der Tonverwandtschaft, der Skalen und unser ganzes harmonisches System. Erst aus ihr entstand die Forderung nach exaktem Tempo und Takt und Grundlage zur Polyphonie.

Jede Instrumentalmusik ist daher relativ mechanisch, und zwar um so mechanischer, je weniger der Interpret zur Gestaltung des Tons organische Mittel einzusetzen vermag, nämlich Atem, Mund oder Hände. Die absteigenden Stufen der relativen Mechanisierung sind bei den heutigen Instrumenten: die Orgel, das Klavier, die Bläser, die Streicher.

Das Ziel aller Instrumentalisten ist die „Beseelung" des Spiels, also die Überwindung des Mechanischen am Apparat. Der Klang der Orgel ist im Pfeifenwerk fixiert und unabänderlich. Dem Organisten bleibt zur „Beseelung" nicht viel mehr als Klangfarben-Mischung durch die Register und dynamisch und agogisch differenzierter Vortrag.

Das Klavier gibt Varianten unter dem Anschlag. Tastengriff und Pedalverwendung sind die ewigen Probleme des Pianisten, und der Kampf gegen die Klangmaschine steht in keinen Verhältnis zum Resultat. Das „beseelte" Klavierspiel bedient sich wie das Orgelspiel hauptsächlich dynamischer, rhythmischer und agogischer Mittel, weil der Klang nahezu mechanisiert ist.

Mit weitem Abstand im Grade der Mechanisierung folgen die Instrumente unseres Orchesters. Bei den Bläsern tritt zum Griff der Finger der Atem als Tonerzeuger und das Spiel der Lippen und Zunge. Die neue freie Technik des Bläserspiels, die dem Jazz verdankt wird, macht aus den starrsten Instrumenten Träger bewegtesten Klangs, ja sie

bringt die Gruppe der Saxophone in ihrer Ausdrucksfülle und -Variation so nahe an das Timbre der menschlichen Stimme, daß beide kaum unterscheidbar sind.

Die Streichinstrumente aber sind in ihren mechanischen Elementen so wenig fixiert, ihre Labilität ist so groß, daß ihre Beherrschung ähnliche organische Fähigkeiten voraussetzt wie der Gesang, nämlich Reaktion auf die geringsten Reize des Gehörs und des Tastsinnes. (Daher wird eine Maschine, die Saiten durch Streichen zum Klingen bringt, immer sein.)

Von der Maschine aus beurteilt ist alle musikalische „Beseelung" nichts als fehlerhaftes Spiel. Alle Wirkung wird erzeugt durch ungenaue Einsätze, schwankende Metrik, unexakte Figuration, lässiges Zusammenspiel und — abgesehen von Orgel und Klavier — lauter physikalisch falsche Töne. Aber der unbewußte musikalische Instinkt des einzelnen Spielers wie jedes Ensembles stellt fortlaufend das Gleichgewicht her. Er kompensiert zu tiefe oder zu hohe Töne mit Ausdrucksschwächung, zu späten oder zu kurzen Klang mit größeren Volumen, kurz, eine permanente, sinnvoll-unbewußte Korrektur begleitet jegliche lebende Interpretation.

Die mechanische Übertragung nimmt der musikalischen Produktion nichts von ihren „Fehlern" und „Korrekturen", nichts von ihrem „Leben". Mängel der Übermittlung durch Radio oder Schallplatte beziehen sich auf spezifische Veränderung der Klangfarben oder auf rein technisch physikalische Probleme. Diese Mängel genügen freilich, die originale Produktion ästhetisch erheblich herabzusetzen. (Die Übertragungen reduzieren das musikalische Ur-Phänomen etwa wie Farbendrucke ein Gemälde: die Unendlichkeit der ineinander und übereinander schwebenden Klangwellen wird auf eine beschränkte Zahl von bestimmten Klangfarben zurückgeführt.)

Der mechanische Musikapparat, die mechanische Orgel, die Spieldose, das Orchestrion dienen nicht mehr der Musikverbreitung. Ihr Dasein verdanken sie noch ästhetischen Gründen. Voraussetzung ihrer Anwendung ist möglichst vollkommener Bau. Jede Musikmaschine macht Fehler im Vortrag, denn die im Material der Walzen oder Bänder begründeten winzigsten Abweichungen sind hörbar. Das Ohr vernimmt leicht Schwankungen von der Dauer einer zwanzigstel Sekunde. Jede Konstruktion muß daher auf die Genauigkeit von mindestens ein fünfzigstel Sekunde berechnet sein. Das bedeutet, daß Stifte auf den Walzen oder Löcher in den Bändern auf halbe Millimeter genau an der berechneten Stelle sitzen müssen. Geringe Abnützung aber und atmosphärische Unterschiede genügen schon, um die exaktesten Maschinenelemente so zu verändern, daß hörbare Fehler im Vortrag entstehen. Diese Fehler der Maschine werden durch nichts kompensiert, daher wirken sie allemal stupid und in ihren notwendigen Wiederholungen unerträglich. Die durch die Mechanik verursachten, aller musikalischen Logik fremden Schwebungen bilden freilich, solange sie in den zulässigen Grenzen bleiben, zusammen mit den agogischen Schwankungen, die der Motor hervorbringt, einen Bestandteil des spezifischen Reizes.

Schallplatten-Geschichte

VON K. MARX

Der Ursprung der modernen Schallaufzeichnungen geht zurück bis in die Zeitperiode zwischen 1860 und 1870, in welcher Zeit der Physiker König den von Scott 1859 erfundenen Phono-Autographen derart verbesserte, daß man die Möglichkeit hatte, Schallschwingungen vermittels eines an einer Membrane angeordneten Schreibhebels auf einen berußten Papierzylinder aufzuzeichnen. Die von Scott und König empfohlenen Apparaturen gestatteten wohl eine Aufzeichnung, aber nicht eine Wiedergabe der aufgezeichneten Schallwellen. Im Jahre 1877 machten der Franzose Kroß und der Amerikaner Edison gleichzeitig oder nahezu gleichzeitig die Erfindung des ersten Phonographen, der aber noch außerordentliche Mängel aufwies. Edison bediente sich zu diesem Zwecke einer Walze, über welche eine dünne Zinnfolie gespannt war und auf diese Zinnfolie wurden die erzeugten Schallwellen in Form von Vertiefungen eingedrückt. In den Jahren 1877 bis 1887 hörte man von dem von Kroß erfundenen Phonographen sehr wenig, aber auch die von Edison gemachte Erfindung blieb mehr oder weniger ein wissenschaftliches oder technisches Kuriosum. Edison selbst sagte darüber in einem Interview: „Die Maschine wiegt ungefähr 100 Pfund und kostet ein Vermögen. Ich persönlich bin im Zweifel, ob ich jemals im Leben einen Phonographen sehen werde, der eine vernünftige Sprechaufnahme leisten und der sie verständlich wiedergeben kann."

Kaum vier Jahre danach im Jahre 1881, befaßt sich der Taubstummenlehrer Alexander Graham Bell, der Erfinder des Telephons, zusammen mit seinem Bruder und dem Physiker Tainter mit der Verbesserung des Phonographen. Diese wählten anstatt der eindrückbaren und metallenen Folie Edisons einen gravierbaren Wachszylinder, der auch heute noch in den sogenannten Diktiermaschinen, wie z. B. den von der Lindström-Gesellschaft hergestellten Parlographen, Verwendung findet. Diese Wachsgravierung des Tones ist der Vorläufer der jetzigen Schallplatte.

Inzwischen hatte Ende der achtziger Jahre der nach heute in voller Rüstigkeit in Washington lebende 78 Jahre alte Hannoveraner Emil Berliner die Idee einer Schallplatte, von ganz anderen Gesichtspunkten ausgehend, entwickelt. Während die Aufzeichnungen von Edison, Bell und Tainter aus einer kontinuierlichen Schallinie von wechselnder Tiefe bestanden, benutzte Berliner die schon von König vorgeschlagene Art der Aufzeichnung, eine Linie von gleichbleibender Tiefe, bei der die den Klang charakterisierenden Wellenbewegungen in seitlichen Ausbuchtungen nach links und rechts erschienen. Berliner benutzte eine mit einem Ätzgrund versehene Zinkplatte, auf der er vermittels einer Nadel, die durch eine Membrane gesteuert wurde, den Ätzgrund in einer spiralförmigen Linie entfernte. Die so hergestellte Originalplatte wurde dann vermittels eines leichten Ätzmittels tiefer geätzt und konnte dann sofort in ähnlicher Form wie die heutige Schallplatte reproduziert werden.

Ende der achtziger Jahre waren solche Apparate in Deutschland und vor allen Dingen schon in Berlin im Handel, die Schallreproduktio-

nen übertrafen den bisher bekannten Bell und Tainterschen Phonographen an Lautstärke bedeutend, litten aber an einem unerträglichen Nebengeräusch. Ende der neunziger Jahre entwickelte der Techniker Jones der mit Lindström verbundenen Columbia Phonograph Co. das moderne Verfahren der Schallaufnahme auf Wachsplatten, die Herstellung metallener Matrizen auf galvanoplastischem Wege, von diesen Wachsplatten und die Benutzung dieser metallenen Matrizen zum Pressen einer Schallplatte aus einem ähnlichen Material, wie wir es heute noch gebrauchen. Dieses Verfahren hatte nur den Mangel, daß eine einmal aufgenommene Schallplatte, sobald — und dies geschah sehr häufig — die Matrize durch irgendeinen Umstand beschädigt wurde, nicht mehr benutzt werden konnte und eine neue Aufnahme gemacht werden mußte. Solange die Kosten der Aufnahmen noch zwischen 1,50 Mark bis höchstens 80 Mark lagen, war der Verlust an sich nicht groß. Der seinerzeitige technische Direktor der Odeon-Gesellschaft, Raymund Glötzner, schaffte hierin Wandel, indem er das Verfahren ausarbeitete, den zuerst hergestellten galvanoplastischen Abzug fürs Original zu benutzen.

Bis ungefähr Mitte 1902 war es wohl möglich, durch Wahl größerer oder kleinerer Trichter Orchester bis zu ungefähr 18 Personen aufzunehmen. Hier kamen hauptsächlich Blasorchester in Frage; Streichorchester ergaben kein besonders günstiges Schallbild. Vokal-Aufnahmen wurden in der Hauptsache mit Klavierbegleitung gemacht, und, ich glaube, eine der ersten Vokal-Aufnahmen mit Orchesterbegleitung war eine Aufnahme in Wien von Leo Slezak und Selma Kurz, die der damalige Techniker Goldstein zu Wege brachte und bei welcher meines Wissens zuerst eine Orchesterbegleitung in Europa zur Benutzung kam. Seither wurde die Technik der Aufnahmen auf dem vorgenannten akustischen Wege bis in die kleinsten Details ausgearbeitet, Verbesserungen in den Aufnahmewerkzeugen, Anpassungen der Schalltrichter an die Aufnahmen, Anpassungen der Räume für die Aufnahmeapparatur usw. usw., so daß man bis Ende 1926 schon in der Lage war, Symphonie-Orchester bis zu 40 Musikern Choraufnahmen bis zu 24 Stimmen, Vokalaufnahmen mit einer Orchesterbesetzung bis zu 30 Mann in einigermaßen brauchbarer Weise aufzunehmen. Die Technik aber schritt weiter und wurde durch die auf dem Gebiete der Radiosendung liegenden Erfindungen und Apparaturen in ganz außerordentlicher Weise befruchtet. Die Verfeinerung der Mikrophontechnik, die Möglichkeit der Verstärkung der durch das Mikrophon hervorgerufenen an sich außerordentlich kleinen elektrischen Schwingungen, die Nutzbarmachung dieses Schwingungen auf die zu diesem Zweck entwickelten Aufnahmeapparaturen bedeuten einen mächtigen Schritt nach vorwärts. So entstand die elektrische Aufnahme.

Die durch die Aufnahmetechnik bedingte Erkenntnis, daß durch die akustische Membrane ein großer Teil der feineren Schwingungen behindert werden, geben Anlaß dazu, auch die akustische Wiedergabe zu verbessern, und man ging, dazu über, die Wiedergabeschalldosen immer empfindlicher auszuarbeiten. Zweifellos wurde hierdurch eine bedeutende Verfeinerung der Wiedergabe erzielt und es wird allgemein angenommen, daß auf akustischem Wege bedeutende Verbesserungen in dieser Hinsicht kaum noch zu erwarten sind. Dagegen wurden parallel mit dem

elektrischen Aufnahmeverfahren elektrische Wiedergabeverfahren entwickelt, die auch besondere Anforderungen an einen den Aufnahmeinstrumenten entsprechenden Vortragsraum stellen, um die akustischen Wirkungen zur vollen Entfaltung zu bringen.

Musik, Internationalität, Rundfunk

VON GEORG MARZYNSKI

In einem gewissen Sinne ist die Musik die „menschlichste" der Künste, und zwar deshalb, weil sie stets einer Interpretation bedarf, um real zu werden. Jedes „Kunstwerk an sich" steht sozusagen im luftleeren Raum, im luftleeren Raum der Objektivität. Es ist ein Eigenwesen, das da ist, genau so, wie es der Künstler geschaffen hat. Das Bild braucht „nur" gesehen, das Drama „nur" gelesen zu werden. Wir wissen alle, wieviel Problematik in diesem „nur" steckt, eine Problematik, welche die Musik mit allen anderen Künsten teilt. Aber außerdem muß die Musik noch realisiert werden, und das ist ihr ganz spezielles Schicksal. So wie sie erklingt, ist sie nie reine Äußerung des Schaffenden selbst, sondern stets vermittelt durch die Auffassung und Darstellungsfähigkeit eines Interpreten. Auch beim Gedicht, und noch mehr beim Drama, gibt es diese Interpretation des ursprünglichen Kunstwesens. Doch nirgends so zwingend wie bei der Musik.

Jede Musik ist geschrieben, um ausgeführt zu werden, mit all den kleinen — oder großen — Rücksichten und Praktiken, welche die Ausführung verlangt. Sie ist stets geschrieben für einen Spieler, sie hat einen eminent „praktischen" Zug. Die ursprüngliche psychologische Wurzel aller Musik ist die Musizierfreudigkeit. Und jede Komposition ist ein wenig, oder sogar überhaupt, eine praktische Anweisung zum Musizieren.

Das ist einer, und einer der hauptsächlichsten Gründe für die menschliche Lebendigkeit der Musik. Sie ist nie bloß Kunst für den *Hörer*, sondern stets ebenso Kunst für den *Spieler*. Sie wird erst in dem Augenblick wahrhaft lebendig, in dem sie erklingt. Der anonyme Musikant ist aus der Musik nicht wegzudenken. Palästrinas Messen sind heutige Musik, sobald sie aufgeführt werden. Das ist nicht 16. Jahrhundert wie ein Raphael, den wir „historisch" sehen; das ist gegenwärtiges Musizieren, ausgeführt nach einer alten Anweisung.

Musik ist eben nicht in dem Sinne zum bloßen Gehörtwerden geschrieben, wie ein Bild gemalt ist, um gesehen zu werden. Das 19. Jahrhundert hatte freilich das Gefühl dafür zuletzt verloren und ist schließlich bei einer Art von Museumsmusik angelangt, welche den Musizierinstinkten kaum noch Anregung bietet. Die Entwicklung unserer modernen Musik ist wesentlich dadurch bestimmt worden, daß man wieder zum „Musizieren" zurückkehrt.

Wenn man sich klargemacht hat, daß Musik zum Musizieren da ist, begreift man sofort, daß Internationalität in der Musik mehr bedeutet als in anderen Künsten. Wenn man einen Raphael sieht, dann erlebt man ein Stück italienischen Kunstempfindens des 16. Jahrhunderts. Wenn man aber die Tanzmusik der „Savoy" im Rundfunk hört, so spürt man die Atmosphäre englischen Lebens und englischer Menschlichkeit; ihre

jungenhafte Freude am „Spielen", ihr lustiges Augenzwinkern über jede rhythmische Überraschung, ihr drollig-ernsthaftes Gesicht bei der nicht aufrichtig gemeinten Lyrik des Saxophons.

In der öffentlichen Diskussion Deutschlands gibt es nur zwei Stellungen zur Internationalität: fanatische Zuwendung oder fanatische Abwendung. Gemeint ist aber jedesmal eine sozusagen „pazifistische" Internationalität, die entweder gesucht oder verflucht wird. Die Internationalität der Musik fließt aus ganz anderen Quellen. Sie hat eine alte und feste Tradition, die aus der Musizierfreudigkeit stammt, welche sich ihre „Anweisungen" überall herholte, wo sie solche fand. Und hier eröffnet der Rundfunk ganz neue Möglichkeiten. Er drängt zwar eventuell vom Musizieren ab, da er es so leicht macht, Musik zu hören. Er erlaubt uns aber — mit einer Drehung des Knopfes — englisches, französisches, russisches Musizieren zu hören, d. h. englisches, französisches, russisches Leben konkret zu spüren.

Man kann nun darüber philosophieren, ob es ein Glück für die Nationen ist, wenn sie sich sozusagen körperlich kennenlernen, oder ein Unglück, da sie in Gefahr sind, ihre strenge nationale Persönlichkeit zu verlieren. Alle Wünsche oder Gegenwünsche helfen nichts, wenn eine Drehung des Knopfes uns von Berlin nach Rom, und eine zweite uns von Rom nach Budapest führt. Ganz besonders dann nicht, wenn es ein so amüsantes technisches Spiel ist, solche Hörreisen zu machen. Hier ist der berühmte Boden der Tatsachen, auf den man sich stellen muß; und das heißt, mindestens für alle großen Sender: Dein Publikum ist die Welt. Dann sollte der Rundfunk aber auch die Konsequenzen ziehen. Da Musik die einzige, international verständliche Sprache ist, sollte jeder große Sender in dieser Sprache zu allen Nationen sprechen.

Die „Internationale Gesellschaft für Neue Musik" verfolgt das gleiche Ziel. Aber welche Schwierigkeiten hat sie zu überwinden! Sie muß die Angehörigen von 22 Ländern jedes Jahr in eine andere Stadt einladen; sie muß Hunderte von Partituren durchsehen, um schließlich 20 auszuwählen, da die Einmaligkeit der Veranstaltung eine sehr enge Programmauswahl bedingt; sie muß darauf verzichten, „bekannte" Musik aufzuführen, und sie hat vor allem nur selten die Möglichkeit, nationale Musik auch national ausmusizieren zu lassen. In allen diesen Dingen hat es der Rundfunk unendlich besser. Wir bedauern, daß er von seinen Möglichkeiten nicht viel mehr Gebrauch macht. Der internationale Programmaustausch müßte unbedingt erweitert und auf die bisher nicht einbezogenen wichtigen Musikländer — wie England, Frankreich und Italien — ausgedehnt werden. Die technischen Schwierigkeiten sind sicher zu überwinden, und politische oder persönliche Schwierigkeiten sollten erst gar nicht auftauchen. Entscheidend ist aber dabei die richtige Programmgestaltung. Es ist nicht unbedingt nötig, an einem deutschen Abend nur deutsche Musik zu machen oder an einem italienischen nur italienische. Da ja eine Partitur eine Musizieranweisung ist, so ist eine Verdi-Oper nicht ohne weiteres ein italienisches Kunstwerk. Eine Verdi-Oper, von Deutschen ausgeführt, ist ein Stück deutscher Musik.

Zwischen der Musik, die eine Sprache für alle ist, und dem Rundfunk, der sich an alle wendet, besteht eine natürliche Kongruenz. Es ist unendlich reizvoll zu hören, wie die Italiener deutsche Musik „ausspre-

chen“ und ebenso reizvoll ist es für uns Deutsche, ein italienisches Werk in italienischer Darstellung zu hören, ausgeführt von den Musikern, für die es zunächst geschrieben wurde. Was das bedeutet, haben wir in Berlin vor einem halben Jahr bei Toscanini erlebt, und wir sollten es, ohne Fernempfang, durch die Hilfe der einzelnen Sender viel öfter erleben können. Wir würden dann viel genauer lernen, deutsches Musizieren von italienischem zu unterscheiden, und das wäre von unabsehbarem Wert für die Kultur der Interpretation. Denn nichts ist schlimmer, als z. B. eine italienische Oper durch falsche Italianität zu verzerren.

Ob man Internationalität nun schätzt oder bekämpft: es ist auf jeden Fall wichtig, den Freund — oder den „Feind“ — wirklich kennenzulernen. Die Hörreisen sind der einzige Ersatz, den es für wirkliche Reisen gibt; sie erlauben uns, in die Lebensatmosphäre anderer Völker einzudringen.

Kapellmeister im Rundfunk

Man kann als Rundfunk-Kapellmeister ein noch so begeisterter Anhänger neuer Musik sein und wird sich doch eingestehen müssen, daß die eigentliche Rundfunkmusik schon vor 150 und mehr Jahren geschrieben worden ist. Mozart mit seinen zarten durchsichtigen Serenaden und Cassationen, Haydn mit seinen Symphonien, Bachs Kantaten mit der Patina ihrer Holzbläser sind nahezu vor jeder Entstellung durch eine Rundfunkwiedergabe geschützt. Wieso? Der Eigensinn des Mikrophons verzichtet wie alle diese Stücke auf Grenzwerte, den höchsten und tiefsten Frequenzen steht es teilnamslos, ja feindlich gegenüber; offenbart geflissentlich seine Neigung zum goldenen Mittelweg in dynamischer Beziehung mit auffallender Bevorzugung der zarteren Register. Das Mikrophon ist ein feinnerviges, doch energisches Gebilde, ein harmloses Fortissimo kann ihm schon recht wehe tun, bei jedem Paukenwirbel schrickt es zusammen. Doch die Kimmung höchster Tonwellen läßt es an seiner marmorkühlen Stirn zerschellen und rettungslos die Klangmassen durcheinanderstürzen. Das gebieterische Halt, das aus diesem passiven Widerstande auftönt, setzt den Rundfunk-Kapellmeister oft in eine verzweifelte Lage. Seines Amtes ist es, die seinem Stabe anvertraute Musik so durch den Filter des Mikrophons zu leiten, wie sie den Weg ins geheimnisvolle Reich der Elektronen antrat, daß sie gleichsam dem Empfänger in gleicher Weise hörbar wird wie ihm selbst. Während der Rundfunk den Regisseur aus seiner Ohnmacht, in der er am Theaterabend sein Werk den zur Selbstherrlichkeit befreiten Mimen überlassen muß, zur aktiven Mitarbeit im Sendespiel erlöst und ihm die Möglichkeit gegeben hat, das Tempo des Stückes zu regulieren, den Sprechern durch Gesten seinen künstlerischen Willen, wie es der Kapellmeister dem Orchester gegenüber tut, aufzuzwingen, legt er dem Rundfunk-Kapellmeister unsichtbare Fesseln an. Er ist in ständigem Zwiespalt. Sich im Werke auszuleben, Steigerungen mit aller Intensität der Gebärde von den Spielern so zu fordern, wie sie das darzustellende Werk erheischt, sind jahrelang geübte Selbst-

verständlichkeiten, die auf die unerbittliche Forderung des Mikrophons hin einer grundlegenden Neuorientierung unterworfen werden müssen. Geht ihm sein Temperament durch, ist ein Orchester, ein Chor nicht dazu erzogen, trotz unzweifelhafter Anfeuerung durch den Dirigenten von den höchsten Stärkegraden gewaltige Abstriche vorzunehmen, sich ständig die Unsinnigkeit eines vielleicht im Konzertsaal erlaubten dynamischen Sichausgebens klar zu machen, so kann keine hörenswerte Rundfunkmusik erblühen. Der Rundfunk-Dirigent der Zukunft sitzt vielleicht wirklich im Glashaus, hört das Orchester nicht so, wie es im Saale klingt, sondern wie die Musik „herausgeht" und korrigiert darnach sein Wirken. Dann würden die Abhörkapellmeister, die jetzt als Wächter über sein Tun gesetzt sind, entbehrlich werden. Allerdings läuft er dabei immer Gefahr, als ein fadenscheiniger Temperenzler verkannt zu werden. Die feineren Ohren der Hörerschaft allerdings werden ihm Dank wissen. *E. N.*

Novák

VON ALOIS HÁBA

Es ist nicht meine Absicht einen „Fest-Artikel" zu schreiben, sondern auf Werte von Vít. Nováks Individualität aufmerksam zu machen, in einer Art, die ich verantworten und beweisen kann und die auch nach der Feststimmung sich behaupten wird.

Über Smetana weiß man auch im Auslande, daß er in seiner Musik gewisse Empfindungswerte der tschechischen Volksseele zum Ausdruck gebracht hat in einer durchaus zeitgemäß orientierten Tonsprache.

Man weiß auch, daß in der Musik von Janáček eine typische, mährisch gefärbte Variante der tschechischen Volksseele durch seine zeitgemäß aktuelle Musik durchschimmert. Es ist jedoch sogar in Nováks Heimat noch nicht das Bewußtsein allegemein wachgeworden, daß man in Novák eine schöpferische Individualität zu sehen hat, welche in ihrem musikalischen Lebenswerke teils getrennt (in einzelnen Werken), teils individuell-synthetisch die tschechisch-mährisch-slowakische Emfindungsart mit Betonung der slowakischen rhythmisch-melodischen Elemente zur Darstellung gebracht hat und zwar in einer durchaus modern orientierten Klangweise.

Drei Varianten der Musikalität der tschechischen Volksseele — individuell mit dem Impuls des Zeitgeistes der europäischen Musik verbunden — leben in Nováks Eigenbewußtsein. Das Volkhafte in verschiedenen Varianten des rhythmisch-dynamisch-melodischen Ausdrucks liegt in Nováks Musik nicht in der Nachahmung der Details der Volksmusik, sondern darin, daß Novák durch umfangreiche Studien dieser Musik sich als Synthese ein rhythmisches und melodisches System bewußt gemacht hatte, welches der Volksmusik zugrundeliegt und auf solcher objektiven Basis als schöpferische Individualität nach eigener Art die Volkskunst fortsetzen konnte. Novák hat sich z. B. aus der Erkenntnis heraus, daß den mährischen und slowakischen Volksliedern die Kirchentonleitern in reiner oder kombinierter Art zugrundeliegen, ein objektives, ge-

schlossenes System der Übergänge aus einer Kirchentonart in alle übrigen ausgebaut und zwar in der melodischen und harmonischen Funktion.

An einem Beispiel möchte ich dies darstellen. Vergleichen wir die Leiter dur c d e f g a h c mit allen Kirchentonleitern, die man vom Ton c aufbauen kann, also mit der lydischen c d e *fis* g a h c, mixolydischen c d e f g a *b* c, dorischen c d *es* f g a *b* c, äolischen c d *es* f g *as b* c, phrygischen c *des es* f g *as b* c, hypophrygischen c *des es* f *ges as b* c. Man merkt, daß die lydische durch den Ton *fis* mit g dur in Beziehung steht, aber doch kein g dur ist; die mixolydische durch den Ton *b* mit f dur verwandt, aber nicht identisch ist; in ähnlicher Beziehung steht die dorische mit b dur (durch *b es*), die äolische mit es dur (*b es as*), die phrygische mit as dur (*b es as des*), die hypophrygische mit des dur (*b es as des ges*).

In Nováks Melodik merkt man, wie er sie durch das Einbeziehen der typischen Töne der Kirchentonleitern modulierend gestaltet und auch Transposition der Kirchentonleitern zur Verstärkung der modulatorischen Bewegung in der Melodik reichlich verwendet.

Harmonisch nimmt er die Kirchentonalitäten meistens als Fünfklänge, weniger als Sechs- und Siebenklänge oder Drei- und Vierklänge.

Es ist also durchaus die moderne Klangsphäre.

Durch diese Geschlossenheit der angedeuteten Klanggestaltung in melodisch-harmonischer Art, die man bei keinem anderen europäischen Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts konsequent findet, steht Novák in der europäischen Musik als originelle Individualität mit eigengeprägten und neuen schöpferischen Merkmalen.

Debussy, Bartók, Williams, Respighi haben sich wohl in ihrem Schaffen auch der Kirchentonleitern bedient, aber die konsequente melodisch-harmonische Klangart ist in ihrem Schaffen nicht zu finden, ist mit anderen Klanggesetzen vermischt (bei Bartók mit der komplizierteren Klangart der chromatischen Leiter, bei Debussy mit Quarten- und der Ganztonleiter-Sphäre, bei Williams und Respighi mit den Archaismen der älteren Dreiklangs-Kirchenmusik).

Im Vergleich mit dem Straußschen Klangstil findet man in den meisten Musikwerken von Novák nirgends eine deutliche Gegenüberstellung tonaler Partien traditioneller Art und moderner Klanggestaltung (vergl. z. B. „Tod und Verklärung", „Salome", „Elektra"). Nováks Klang kann man als einheitliche durchkomponierte Siebentönemusik auf der Basis der modulierenden Kirchentonleitern bezeichnen.

Was die Formgestaltung betrifft, kann durch vergleichende Analytik festgestellt werden, *daß die Kunstwerke Nováks von den klassischen Formtypen weitaus unabhängiger sind, als z. B. diejenigen von Mahler und R. Strauß.* Nováks freie persönliche Formkraft kann man am stärksten am II. Streichquartett op. 35, am Klaviertrio op. 27, im „Pan" und an den Kantaten „Der Sturm", „Die Totenbraut" erleben.

Es sind Meisterwerke eigenartiger und vollendeter musikalischer Architektur.

In den letzten 17 Jahren konzentrierte sich Novák auf das Opernschaffen. Der Einakter „Der Burgkobold", die abendfüllenden Opern „Karlstein", „Die Laterne", „Des Großvaters Vermächtnis" und zwei

Ballette „Signorina Gioventu", „Nicotina" sind in dieser Zeitspanne entstanden.

R. Strauß wählte nach „Salome" und „Elektra" eine konservativere Klangbasis in seinem weiteren Opernschaffen. Ebenfalls Fr. Schreker. Er reduzierte seine Klangaktivität nach seiner ersten Oper „Der ferne Klang".

Vít. Novák hat nicht nachgelassen, sein harmonischer Reichtum hat sich besonders in der vierten Oper und in den zwei Balletten noch erheblich gesteigert.

Seine Märchenoper „*Die Laterne*", die eine ideale Einheitlichkeit des musikalisch feinen Ausdrucks mit der imaginären Märchenwirklichkeit repräsentiert und durch die Idee des menschlichen Ich-Bewußtseins und der Selbst-Besinnung getragen wird, ist — ihrer Einzigartigkeit nach, der Oper „Pelleas und Melissande" von Debussy gegenüberzustellen. Vertrauen in die geistige und seelische Kraft des Menschen ist der Grundfaden von Nováks Kunst. Der Liebe — der lebensbewegenden und lebensgestaltenden Kraft in der Natur und im Menschen singt Vít. Novák in seinem gesammten Schaffen sein Preislied.

In der Nachkriegszeit hat das Interesse für Chor-, Kammermusik-, Orchester-Werke und seine wundervollen Liederzyklen im Auslande etwas nachgelassen.

Wenn man im Sinne der anthroposophisch orientierten Geisteswissenschaft die Inspiration des Zeitgeistes, die der europäischen Musikentwicklung eine einigende Impulskraft gibt, als geistige Tatsache hinnimmt und beobachten kann, wie solche Impulskraft durch die Einwirkung des Volksgeistes in den schöpferischen Individualitäten variiert wird, dann muß konstatiert werden, daß es für die große europäische Musikgemeinde ein beträchtlicher Schaden ist, daß die ebenbürtig wertvolle Variation der angedeuteten Impulse, die man in der Musik Nováks vorfindet, von den ausübenden Künstlern zu wenig beachtet wird.

Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte

VON KARL AUGUST ROSENTHAL

Zum 75. Geburtstag G. Adlers.

Knapp 100 Jahre haben der Musikwissenschaft so weite Grenzen gezogen, daß selbst ein Mann des Faches nur Überblick gewinnen und sich danach erst in Einzelgebiete vertiefen kann, immer unter dem Vorhalt, nicht den richtigen Gesichtswinkel zu verlieren für die Kleinheit seines Ausschnittes. Es ist weise Selbstbeschränkung, wenn ein Führer dieses Faches nicht Lieblingsprobleme aneinanderreiht und sie als Gesamtgeschichte vorstellt, sondern Fachgenossen auffordert, mit ihm nach genau vorgezeichneten Richtlinien zusammenzuarbeiten zu einem umfassenden Werk, in dem jeder jenes Feld bestellt, in dem er heimisch ist.

In seiner „Methode der Musikgeschichte" 1919 erläutert Guido Adler seine Arbeitsweise zur Durchführung der im „Stil in der Musik" 1911, 2. Auflage 1929, dargelegten Stilkritik, die nicht Namen an Namen reihen, sondern Merkmale der Schaffensweise herausarbeiten, ihre Entwicklung feststellen will, in der selbst Großmeister nur Glieder der

Kette erscheinen und Jahreszahlen nur Vergleichsbehelfe sind. Die Richtlinien für ein Werk waren gegeben; die Problemstellung hatte die Materie einzuschränken, denn Grenzgebiete, wie sie „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", der Eröffnungsaufsatz der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" 1884, bezeichnet hatte, galt es auszuschliessen. Bei Bewahrung der persönlichen Note mußten nun die Mithelfer dem einheitlichen Ganzen eingeordnet werden, ein Unternehmen, das wieder nur einem Manne wie Adler gelingen konnte, damit sich bei aller erstrebenswerten Vollständigkeit keine Wiederholungen oder Widersprechungen ergaben.

Der ersten Auflage des gemeinsamen Werkes (Frankfurter Verlagsanstalt 1924), folgte jetzt bei Max Hesse eine zweite „vollständig durchgesehene und stark ergänzte". Die Einteilung in Vorgeschichte, drei Stilperioden, bis 900, die Zeit der beginnenden Mehrstimmigkeit, 1600, da die Monodie über die Vokalpolyphonie überhand zu gewinnen begann, und 1880, da sich neue Bestrebungen durchsetzten, die heute noch zu keiner Klärung geführt haben, und einen Abschnitt „Moderne" blieb die gleiche, doch stellten sich überall Ergänzungen und Veränderungen auf den heutigen Stand der Forschung ein.

Die Gliederung begründet Adler in einer „Periodisierung der abendländischen Musik"; er verweist auf die Ungleichartigkeit in Auf- und Abstieg der einzelnen Künste, daß gleichzeitige Perioden nicht auch die gleichen Namen tragen könnten und daß die Anwendung von Bezeichnungen wie Barock, Rokoko etc. als Vignetten eines Abschnittes nur zu Verwirrungen führen, da bei aller geistesgeschichtlichen Gemeinsamkeit Hoch- und Tiefpunkte der einzelnen Künste ungleichzeitig eintreten, und ordnet aus diesen Gründen in die ebengenannten Abschnitte, deren Jahreszahlen natürlich nicht genaue Bindung erheischen.

In der Vorgeschichte berichtet Robert Lach über die „Musik der Natur- und orientalischen Kulturvölker", die Theorien über die Entstehung der Musik, die Entwicklung der Skalen, das Tonmaterial, die Rhythmik, Architektonik, die Vortragsweisen und die Instrumente bei Ägypten, Chinesen, Japanern, Javanern, Indern, Araben und Persern, sowie den primitiven Völkern, kurz, er gibt einen Überblick über den Stand der vergleichenden Musikwissenschaft. — H. Alberts Beitrag „Antike", von Kurt Sachs neubearbeitet, bringt eine kurze Quellenkunde und erläutert Theorie, Ästhetik, Notation und Instrumentenverwendung der alten Griechen und Römer, und dadurch einen durch Übertragungen des delphischen Apollonhymnus und des Seikilosliedchens illustrierten Abriß der antiken Musikgeschichte.

In der ersten Stilperiode legt Peter Wagner die Geschichte des „Gregorianischen Chorals" und damit der Musik in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung dar, soweit sie uns erhalten blieb. Er verweist auf die Wurzeln, skizziert den ambrosianischen Gesang und bespricht die Entwicklung in Rom, später im Frankenland die Entstehung der Sequenzen und Tropen, gibt einen Überblick über die vielgestaltige Notenschrift, die Neumen, und ihre Fortentwicklung in romanischem und germanischem Sinn, kommt auf die umstrittene Frage der rhythmischen Ausdeutung dieser Zeichen, sowie ihre abweichende Lesweise bei den verschiedenen Nationen zu sprechen; dies illustrieren drei neueinge-

schaltete Notationsbeispiele; eine kurze Formenlehre, eine ausführliche Geschichte der Theoretiker dieser Periode, die von Fr. Ludwig, A. Orel und zuletzt in einem eigenen Beitrag von Joh. Wolf, „Die Entwicklung der Musiktheorie seit dem Ende des 15. Jahrhunderts" fortgeführt wird, und ein Bericht über die Geschichte des Niederganges und der Neubelebung schliessen diesen Überblick über den heutigen Stand der Choralforschung. — E. Wellesz unterrichtet über Herkunft, Formen, Theorie und Notation der byzantinischen, syrischen, koptischen und äthiopischen und der armenischen Kirchenmusik; O. v. Riesemann skizziert die Entwicklung des russischen Kirchengesanges von 1000 bis zur Gegenwart und Z. Idelsohn behandelt die Merkmale des jüdischen Tempelgesanges.

Die Frühgeschichte der zweiten Stilperiode behandelt Friedrich Ludwigs „Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts", seiner reichen Quellensammlung wegen ungemein wertvoll; fussend auf dem bei P. Wagner erreichten Zeitpunkt lernen wir die Geschichte der Sequenzen, des weltlichen Liedes, des geistlichen Dramas kennen, hören von den Gesängen der Trouvères, Troubadours, Minnesänger und Meistersinger, den italienischen Laudi, den Vorfahren des Oratoriums, den spanischen Cantigas und erleben die Entwicklung der Mehrstimmigkeit aus dem primitiven Organum über die Sätze von St. Martial, die Organa und Conductus der Notre Dame-Schule, die einfache Motette bis zu ihrer kompliziertesten Ausführung, isorhythmischen Ausarbeitung. Eingeschaltet ist eine Skizze der Modal- und Mensuralnotation, sowie eine große Anzahl von erstmalig veröffentlichten Beispielen, so ein vollständiges Tripelmadrigal von Francesco Landino und der Anfang des Perotinschen Quadruplums Viderunt, beide mit photographischer Reproduktion. — Anschliessend an Ludwig lehrt uns Alfred Einsteins „weltliche Musik von 1450—1600" die Entwicklung von italienischer Frottola, Madrigal, Villanella, französischem Chanson und deutschem Gesellschafts-, Chor- und Schullied sowie des englischen Madrigals, und in einem zweiten Beitrag erfahren wir die Dispositionen zum „stile nuovo auf dem Gebiet der profanen Kammermusik", also die Ausbildung des italienischen Madrigals und der Cantata da Camera bis zur Trennung von Rezitativ und Arie. Die Grundlagen und ersten Versuche einer „Oper in Italien im 17. Jahrhundert" behandelt Egon Wellesz bis zu Cavalli, Cesti und Francesco Provenzale, den Begründer der neapolitanischen Schule. Die Fortentwicklung darzulegen ist Robert Haas übertragen, der die französische, englische (mit Ausnahme Händels, die R. Steglich bearbeitet) und deutsche Oper des 17. und die Oper des 18. Jahrhunderts, freilich auch die Vorbedingungen zu ihrem Entstehen in den einzelnen Staaten, die französischen geistlichen Schauspiele und Ballette, die englischen Maskenspiele und die deutschen Jesuitendramen bespricht. Eine reichhaltige Aufzählung der Opernwerke des 19. Jahrhunderts bei den verschiedenen Nationen bringt Theodor W. Werner. — H. Schnoor gibt in seiner Geschichte des Oratoriums nach einer Erläuterung des Begriffes, seiner Stellung zu Oper und Kantate im Sinne des Adlerschen Stilbegriffes die Entwicklung aus den Lauden über alle Krisenzeiten der Annäherung an die Oper, mit den Seitenästen des sepolcro und der protestantischen Historie, des weltlichen Oratoriums, bis zu den Werken der Spätromantik.

Die Geschichte der katholischen Kirchenmusik (Alfred Orel) zieht an uns vorbei seit dem Stand, den das Old Hall Manuskript vermittelt, über den Höhenzug der Vokalpolyphonie, den mehrchörigen und den konzertanten Stil, die neapolitanische Schule, die Zeit der Wiener Klassik und nach dem Niedergang bis zur Neubelebung in der Spätromantik; eingeschaltet sind Beiträge A. Ramsbothams über die englische Kirchenmusik und Freitaz Brancos über Portugal. — Die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik entwickelt A. Schering seit ihrer Ablösung von der katholischen auf Grund der Lutherschen Gottesdienstordnungen bis zur Gegenwart.

Die Instrumentalmusik, deren Frühgeschichte bei Fr. Ludwig kurze Behandlung fand, bespricht ausführlich und umfassend Wilhelm Fischer bis zur Moderne; ihm stehen A. Koczirz mit einem kurzen reich illustrierten Beitrag über „Lauten- und Orgeltabulaturen", K. Geiringer mit einem Überblick über die historischen und modernen Musikinstrumente, sowie Paul Nettl mit einer Geschichte von „Tanz und Tanzmusik", einer Formenlehre der einfachen und stilisierten Tänze, helfend zur Seite. A. Orels „Wiener Tanzmusik und Operette" gibt eine kurze Skizze der Entstehung des Walzers und der Fortbildung des heiteren Operngenres. W. Krabbe unterrichtet über die Geschichte des Liedes (hier reiht sich eine Überarbeitung des Beitrages Fr. E. Pamers über das deutsche Lied des 19. Jahrhunderts ein) und die Chormusik.

Zweier Beiträge ist noch besonders zu gedenken, A. Scherings „Hochmeister des musikalischen Barockstils", einer tiefen Behandlung Bachscher und Händelscher Stilmerkmale von berufenster Hand, und G. Adlers „Die Wiener Klassische Schule". Hier kommt jener Gelehrte zu Worte, der in früheren Untersuchungen ein wesentliches Merkmal der Kompositionstechnik dieser Periode fand, das „obligate Akkompagnement", die Art der Zusammengehörigkeit der Einzelstimmen im Gesamtgefüge, und nun in höchster Reife sich ausspricht über jene Periode der Höchstblüte der Musikgeschichte. Die Worte sind derart, daß wir den Anfang seiner kleinen Schrift „Beethovens Charakter" (Almanach der Deutschen Musikbücherei 1927) verstehen: „Mit Beethoven verkehre ich wie mit einem mir vertrauten Zeitgenossen."

Nach diesen Untersuchungen über die Musik einer vergangenen Zeit nun ebenso objektive Untersuchungen über Musik der Gegenwart von Fachleuten der einzelnen Nationen, die die Bestrebungen ihres Heimatvolkes aus der Vergangenheit heraus begründen wollen und für sie eintreten. Adler weist in einer Einleitung auf die zahllosen „Ismen" der letzten Jahrzente hin, auf die Versuche zur Anwendung neuer Tonarten, neuer Tonsysteme, anderer rhythmischer Ordnungen, formaler Gliederungen im Einzelsatz und in zyklischer Form, die für diesen Zeitraum seit 1880 so kennzeichnend wurden, und zuletzt in den Irrungen und Wirrungen, wie sie uns heute erscheinen, da wir noch nicht genügenden Abstand zu historischer Beurteilung gewonnen haben, gipfeln.

Pisk fällt das schwere Gebiet der deutschen Moderne zu; er erörtert die Bestrebungen des Impressionismus, Expressionismus, der neuen Sachlichkeit, schildert die Entwicklung der symphonischen Musik seit Mahler und Strauß, der Kammermusik seit Brahms, Reger, der Vokal-

musik seit Wolf und der nachwagnerschen Oper bis in die jüngste Gegenwart; den Zweig der deutschen sowie der französischen Schweiz bespricht A. E. Cherbuliez, der sie kulturell eigenartig aufgefaßt haben will, seit der Zeit der ersten musikalischen Erscheinungen auf heimatlichem Boden. — Für England spricht E. Dent, der das Neueintreten, richtiger Wiedereintreten der englischen Musiker in die Produktion darlegt. — Der Anwalt Frankreichs ist Henry Prunières, er zieht die Fäden seit Berlioz über Cesar Franck, seit Bizet und Massenet, Saint-Saëns über Debussy, Faurè, Dukas, Ravel bis zur jüngsten Jugend. E. Closson und Ch. van den Borren zeigen die zwiespältige Abhängigkeit Belgiens von deutscher und französischer Muse; Cherbuliez bringt den Schweizer Ast zur Geltung. — R. Mengelberg fällt die Kunst der Niederländer in der Gegenwart zu. — G. Cesari hat das dankbare Gebiet einer Entwicklung seit dem Verismo, Verdi, Puccini. — Von A. Salazar hören wir über das moderne Spanien von Albeniz, Granados, Falla und Espla; Portugal bespricht A. Camara-Santos Halffter. R. Möen erinnert an die Genossen und Nachfolger Griegs; T. Norlind berichtet über Jung-Schweden. Dänen (K. Jeppesen), Finnen (T. Haapanen), Esten, Letten, Litauer (E. Arro) werden seit ihren ersten musikalischen Bestrebungen, die Jahrhunderte zurückliegen, verfolgt. — Riesemann führt die russische Musikgeschichte seit jener Zeit, da Italien allmählich seinen Einfluß verlor, über Glinka, Dargomyshki, die „Fünf" großen Meister seines Volkes (Balakirew, Borodin, Cui, Mussorgski, Rimski-Korsakow) hin zu Tschaikowski, Rubinstein, Tanejew, Skrjabin, Rachmaninow, Strawinsky und den zahlreichen anderen, die diesem Volke jüngst erwuchsen. Die Kunst der Tschechoslowakei seit ihrem Ablösen von deutscher Übung zu behandeln ist Dobr. Orel zugefallen, der sie von Smetana, Dvořák, über Fibich, V. Novák, J. B. Foerster, J. Suk, L. Janáček bis zur emsig schaffenden jüngsten Generation aus deren Schule verfolgt. Für Polens Schaffen tritt Z. Jachimecki ein. — J. Mantuani zeigt das Jahrhunderte alte Streben der Slowenen, Kroaten, Serben und Bulgaren auf, F. Petyrek weist auf die Verwurzelung neugriechischer Musik in der Vergangenheit hin, ebenso wie E. Riegler-Dinu auf Rumänien. Hier kennzeichnen sich Bestrebungen neu ins Musikleben des internationalen Wettstreites eintretender Völkerschaften. — Für eine uralte nationale ungarische Musik spricht A. v. Toth, der sich besonders mit Kodaly und Bartók befaßt. — C. Engel schließt den Reigen mit einem Bericht über die Produktiven amerikanischen Künstler, deren wir in Europa nur die wenigsten kennen. Er berichtet über die Anfänge solcher Übung im 17. und 18. Jahrhundert und vergißt über die ernste Muse keineswegs das heitere Genre. In einem Anhang berichtet Paul Nettl über die reproduzierende Kunst der Vergangenheit, die berühmtesten Geiger, Pianisten, Dirigenten, Kammermusiker, Sänger und Sängerinnen. — Zum Abschluß behandelt H. Springer die Geschichte der Musikkritik seit den ersten periodischen ästhetischen Zeitschriften des 18. Jahrhunderts und W. Fischer die Entwicklung der Musikwissenschaft.

Zu aller Reichhaltigkeit der ersten Auflage des jetzt zweibändigen Werkes sind, wie wir sahen, wertvolle Ergänzungen getreten, Veränderungen auf den heutigen Stand der Forschung, so daß das Werk, das zu seinen zahlreichen Notenbeispielen Bilderschmuck erhalten hat (Re-

produktionen von Handschriften berühmter Musiker, bei älteren Werken mit Übertragungen, Operndarstellungen seit den ersten Anfängen bis zu Strawinsky und Rich. Strauß, Beispiele zur Geschichte der Notenschrift), dem Laien wie dem Fachmann eine Kenntnis der Musikgeschichte bis zur jüngsten Gegenwart zu vermitteln vermag, wie sie Kenner und Liebhaber nicht gründlicher erwünschen können.

Prager internationaler Kritikerkongress

19.—23. September.

An dem Kongreß, der in der Stadtbibliothek tagte, beteiligten sich außer der Tschechoslowakei Vertreter von Deutschland, England, Italien, Österreich, Dänemark, Griechenland, Ungarn, Belgien, Rumänien, Esthland, Jugoslavien, Portugal und Polen.

Die feierliche Eröffnungssitzung fand im Festsaal der Bibliothek in Anwesenheit des Ministers für Schulwesen Dr. *Derer*, des Ministers Dr. *Krofta*, des Primators Dr. Baxa und des deutschen Gesandten Dr. *Koch* statt. Den Vorsitz führte der Engländer Dunton *Green*. Zunächst sprach Minister Dr. Derer im Namen der Regierung, hierauf Minister Dr. Krofta und dann Dr. Baxa für die Stadt. Als erster Delegierter sprach der deutsche Vertreter Fritz *Engel*, Berlin, über die Bedeutung der Kritik für die Entwicklung der Kunst. Ernst *Lothar*, Wien, war der zweite Redner, Belgien vertrat Honore *Lejeune*, Dänemark Gustav *Hetsch*, Griechenland Frl. Stella *Pepa*, Ungarn Dr. K. *Sebestyen*, Italien Silvio *D'Amico*, Polen L. *Bienenthal*, Portugal Antonio *Ferro*, Rumänien Emil *Fagure*. Für das tschechische Nationaltheater sprach Regisseur *Pujmann*, für das Weinberger Theater Regisseur Dr. *Bor* und für das deutsche Theater Dir. *Volkner*, für den Verein der dramatischen Autoren und Komponisten Dr. *Scheinpflug*, für den Pen-Klub Dr. *Konrad*, für die tschechischen Belletristen Dr. *Stehlík-Čenkov*, für den Bund der deutschen Bühnenangestellten Willi *Rößner*, für den tschechischen Theaterverband Prof. *Fischer*, für den tschechischen Klub der Musikkritiker Prof. Josef *Bartoš* und für die deutsche Kritikervereinigung in Prag Dr. Erich *Steinhard*.

Hauptzweck des Kongresses: Internationale Statuten zu beschließen. Es lagen vier Anträge vor: 1. ein offizieller *französischer*, den eine Kommission ausgearbeitet hatte (der u. a. Prof. Springer angehörte), 2. ein solcher von H. *Lejeune* (Belgien), 3. ein polnischer (M. *Glinski*), 4. ein *deutscher* (Dr. Emil *Faktor*).

Von allen Vorschlägen sind Teile in das gemeinsame Statut übernommen worden. Aus den *deutschen* Satzungen ist folgende Stelle § 2 der internationalen Fassung geworden: *Den nationalen Gruppen wird zur Pflicht gemacht zu verhindern, daß die ihnen angehörenden Kritiker ihre Berufstätigkeit mit ihren privaten Autoreninteressen verbinden.*

Arbeit der Sektionen: 1. Statutensektion. 2. Die Tschechoslowakische Sektion (Ziel: Eine gesamtstaatliche Sektion zu gründen). 3. Berichterstattung über die Situation der Kritik in allen Staaten. 4. Neue Gebiete der Kritik (Tonfilm, Radio, Schallplatte).

Folgende Vorträge waren angemeldet: O. *Baum:* Der Blinde als Kritiker; P. *Eisner:* Kritiker und Zeit; E. *Faktor:* Kritikerorganisation; O. *Fischer:* Paradoxe des Kritikers; T. *Glinsky:* Die Kritik als Profession und als Mission; D. *Green:* Die gegenwärtige Lage der Kritik in England; K. *Holl:* Grundlinien einer internationalen Kritikerorganisation; J. *Löwenbach:* Die Kritik im Recht und das Recht auf Kritik; O. *Pick:* Kritiker-Austausch; F. *Pujman:* Die Kritik der Bewegungskunst; M. *Rutte:* Persönlichkeit und objektive Kritik; P. *Stefan:* Bewertung und Bezahlung des Kritikers; V. *Tille:* Kritik und Ethik; F. *Warschauer:* Über neue Gebiete der Kritik; C. *Yelenta:* Kritik und Brutalität; J. *Bab:* Was ist Kritik? O. *Bie:* Wie man über Musik schreibt; K. B. *Jirák:* Der Komponist als Kritiker; E. *Steinhard:* Können Komponisten Kritiker sein? (als Korreferat zum vorhergehenden); J. *Urzidil:* Hypertrophie der Kritik. — Die letzten fünf Vorträge konnten aus technischen oder formalen Gründen nicht gehalten werden.

An den Kongreß waren: Konzerte, Tschechische Philharmonie, und Theatervorstellungen, Deutsches Theater (Weill: „Mahagonny"), Tschechisches Nationaltheater (Jeremiáš: „Die Brüder Karamasoff", „Hamlet") und Empfänge angeschlossen.

Kongreß 1931: Wien, 1932: Lissabon.

Eine offizielle Publikation über den Kongreß erscheint in den nächsten Wochen.

-d.

Logopädie und Phoniatrie

Bericht über den IV. internationalen Kongreß für Logopädie und Phoniatrie in Prag vom 8.—10. September 1930

VON UNIV.-PROF. Dr. R. IMHOFER,

Leiter der Phoniatrischen Abteilung an der deutschen Universitäts-Ohrenklinik in Prag.

Der Ausdruck Logopädie und Phoniatrie dürfte wohl dem Großteile der Leser ein Novum sein; es handelt sich um eine relativ junge Wissenschaft, die sich mit der Erforschung der Tätigkeit der Stimm- und Sprachorgane in seiner gewöhnlichen, besonders aber in seiner künstlerischen Verwendung beschäftigt, den Erkrankungen desselben und ihrer Behandlung. Sie hat also nicht nur rein ärztliches Interesse, sondern es bestehen hier so viele Berührungspunkte zwischen Kunst und Wissenschaft, daß ein Bericht über die Verhandlungen dieses Kongresses auch für die Leser einer Musikzeitschrift manches Wichtige bringen dürfte. Dazu kommt, daß auch die musikalische Akustik als Grenzgebiet dieser Spezialwissenschaft von den Vertretern derselben bearbeitet wird (als Repräsentant dieses Zweiges der Phoniatrie war der Wiener Physiker Dr. Hájek, Leiter des Phonogrammarchivs in Wien beim Kongresse erschienen) und daß mit Rücksicht auf die Probleme, die sich für die musikalische Akustik beim Radio und beim Tonfilm ergeben, auch hier vieles für den Musiker Interessantes zutage gefördert wird.

Die Lehre von der Stimme und Sprache, von ihren Krankheiten und deren Behandlung ist eine relativ junge Wissenschaft, die erst etwa um die Jahrhundertwende als solche auftauchte und deren Begründung sich vor Allem an den Namen Herrmann *Gutzmann* in Berlin knüpft. Vorher waren eigentlich nur geringe Kenntnisse von Sprachstörungen vorhanden, also vom Stottern, Lispeln, Näseln und die Behandlung wurde ohne anatomische und physiologische Grundlagen und Kenntnisse meist von Nichtärzten mit großer Reklame, aber meist mit recht zweifelhaftem Erfolge durchgeführt. Noch ärger stand es mit den Krankheiten der Stimme, besonders mit den Berufskrankheiten derselben, also den Störungen der Stimme bei Lehrern, Rednern, und vor Allem bei Sängern. Es ist ganz merkwürdig, daß der Kehlkopfspiegel 1856 von einem Gesangslehrer *Manuel Garcia* erfunden wurde, eben um Krankheiten der Singstimme zu erkennen und zu behandeln und daß er gerade auf diesem Gebiete so ziemlich versagte. Die Ärzte konnten sich nicht von dem Gedanken losreißen, daß wenn eine Stimme krank wäre, man auch mit dem Spiegel etwas sehen müsse, und daß die Krankheiten der Stimme halt eben als Kehlkopfkrankheiten zu behandeln wären, also mit Pinseln, Brennen, Inhalieren und Bonbons, und die Erfolglosigkeit dieser Bemühungen, die Sängern und Gesangslehrern nicht verborgen blieb, brachte die Laryngologie so in Mißkredit, daß sie ihre Schüler direkt davor warnten, Ärzte aufzusuchen. Wie oft hörte oder las man, dieser oder jener hoffnungsvolle Künstler oder Künstlerin hätte die Stimme verloren, sie wären bei allen möglichen ärztlichen Kapazitäten herumgereist, alle möglichen Behandlungen, Kurorte, auch Operationen hätten nichts genützt, schade um dieses Talent! Auch hier hat die junge Wissenschaft Wandel geschaffen und wieder knüpft sich dieser Fortschritt an den Namen eines Berliner Forschers *Theodor Flatau.*

Eingeleitet wurde der Kongreß mit dem Kapitel Heilpädagogik, worüber zunächst Professor *Fröschels,* Wien, und Dr. *Eliasberg,* München, Referate erstatteten. Beide betonten, daß der Pädagoge hier gar Vieles leisten könne, was dem Arzte nicht gelinge, und umgekehrt. Die psychische Beeinflußung des kranken Kindes oder besser gesagt der sich in das soziale Leben schwer eingliedernden Kinder (dazu gehören auch Schwerhörige, Krüppel etc.) werde wohl dem Pädagogen oft besser gelingen, als dem Arzte. Dazu demonstrierte *Dozent Herfort* Stammbäume solcher Kinder, die zeigten, daß solche fast nie von gesunden Eltern abstammten. Besonders Alkoholismus, Verwandtenheirat etc. sind von unheilvollstem Einfluße.

Das zweite äußerst gehaltvolle Referat hielt Professor *Seemann* (Prag) über Gehör und Sprache. Das Gehör, beim niedrigen Tiere eine reine Schutzvorrichtung, führt beim Menschen zur höchsten geistigen Entwicklung; die Sprache ist vom Gehör abhängig. Die Raschheit der Sprachentwicklung ist von äußeren Einflüssen abhängig, je mehr man sich mit dem Kinde beschäftigt, desto rascher tritt sie ein; erst später kommen andere Eingangspforten für Erkenntnisse in Betracht, wie Lesen und Schreiben. Daß ohne Gehör eine Sprachentwicklung unmöglich ist, ist bekannt, daß aber umgekehrt bei normalem Gehör Stummheit bestehen kann — Hörstummheit — bezweifelt *Seemann*. In allen solchen Fällen hat er doch Hördefekte nachgewiesen, oder es handelt sich um verspätete Sprachentwicklung, die man dann annehmen kann, wenn sich der Beginn der Sprache über das 3. Lebensjahr hinaus verzögert.

Die Störungen der Sprache teilt man ein in allgemeine Störungen, z. B. Poltern oder Stottern, und Störungen in der Aussprache einzelner Laute (Stammeln). Bei ersteren wurde schon seit jeher die Anschauung vertreten, daß als Vorbedingung der Entstehung eine gewisse Minderwertigkeit des Organismus anzusehen sei, die nach *Věra Kutvirt* in Brünn in einer konstitutionellen, jetzt in der Medizin große Beachtung findenden Abnormalität, der Vagotonie, zu finden sei; irgendwelche Schlüsse bezüglich der Behandlung sind allerdings aus diesen Entdeckungen noch nicht ableitbar, und die Zeiten, wo wir dem Stotterer irgend ein Organpräparat eingeben und aus ihm ohne Zeitverlust einen normal sprechenden Menschen machen werden, sind wohl noch in weiter Ferne. Von den einzelnen Formen des Stammelns sei die Form erwähnt, die wir am besten als Lispeln kennen, wobei das s mit zwischen die Zähne gebrachter Zunge gebildet wird; eine polnische Ärztin *Moscisker* wies nach, daß derselbe Fehler auch bei d, t, l und n vorkommt. Eine jede Nation hat im Bereiche der Laute ihr Schmerzenskind; es gibt Laute, die nur der Eingeborene richtig spricht.

Der Nachmittag des 9. September war den Krankheiten der Singstimme gewidmet, und dieser Teil der Verhandlungen begegnete lebhaftem Interesse, das sich auch darin zeigte, daß die beiden Rektoren und sämtliche Fachlehrer des Staatskonservatoriums und der deutschen Musikakademie anwesend waren. Die Referate über die Phonasthenie, d. i. die Ermüdung der Stimme, waren auf Vertreter dreier Länder verteilt: Professor *Flatau*, Berlin, Professor *Stern*, Wien, Professor *Imhofer*, Prag. Diese Störung der Singstimme die das Um und Auf der Krankheiten des Sängers darstellt, die als chronische Indisposition, chronische Heiserkeit, meist aber als chronischer Katarrh geführt wurde, ist heute ein wohl charakterisiertes Krankheitsbild, welches als Hauptsymptome abnorme Gefühle, zunächst Unlust zum Singen, Spannungsgefühl in der Kehlkopfgegend und den seitlichen Halspartien, schließlich direkte Schmerzen zeigt. Objektiv findet man Unreinheit der Töne an bestimmten Stellen des Tonumfanges, Brechen der Töne, Tremolieren, Detonieren und andere Störungen der Tonbildung. Diese Anzeichen müssen heute jedem Gesangslehrer bekannt sein, denn nur bei rechtzeitiger Erkenntnis bietet sich Aussicht auf baldige Heilung. Alles Verzögern und Hinschleppen mit Hausmitteln etc. rächt sich durch Zeitverlust, denn umso länger dauert die Behandlung. Diese, hauptsächlich von *Flatau* angegeben und ausgebaut, beruht auf dem Prinzipe, die Stimmbänder rein mechanisch in Schwingungen zu versetzen, die mit der Schwingungszahl des angestrebten Tones übereinstimmen, und heißt einstimmbare oder elektromechanische Tonbehandlung.

Neben dem Sänger ist der am meisten der Stimmschädigung ausgesetzte Beruf der Lehrer, und zwar der Volksschullehrer resp. die Lehrerin, von welch' letzteren mehr als 50% der stimmlichen Schädigung unterliegen. Die Notwendigkeit, neben dem eigentlichen Unterricht auch Gesang zu lehren und womöglich auch den Turnunterricht zu leiten, die vollkommene Vernachlässigung der stimmlichen Ausbildung, der Technik des Sprechens an Lehrerbildungsanstalten ist die Ursache dieser Schäden, und die bisher geübte Behandlung, nämlich erst Urlaub, dann Abbau, trifft durchaus nicht den Kern der Frage. Verhüten ist hier die Hauptsache, und eine ganze Reihe von Lehrern, die hier das Wort ergriffen, zeigten, daß diese Frage eine brennende sei.

Nach den Ärzten kam der Gesangsfachlehrer zu Worte. Min.-Rat Prof. Dr. *Branberger* zeigte, daß die moderne Technik für den Gesangsunterricht ganz neue Behelfe und Möglichkeiten geschaffen habe, die man nur auszunützen brauche. Die Grammophonplatte, das Radio, der Tonfilm ermöglichen es den Schülern, Beispiele schöner Stimmen und hervorragender Technik zu vermitteln, die sie persönlich wohl nie kennen lernen würden. Aber auch Fehler der Technik, Unschönheiten der Stimme, könnten auf diese Weise aufgefangen und einem Kreise von Schülern demonstriert werden. Am letzten Tage des 10. September früh versammelte Dr. *Branberger* die Teilnehmer im

Atelier des Prager Radiojournals, um den Einfluß des Senders und Lautsprechers auf die Stimme bei deren Reproduktion zu demonstrieren. Ich habe schon einmal an dieser Stelle über das Hören im Radio gesprochen und meine damaligen Ansichten bei dieser interessanten Demonstration, die darin bestand, daß eine Reihe von Schülern des Staatskonservatoriums Gesangsvorträge brachten, worauf dann dasselbe Lied durch den Sender und Lautsprecher reproduziert wurde, nur bestätigt gefunden. Die Wiedergabe im Radio hebt die hohen Töne hervor und läßt die tieferen verschwimmen. Sie setzt, um es populär zu sagen, der Stimme hellere Lichter auf. So klingt eine helle Stimme durch Unterstützung der hohen Obertöne leicht schrill und scharf, ohne es in Wirklichkeit zu sein, eine dunkle, weiche Stimme aber gewinnt dadurch die ihr fehlenden hellen Klänge und wird wesentlich gehoben. Dies zeigte sich besonders bei einer jungen Sängerin, einem sammtweichen, tiefen Mezzosopran, fast Alt, der in der Reproduktion ganz besonders schön erklang; und diese Stimme hatte man merkwürdigerweise als für das Mikrophon ungeeignet gehalten. Eines aber wurde ausnahmslos festgestellt, nämlich die persönliche Note, die Klangfarbe der Einzelstimme geht verloren, sie wird, wie ein Teilnehmer des Kongresses bei dieser Demonstration bemerkte, uniformiert.

Daß noch kein Modell des Lautsprechers allen Anforderungen bezüglich der Schönheit und Reinheit der Wiedergabe entspreche, hat der Wiener Physiker Dr. *Hajek* an der Wiedergabe durch zwei Lautsprecher verschiedener Systeme, auf die die Gesangsstücke mitten im Vortrage abwechselnd überführt wurden, erläutert. Der Rest des Vormittags und des Nachmittags war im Wesentlichen einigen Demonstrationen vorbehalten, welche die neuesten Hilfsmittel der Phoniatrie und der Medizin überhaupt, die Kinematographie und die Röntgenkinematographie in ihrem derzeitigen Stande technischer Entwicklung zeigten. Es waren besonders die Herren *Hála*, *Jelínek*, Prag, und *Gutzmann*, Berlin, die solche Filme in bisher noch nicht gesehener Vollendung zeigten. Die kinematographischen Aufnahmen eines Organes, das nur durch ein Spiegelbild der Besichtigung zugänglich ist, sind heute von den ersten Filmen, wie sie vor 5 Jahren am Tiere aufgenommen wurden, soweit entfernt, wie die Spieflilme von damals von den heutigen.

Die Vereinigung von Röntgenstrahlen mit dem Film (in Berlin werden derartige wissenschaftliche Filme von einer Spezialfirma hergestellt und in den Handel gebracht) zeigte die Tätigkeit der Zunge, des Gaumens, die Bewegungen des Kehlkopfes äußerst genau und konnten einem großen Kreis von Zuhörern das schlagend demonstrieren, was die Forscher vor 20 Jahren mit großer Mühe und komplizierten Registrierapparaten der Natur ablauschen konnten. Auch die Zwerchfellbewegungen — ein großer Teil der Gesangslehrer hat vom Zwerchfell und seiner Funktion leider noch recht vage Vorstellungen — konnten am Röntgenfilm scharf und deutlich gesehen werden. Leider ist die Herstellung von Zeitlupen-Röntgenfilmen wegen der ungenügenden Lichtstärke der Röntgenstrahlen eine 50malige Unterbrechung in der Sekunde, das Minimum für Zeitlupenfilme nicht vertragen, derzeit noch nicht möglich, daß dieser wichtige Fortschritt aber demnächst gemacht werden wird, ist sicher.

Der Kongreß wurde auf der tschechischen Ohrenklinik abgehalten, die Lehrkanzeln und Abteilungen für Sprach- und Stimmkrankheiten sind überall den Ohren-Nasen-Halskliniken angegliedert und im Publikum ist man noch nicht so weit, diese neue und aufstrebende Wissenschaft von der Ohren-Nasen-Kehlkopfheilkunde zu trennen. Vielleicht mag das Gesagte zeigen, daß es sich hier zum mindesten um einen sehr wichtigen, neuen Sproß am Baume dieser übrigens auch nicht gar so alten Spezialwissenschaften handelt.

BÜCHER und NOTEN

(E. St.)

KULTUR UND SCHALLPLATTE. KATALOG DER CARL LINDSTRÖM A. G., BERLIN.

Ein wichtiges Buch, das dem Musikliebhaber den Weg zu guter klassischer und moderner Musik weist. Herausgeber dieses Plattenmuseums sind, neben dem Anreger Ludwig *Koch*, Felix Günther und Herbert Fleischer. Aus der Gegenwartsmusik kann man Strawinsky, Milhaud, Poulenc, Ravel, Honegger, de Falle, Křenek und Weill hören. Schubert ist mit über 100 Platten vertreten, Beethoven mit 63, bei Mozart zählt man 82 Aufnahmen, bei Bach 36.

L. KESTENBERG: KUNST UND TECHNIK. *Volksverband der Bücherfreunde, Berlin.*

Von einer großen Suite der anerkanntesten Berliner Namen läßt der Gelehrte und Organisator Kestenberg alle Themen, die Rundfunk, Film, Filmmusik, Tonfilm, Schallplatte etc. berühren, auch in ihren soziologischen und kulturellen Zusammenhängen diskutieren. Ein Gegenwartsbuch, das unbedingt notwendig war. Eine glänzende Leistung.

HANS GAARTZ: HILF DIR SELBST. *Eine Harmonie- und Formenlehre* für den Musikliebhaber zum Selbstunterricht. *Klett-Verlag Stuttgart.*

Soweit es möglich ist, einen Laien durch Lektüre in dieses Gebiet einzuführen, ist hier in sehr anschaulicher Weise vorgearbeitet worden. Von den „populär" gehaltenen Harmonielehren ist diese eine der besten. (Nur der Beispielanhang ist nicht einwandfrei.)

HANS EHINGER: FRIEDRICH ROCHLITZ ALS MUSIKSCHRIFTSTELLER. *Breitkopf u. Härtel, Leipzig.*

Gewürdigt werden besonders die Arbeiten „Für Freunde der Tonkunst" und die „Sammlung vorzüglicher Gesangstücke". Im zweiten Teil werden seine Ansichten und seine Stellung zu einzelnen Köpfen von Dufay bis Wagner untersucht, der Historiker, Kritiker und Ästhetiker wird in wissenschaftlicher objektiver Weise durchleuchtet.

LUDWIG SCHIEDERMAIR: DIE DEUTSCHE OPER. *Quelle und Meyer, Leipzig.*

Ein Standwerk. Bedenkt man, daß Kretschmar, was das 18. und 19. Jahrhundert anbetrifft, Entwurf geblieben ist, Bie zwar zum Besten gehört, was hier geleistet werden konnte, aber doch Vieles gar zu persönlich auffaßt, so muß man die Klarheit und Objektivität, bei aller Gedrängtheit der Anordnung, und die Perspektiven, die nach Italien und Frankreich führen, besonders rühmen. Hier könnte weiter gearbeitet werden, eine *Gesamt*geschichte der Oper aus dieser Feder, allerdings mit stärkerer Berücksichtigung der Gegenwart, wäre eine Tat.

FRANZ LANDÉ: VOM VOLKSLIED BIS ZUR ATONALMUSIK, *Verlag C. Merseburger, Leipzig.*

Es ist der Wille vorhanden, auf 69 Seiten diese Zeitspanne zu umfassen. Was bedeutet das Wort „atonal"?

FRITZ VOLBACH: HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFTEN, II. Band: ÄSTHETIK, AKUSTIK UND TONPHYSIOLOGIE, TONPSYCHOLOGIE. *Münster, Aschendorff.*

Eine geschickte Zusammenfassung der Hauptprobleme, ohne daß man gerade sagen könnte, mit Einzelheiten der Anlage und den Definitionen einverstanden zu sein. Literaturwegweiser führen weiter.

A. EINSTEIN: BEISPIELSAMMLUNG ZUR MUSIKGESCHICHTE. *4. wesentlich erweiterte Auflage. Verlag Teubner, Leipzig.*

Eine wichtige Ergänzung zu jeder Musikgeschichte, ein Pendant zu den Bilderatlanten der Kunstgeschichten. Mittelalter und Renaissance, für den Laien fremdes Land, werden klanglich und begrifflich nahegebracht, die Werke sind mit Kennerblick und aller Delikatesse gewählt und illustrieren die Zeiten bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts.

EDOUARD HERRIOT: BEETHOVEN. *Rütten- und Loening-Verlag, Frankfurt a. M.*

Wieder ein Beethovenwerk. Noch dazu eines, das Ursprüngliches gibt in der Behandlung bekannten Materials; kulturpolitisch ist Vieles ganz neu gesehen, der Politiker Herriot empfindet die Geschichte radikaler und stärker, als die musikalischen Zunftgenossen, die Art der Gestaltung ist typisch französisch.

MAX V. BOEHN: PUPPEN UND PUPPENSPIELE. *Bruckmann A. G., München.*

Auf diesem höchst aktuellen Boden ist das Werk, das die Puppen aus der trojanischen Zeit bis zu den Schöpfungen Lotte Pritzels schildert, und die Puppenspiele aller Epochen in sehr anschaulicher Weise analysiert, ein Unicum. Schon das Bildermaterial ist von unermeßlichem Wert. Boehn, der Kulturhistoriker der Mode, hat hier Grundlegendes geschaffen und den Stoff außerordentlich amüsant gestaltet.

MUSIK DER GOTIK: PEROTINUS: Organum Quadruplum: SEDERUNT PRINCIPES. Bearbeitet von Rud. *Ficker.* Univ.-Edition.

R. v. Ficker ist einer der Wenigen, der es wagt, frühmittelalterliche Kunstwerke für die künstlerische Wiedergabe in praktischer Bearbeitung herauszugeben. Die Kompositionen, die aus dem 13. Jahrhundert stammen, wurden für einen Knaben- und

Mädchenchor, Violen, Oboen, Fagott, Trompete, Tenorposaune, Glockenspiel oder Celesta und Glasstäbe bearbeitet. Der zweite Teil bringt die kritische Übertragung.

ALFRED BARESEL: SCHULE DES RHYTHMUS. *Verlag W. Zimmermann, Leipzig.*

Es gibt heute kein Buch, das in so volkstümlicher, lebendiger und zweckdienlicher Form mit so ausgezeichneten Beispielen (über 40 Seiten Noten) in dieses Gebiet einführen würde.

ORGANUM. AUSGEWÄHLTE ÄLTERE VOKALE UND INSTRUMENTALE MEISTERWERKE. *Verlag Kistner und Siegel, Leipzig.*

Max Seiffert gibt in dieser ganz hervorragenden Sammlung Stücke heraus, die sich in solcher (stilistisch treuen) Bearbeitung zu öffentlichen Aufführungen sehr empfehlen. Neben *Sperontes* „Singender Muße an der Pleiße" erschienen zunächst *Rosenmüllers* Dialog „Von Tobias und Raguel" (ein Gegenstück zu Schützens Gespräch „Vom reichen Mann"), eine Sonate mit Suite für Violine und Baß von J. J. *Walther*, eine Suite für 5 Instrumente von J. W. *Forchheim*, Neue Oden und Lieder von J. V. *Görner* und Orgelstücke von Joh. *Krieger*. Die Ausgaben sind reich ausgestattet.

W. A. MOZART: DIE LIEBESPROBE. *Pantominisches Ballett. Verlag F. Schuberth jr., Leipzig.*

Dieses Werkchen wurde vor kurzem von Ludwig Seitz im Archiv des Steiermärkischen Musikvereins aufgefunden, die Untersuchung von R. v. Mojsisovics ergab, daß das Ballett im Todesjahr des Meisters geschrieben wurde, es gehört auch stilistisch in die unmittelbare Nähe der Zauberflöte. Mojsisovics verwendet in geschickter Weise eine koreanische Legende als Text. — Die bisherigen Aufführungen fanden freundlichen Erfolg.

HEINRICH MARTENS: MUSIKAL. FORMEN IN HISTORISCHEN REIHEN: DAS MENUETT. *Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin.*

Sammelbände, die bestimmte Formen durch kleine historische Einleitungen erläutern und mit sehr treffenden Kompositionsbeispielen belegen. So kann man die Entwicklung des *Menuetts* praktisch von Lully über Muffat, Bach, Stamitz, Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms bis zu Marx kennen lernen. Ungemein reizvolles Studienheft.

LAD. VYCPÁLEK: SONATE IN D: LOB DER GEIGE. *Verlag Hud. matice, Prag.*

Ein Werk von Format, bedeutender Reflexion und erheblichen geigerischen Schwierigkeiten. Im Mittelteil tritt zum Instrument die kunstvoll geführte Singstimme. Den Eigencharakter erhält die Komposition durch psychologische Variationen, die die geistige Art Vycpáleks von ihrer reinsten Seite zeigen.

JOHANNES BAMMER: VIER GESÄNGE. WORTE VON RAINER MARIA RILKE. 2. HEFT. *Verlag Tischer und Jagenberg, Köln a. Rh.*

Diese Lieder zeichnen sich durch Zartheit der Empfindung und besondere harmonische Kultur aus.

*

TRAPP: SYMPHONIE Nr. 4 B-MOLL. *Kl.-Part. Eulenburg, Leipzig.*

Ein großangelegtes Werk, dessen Thematik leider zu wenig fesselt.

WUNSCH: KLEINE LUSTSPIEL-SUITE op. 37. *Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.*

Flotte Musik, unterhaltend im guten Sinne.

A. JEMNITZ: TANZSONATE op. 23. *Pianosolo. Univ.-Edition.*

Eine sehr diffizile Komposition, reich an rhythmischen Pikanterien, dürfte sich für Pianisten, die auf moderne Musik eingestellt sind, als dankbar erweisen.

J. WEINBERGER: COLLOQUE SENTIMENTAL, *für Violine und Klavier. Univ.-Edition.*

Salonmusik.

MUSICA ORANS, *Verlag Filser, Augsburg.*

Heft 58 Messe in A für Soli, gem. Chor und Orgel von *L. Söhner.*

Die Messe von Söhner ist ein sehr bemerkenswerter Versuch zu dem streng kirchlichen Geist der Palestrinazeit wieder zurückzufinden, ohne moderne Ausdrucksmittel zu verschmähen. Die auf Erneuerung des religiösen Lebens gerichteten Bestrebungen des deutschen Katholizismus finden hier musikalischen Ausdruck.

W. LANG: MINIATUREN. 10 Klavierstücke. *Hug & Co., Leipzig.*

Ansprechende moderne Stückchen für den Klavierunterricht.

FR. PÍCHA: O LEBEN. *Drei Gesänge. Kammerbearbeitung für eine Mittelstimme, Violine, Viola und Klavier. Hudebni Mat., Prag.*

Feingearbeitete Orchesterlieder, nur scheint die Begleitung etwas überladen und die Singstimme zu sehr hineinkomponiert.

K. HÁBA: II. STREICHQUARTETT. *Selbstverlag. Hudebni Matice, Prag.*

Zweifellos ein sehr phantasievolles Werk, scheint es doch in der Formgebung zu wenig einheitlich, namentlich der Mittelsatz zerflattert.

A. KRANZ: DIE GEBURT DES HEILANDES. *Ein volkstümliches Weihnachts-Oratorium. Verlag Ehrler, Leipzig.*

In der Hauptsache eine Folge von mehr oder weniger bekannten Weihnachtsliedern. Ad libitum-Besetzung. *V.*

PRAGER DEUTSCHE CHRONIK

MAI—NOVEMBER.

Der Höhepunkt der abgelaufenen Saison war gerade an ihr Ende verlegt; das Konzert der New-Yorker Philharmoniker mit *Toscanini* als Dirigenten. — Dieses von der Plutokratie Amerikas unterhaltene Orchester steht in seiner überreichen exquisiten Besetzung einzig da, aber ausnahmsweise entspricht dem Quantum auch das Quale. Denn selten wird man die Holzbläsergruppe so zart abgetönt hören oder den riesenhaften Streicherkörper bei aller Klangfülle so diszipliniert finden, wie hier. Disziplin und vollkommenes Aufgehen des Einzelnen im Ganzen ist der oberste Grundsatz, von dem diese Künstlerrepublik beseelt ist. Und Toscanini, der zeitweise das Amt des obersten Leiters versieht, ist der Mann, der diesen Prinzipien in gewichtigster Form Ausdruck gibt. Darum auch die vorbildliche Präzision, die nie in Präzisionsmechanik ausartet, sondern vielmehr einer bis in die geheimsten Winkel des Kunstwerkes dringenden Interpretationskunst zu dienen bestimmt ist. Schlicht und einfach ist die Verständigung Toscaninis mit seinen Musikern, aber man fühlt es, daß diese mit ihrem Dirigenten Eins sind. Von elementarer Gewalt die Wiedergabe des Tristanvorspieles. Man mag noch so begründete Einwände gegen die Verpflanzung dieses Vorspieles in den Konzertsaal und gegen seine ganz unmotivierte Kuppelung mit „Isoldens Liebestod" hegen; man wird entwaffnet durch diese bis zur Weißglut erhitzte leidenschaftliche Darbietung, durch die bis in die Grenzen des Möglichen gesteigerte Klangfülle und Plastik. Aber auch sonst bot der Abend eine Reihe von bemerkenswerten Momenten, wiewohl die Zusammensetzung des Programmes mehr dem amerikanischen als europäischen Geschmack huldigte. Eine wahllose Aneinanderreihung aller möglichen Kunstgattungen und Komponisten bedeutet eben noch nicht ein organisch festgefügtes Programm.

Rossinis Lustspielouverture L'Italiana in Algeri eröffnete den Abend, dann kam die im italienisch-amerikanischen Styl gekleidete Siebente Beethovens; in der zweiten Abteilung, zunächst als Verbeugung vor dem genius loci, Smetanas Moldau. Ein Prachtstück Mendelssohns Nocturno und Scherzo aus dem Sommernachtstraum ist dieser Elfenreigen wohl kaum vorher in solcher Vollendung an dem Hörer vorüber gehuscht. Und zum Schluß als äußerste Gradation: das Tristanvorspiel.

Das vierte *Philharmonische* im Deutschen Theater (unter Georg Szell) brachte als Novität Fidelio *Finkes* originelles Konzert für Klavier und kleines Orchester. (Besprechung siehe Heft Nr. 8—9.) Franz Langer spielte den Solopart mit großem Erfolge.

Kapellmeister Adolf Heller dirigierte im Männergesangverein *Verdis* Stabat mater und *Honeggers* Judith-Oratorium, musikalische Antipoden des Oratoriums, stellen dem Chor ganz außerordentliche Aufgaben, die nur in angelegentlicher Probenarbeit bewältigt werden könnten. Als Solisten wirkten Hedda Grab, Olly Ried, Leonide Zifado, Swen Hermelin und Alfred Schütz mit, den verbindenden Text sprach Paul Himpan. *Ravels* Bolero, kurz zuvor von Szell mit der tschechischen Philharmonie zum ersten Male aufgeführt, gelangte an diesem Konzerte zur Wiederholung.

Von den fünf *Maifestspielen* entfielen drei Vorstellungen auf die Oper. Programmatisch keine Großtaten. Zunächst die Meistersinger, im Brennpunkt des Interesses der Hans Sachs Willy Rodes; Paul Kötter als Walter Stolzing und Wanda Achsel-Klement als Eichen waren Gäste von Rang Szell am Dirigentpult. Dann hörte man den Don Juan, wozu ein vollständiges Ensemble der Wiener Staatsoper zu Gast geladen war. Maria Nemeth als Donna Anna, Koloman Pataky (Don Ottavio), Karl Hamnes (als Träger der Titelrolle), Norbert (Leporello), Luise Helletgruber (Elvira),

Anna Michalsky (Zerline), Karl Ettl (Masetto) und Nicola Zec (Komthur). Franz Schalk dirigierte die Vorstellung, die stilistisch viel zu wünschen übrig ließ.

Der dritte Opernabend war einer Erstaufführung bestimmt, Smetanas Dalibor erlebte, nachdem mehr als 60 Jahre seit seinem Erscheinen verstrichen, sein erstes Debut an dieser deutschen Bühne. (Siehe „Auftakt" Nr. 8—9.) *V. P.*

HERBSTKONZERTE.

Mißtöne der Gasse verursachten leider eine vorübergehende Störung des Konzertbetriebes in der Vorsaison, die nun behoben ist. Absagen, wie Furtwängler, Zemlinsky u. a. waren die unmittelbare Folge dieser Vorgänge. Auch ein Gastspiel Lotte Lehmanns als Elisabeth im Deutschen Theater mußte unterbleiben. Abgesehen von diesen Zwischenfällen ließ sich die Saison trotz aller wirtschaftlichen Misère recht verheißend an. Auch ein steigendes Konzertinteresse des Publikums ist wahrzunehmen. Anstelle Zemlinskys erschien H. W. *Steinberg* aus Frankfurt a. M. als Gast der tschechischen Philharmonie und dirigierte Bruckners Siebente und eine Novität von Křenek — kleine Symphonie. — Der Abend hatte aber auch sonst seine Sensation: N. *Milstein*, ein Geigenphänomen, spielte in Prag zum erstenmal und weckte mit Tschaikowskis Violinkonzert helle Begeisterung. Warum es gerade Tschaikowski ist, der mit seinen beiden zum Überdruß gehörten Konzerten noch immer sein Publikum fasziniert und die Spieler zu Höchstleistungen anspannt? Der einst so heftig tobende Streit über den Wert oder Unwert von Tschaikowskis Muse ist längst erledigt; trotzdem oder gerade eben deswegen gelten die Konzerte dieses Autors noch heute als erklärte Lieblinge der Virtuosenwelt. — Die Duplizität der Ereignisse brachte es mit sich, daß wenige Tage nach Milstein dessen Landsmann und Freund der Pianist Wladimir *Horowitz* mit gleich sensationellem Erfolge in einem Konzert der Philharmonie mit Tschaikowskis Klavierkonzert brillierte. Diese beiden russischen Künstler werden wohl bald die Aufmerksamkeit der beiden Weltteile auf sich lenken. Die Philharmonie brachte an diesem Abend unter Nikolai Malkos Leitung Werke von Skrjabin, Respighi und eine Novität des in Deutschland ansässigen Amerikaners Georg Antheil. Beide vorerwähnten Künstler gaben noch Solistenabende, die ihnen gleichfalls reiche Ehren brachten.

Kurz nach dem Auftauchen des neuen Sternes versammelte Bronislav Huberman die Schar seiner Getreuen, um den Manen Karl Goldmarks anläßlich des hundertsten Geburtstages dieses Meisters zu huldigen. Huberman spielte Goldmarks A-moll-Konzert, das einstmal zum festen Bestand des Virtuosen gehört hatte und auch heute noch nicht zur Museumsmusik zu werfen ist. Für Freunde vergleichender Studien war es von Interesse der D-moll-Sonate von Brahms in unmittelbarer Aufeinanderfolge in der Ausführung durch zwei Geiger allerersten Ranges im Konzertsaal zu begegnen. Sowohl Huberman wie auch Milstein hatten diese Sonate, die sonst in Konzerten nur ausnahmsweise erklingt, wie wenn eine Verabredung getroffen worden wäre — zum Vortrag gewählt.

Auch der Abend des Königs der Tenöre Tito *Schipa*, der nach seinem vorjährigen Erfolge wieder in Prag erschien, darf gewiß zu den Sensationen gezählt werden, denn nicht täglich hört man einen Belcantisten vom Range dieses Tenors. Ada Sari, deren Gesangskunst schon oft bei uns ihre Schätzung und Würdigung gefunden hat, hat neuerlich mit ihrem selbständigen Arien- und Liederabend ihre unverwüstlichen Mittel und ihre außerordentliche Gesangstechnik ins Treffen geführt. Eine exotische Sängerin die Negerin Marion Anderson veranstaltete zwei Konzerte, die verdiente Beachtung fanden: Beethoven- und Mozartlieder aus dem Munde einer Schwarzen zu hören und dabei mit zutreffendem Ausdruck und zu starker Wirkung gebracht zu wissen, ist gewiß für einen Europäer kein alltäglicher Genuß. Die Liederabende Dr. Hermann Ehms zählen zu den alljährlich wiederkehrenden und immer begrüßten Veranstaltungen. Diesmal kamen u. a. Wolfs Michelangelolieder an die Reihe. Franz Langer hatte als Klavierpartner und Solist seinen Anteil an dem Gelingen. Von heimischen Klavierkünstlern Josef Langer und Alice Herz. Eine Amerikanerin Leonore Cortez hat mehr dekorativ als künstlerisch gewirkt.

Der Kammermusikverein hat seine Herbstsaison in würdiger Weise eröffnet; das Wiener Quartett mit R. Kolisch am ersten Pult spielte Beethovens F-moll op. 95 und Mozarts C-dur-Quartett (K 465); als Novität vernahm man Křeneks keineswegs extrem modernes Streichquartett op. 65. Weniger einverstanden war man mit einer Triovereinigung, die gleichfalls in Wien zuhause ist. Dagegen bewahrte das *Prager Trio*, das nur allzulange Pause in seinem Wirken hatte eintreten lassen, mit seinem Konzerte ungetrübte Freude. Nun da am Cellopult V. Palotai als neues Mitglied Platz

genommen hat, ist das Trio fester denn je gefügt. Mit Werken von Beethoven, Schubert und Pizzetti erwies diese geschützte Vereinigung, der außer Palotai noch Willy Schweyda (Geige) und Franz Langer (Klavier) angehören, ihre hohe Leistungsfähigkeit.

Eine Neubesetzung wurde auch durch den Abgang von Kurt Utz (Lehrer des Orgelspieles an der Akademie) notwendig. Hans Jakob Haller, der sich dieses verwaisten Lehrstuhles angenommen hat, stellte sich als Organist an einem Orgelabend in der evangelischen Kirche vor. Regers Introduktion und Passacaglia op. 65, Kompositionen von Bach, Sweelink u. a. und dann wieder ein Werk eines jungen Zeitgenossen — Wolfgang Fortner — fanden in Haller, dessen maßvolles Wesen und dessen abgeklärte Vortragsweise für ihn einnahm, einen durchaus überzeugenden Interpreten. — Die *Philharmonischen Konzerte* haben im Theater unter Szell wieder eingesetzt und wie bereits im Vorjahr durch Heranziehung von Solisten ihre Attraktionskraft erhöht. Schon das erste dieser Konzerte fand sein vollzähliges Publikum. Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung" in der Instrumentation Maurice Ravels war die wichtigste Gabe dieses Konzertes. — Solist des Abends Josef Szigeti.

Endlich sei noch eines vorübergehend kurzen Besuchs von Arnold *Schönberg* gedacht, der als Gast des Deutschen literarisch-künstlerischen Vereines und der Urania eine Vorlesung über „Veraltete und neue Musik" hielt und nur wenig oder gar nicht verstanden wurde; daran trug aber keineswegs der Inhalt des Vortrages die Schuld, sondern die undeutliche Vortragsweise Schönbergs und die unzulängliche Akustik des Saales. Einen geistvollen Vortrag unter dem Titel „Musikwerk als Geisteswerk" hielt Gustav *Becking*, der Nachfolger Rietschens an der Universitätlehrkanzel für Musikwissenschaft im Rahmen der Kantgesellschaft.

Die beiden großen deutschen *Chorvereine* Prags — der Deutsche Männergesangverein und der Deutsche Singverein — haben wieder einmal eine Personalunion abgeschlossen. Dr. Gerhard von *Keußler* ist zum gemeinschaftlichen Gastdirigenten erkoren und als gemeinsamer Leiter beider Vereine ist Kapellmeister Dr. Heinrich Swoboda verpflichtet.

Die erste Tat der neuen Koalition war die Aufführung des Volksoratoriums „In jungen Tagen" von Gerhard von *Keußler*. Aus altdeutschen Liedern hat Keußler eine Schöpfung geformt, die weit entfernt davon, ausschließlich historisches Interesse zu beanspruchen, in ihrem stofflichen Gehalte als mehr denn je aktuell zu bezeichnen ist. Mit dem Schicksal der Gesamtheit, das die rauhe Kriegszeit beeinflußt, ist das Schicksal zweier Liebenden verknüpft, die der Krieg erbarmungslos von einander reißt und deren Verderben überantwortet. In der Gegenüberstellung und Kontrastierung von Chor und Soli in der kunstvollen Ausgestaltung und in dem mannigfaltigsten Formreichtum der Chöre, zu denen die schlichte Volkstümlichkeit und die eindringliche Lyrik der Einzelgesänge das Korrelat bildet, liegt hier das Geheimnis des Erfolges. Als dritter Faktor reiht sich das Orchester an das reflektierend und tonmalend die Ereignisse begleitet und in einem selbständigen Zwischenspiel „Dem fahrenden Gesellen" Variationen über zwei alte Volkslieder verarbeitet. Tiefer sittlicher Ernst und lauteres Gefühl spiegeln sich in diesem Werke, das als Dokument einer schicksalsschweren Zeit zu werten ist. Der durch Mitglieder des Männergesangsvereines verstärkte Singverein, ein zahlreicher Kinderchor, das Theaterorchester und die Solisten Leonie Kruse und Alfred Boruttan haben Keußlers Oratorium eine liebevoll Aufführung bereitet.

OPER.

Neues Leben seit Beginn der Spielzeit; ein in den Hauptfächern ergänztes Ensemble, das namentlich für die Frauengestalten der Wagnermusikdramen sehr geeignete Vertreterinnen gewonnen hat, bemerkenswerte Neueinstudierungen und Inszenierungen, und ein Ausbau des Spielplanes, der sich nicht mehr auf eine Handvoll abgeleierter Opern beschränkt: all dies sind Anzeichen einer günstigeren Zukunft. Auch das Interesse des Publikums steigert sich in befriedigender Weise, und so ist denn ein baldiges Ende unserer Oper nicht zu befürchten, und alle Unkenrufe, die man in letzter Zeit vernahm, werden ins Leere verhallen. Mit Tannhäuser wurde die neue Spielzeit eröffnet; Rose Merker als Venus und Leonie Krus als Elisabeth ergriffen damit Besitz von den Wagnerpartien, für die sie so sehr prädestiniert erscheinen. Die eingangs erwähnte Absage Lotte Lehmanns hatte zur Folge, daß die Partie der Elisabeth und Venus bei einer späteren Aufführung Tannhäuser von ein und derselben Darstellerin gesungen wurde: ein Experiment, das nicht gerade neu ist, aber durchwegs gelang und die musikalische Schlagfertigkeit der Sängerin vollauf bekräftigte. Wechselndes Glück fand ein zweites Experiment: der Exkurs der neuen

ausgezeichneten Operettendiva auf das Gebiet der Oper; — das Debut Sonja Scheuchers als Carmen. — In einer Tristanvorstellung verabschiedete sich Susanne *Jicha* von unserer Bühne, an der sie durch nahezu zwei Jahrzehnte zunächst als jugendlich Dramatische an, dann als Hochdramatische gewirkt hatte. Die Neuinszenierung und Neueinstudierung der *„Zauberflöte"*, ein Ereignis von nachhaltiger Bedeutung; die Oper wirkte in der neuen Besetzung und in völlig neuer Gewandung mit erneutem Reize und mit dem vollen Glanze ihrer unverwelklichen Schönheit. Die Zauberflöte war an unserer Bühne nach den Entwürfen Prof. *Pirchans* ausgestattet. In der Synthese des Rokoko mit dem ägyptischen Milieu suchte man stylistische Wahrheit zu erreichen. Wiewohl die Zauberflöte zu seinen Werken gehört, die über Zeit und Raum erhaben sind! Die musikalische Ausführung, befehligt von *Szell*, stand auf hoher Stufe. Irene Zoltan als Königin der Nacht. Traute Rohne (Pamina), Frl. Melan (Papagena), Hagen als Papageno, Anderson (Sarastro), Vajda (Tamino). Boek und Roller bildeten ein Ensemble, das sich wohl in Zukunft noch häufig bewähren wird. Die bisherigen Wiederholungen üben stets eine erfreuliche Zugkraft. Von italienischen Opern ist eine Reprise von Rigoletto unter Rudolfs Leitung, dann die Aufführung Othellos mit W. Rode als Jago zu verzeichnen. Demnächst soll Simone Boccanegra herauskommen. Auch eine Quasinovität von respektablem Alter *„Angelina"*, das des Märchencharakters entkleidete Aschenbrödel mit der von Röhr bearbeiteten Rossinimusik, feierte ihre fröhliche Wiedergeburt. Als Erstvorstellung anläßlich des Kongresses der Gesellschaft für Logopädie wurde Smetanas Dalibor aufgeführt, zu Ehren des internationalen Kongresses der Kritiker fand eine Reprise von Weills „Mahagonny" statt. *V. P.*

DER QUERSCHNITT

RADIO-STADT. Im Herbst dieses Jahres beginnen die Arbeiten für ein amerikanisches Riesenprojekt: New York soll eine *„Radio-City"* erhalten. Im Herzen New Yorks, auf der Manhattan-Insel, soll mit einem Gesamtkostenaufwand von etwa *1 Milliarde Mark* eine Rundfunkstadt entstehen. Die Finanzierung wird durch eine Finanzgruppe, der auch die größten amerikanischen Rundfunkgesellschaften angehören und die unter Führung von John D. Rockefeller jr. steht, durchgeführt werden. Das Projekt sieht unter Einhaltung einer durchgehenden architektonischen Einheit den Bau eines Hauptgebäudes von *60 Stockwerken* vor, das die Aufnahme- und Büroräume beherbergt. Nicht weniger als vier große Theater sollen gebaut werden, das größte mit *7000 Plätzen*, ein Filmtheater mit 5000 Plätzen, ein Komödien- und ein Schauspielhaus und wahrscheinlich eine große Musikhalle.

EINE TONFILMSCHULE wird in Wien errichtet. Die Leitung hat der Direktor des Neuen Wiener Konservatoriums, Professor Josef Reitler, übernommen, dessen Anstalt auch die Lehrkräfte stellen wird. — In Berlin bildet sich eine Tonfilmschule unter der Leitung der Schauspieler Döblin und Ludwig Jubelkis.

NÄCHSTES INTERNATIONALES FEST DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR ZEITGENÖSSISCHE MUSIK: *in Oxford und London* (20.—28. Juli). Einreichungstermin für *sudetendeutsche Werke* bis zum 2. Januar bei Dr. Erich *Steinhard*, Prag VII., Malířská 386, Telef. 322.17. Die Sitzung findet heuer in Cambridge statt.

DIE VON INTENDANT Dr. GEORG HARTMANN INS LEBEN GERUFENE „JUNGE BÜHNE" des *Breslauer Opernhauses* eröffnete die Reihe ihrer Vormittagsveranstaltungen mit der *„Geschichte vom Soldaten"* von Strawinsky und einer szenischen Gestaltung des *„Lindbergh-Flug"* von Brecht und Weill.

DAS BADISCHE LANDESTHEATER KARLSRUHE hat Mozarts *„Liebesprobe"*, ein Ballettdivertissement, das in Graz bei einer Neukatalogisierung aufgefunden wurde, zur Uraufführung erworben.

EINE PRAGER DEUTSCHE KRITIKERVEREINIGUNG ist gegründet worden, an ihrer Spitze steht Dr. Viktor *Popper*.

RUDOLPH PROCHÁZKA fiel *der heurige deutsche Musikstaatspreis der Tschechoslowakei* zu. Procházkas Kompositionen (u. a. die Oper „Das Glück", das Chorwerk „Die Palmen", die Harfnervariationen, viele Lieder) sind früher häufig zu hören gewesen. Auf dem Felde der Organisation ist Procházka die Errichtung des böhmischen Landesmusikreferates zu danken und seine Arbeit als Mitbegründer der Deutschen Musikakademie hervorzuheben.

TSCHECHISCHE MUSIKSTAATSPREISE: Vítězslav *Novák* (zum dritten Male) für sein Lebenswerk als Opernkomponist, J. B. *Förster* für die Kantate „Der heilige

Wenzel", B. *Vomáčka* für die Werke „Ballade von den Augen des Heizers" und „Der Weg vom Schlachtfeld", K. B. *Jirák* für ein Blasquintett, B. *Martinů* für ein Streichquartett und Otakar *Šin* für sein Streichquartett II. opus 10. Für symphonische Werke, Musiktheorie und Reproduktionskunst wurde kein Staatspreis erteilt.

PROF. FRANZ SCHREKER hat nach dem am 1. Oktober dieses Jahres erfolgten Rücktritt Bruno Kittels die Leitung des *Berliner Hochschulchors* übernommen.

PAUL HINDEMITHS SPIEL FÜR KINDER „Wir bauen eine Stadt" ist heute in zahlreichen Schulen, Erziehungsanstalten und Kindergärten als wichtigstes modernes Hilfsmittel der musikalischen Gemeinschaftserziehung eingeführt. Daneben wird es von vielen musikpädagogischen Instituten bei Lehrübungen verwendet.

DIE ERSTEN STIPENDISTEN des vom *Akademischen Austauschdienst* und der Musikabteilung des *Terramare Office* vorbereiteten Musikstunden-Austauschs zwischen den Vereinigten Staaten und Deutschland sind in diesen Tagen in New York bezw. Berlin eingetroffen.

DER MUSIKVERLAG WILHELM HANSEN in Leipzig fordert zu einem *Preisausschreiben* für *Anfänger- und Hausmusik* auf. Es werden leichte Klavierstücke und Kompositionen für Hausmusik in beliebiger Besetzung verlangt. Die Preisrichter sind *Dr. Ernst Toch, Amadeus Nestler* und *Hilmar Höckner*. Vier Preise à 1000 M. gelangen zur Verteilung. Die Stücke müssen bis 31. Dezember in Händen des Verlages Wilhelm Hansen, Leipzig, Karlstraße 10, sein.

RICHARD STRAUSS dirigierte im Theatre de Champs Elysées in Paris ein Konzert mit eigenen Werken und hatte hier wie bei Aufführung von „Salome" und „Rosenkavalier" unter seiner Leitung in der Oper großen Erfolg.

ALBERT ROUSSEL arbeitet an einem Ballett nach einem Libretto von Abel Hermant, das in der nächsten Saison an der Pariser großen Oper zur Aufführung kommen soll.

NIKOLAI LOPATNIKOFF fand mit seinem II. Klavierkonzert bei der Uraufführung unter Hans Weisbach in Düsseldorf und mit *Walter Frey* als Solisten bei Publikum und Presse außergewöhnlichen Beifall.

HUGO HERRMANN arbeitet gegenwärtig an einem *„Cembalo-Konzert"*, das — für Alice Ehlers geschrieben — im Verlag Bote & Bock erscheinen wird.

PAUL ARON, der verdienstvolle Förderer und Wegbereiter der modernen Musik in *Dresden*, hatte neben Milhauds „Der arme Matrose" als Programm seines ersten disjährigen Abends *Hindemiths „Sancta Susanna"* gewählt.

IM ERSTEN GÜRZENICH-KONZERT am 21. Oktober kam Hans Pfitzners neues Werk, die Chorfantasie *„Das dunkle Reich"* unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung.

VON KURT VON WOLFURT gelangt das Chorwerk *„Landsknechtschoral"* (für Männerchor, sechs Blasinstrumente und kleine Trommel) in Dresden unter Leitung von Generalmusikdirektor *Fritz Busch* zur Uraufführung.

ARNOLD EBEL wurde an Stelle von Professor Dr. Wilhelm Klatte als außerordentlicher Lehrer an die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin berufen.

DIE BERLINER MUSIKWELT hat durch den plötzlichen Tod *Werner Wolffheims* einen empfindlichen Verlust erlitten.

W. TALICH, der Chef der Tschechischen Philharmonie, verläßt nach mehr als 12jähriger Tätigkeit Prag und übernimmt für ständig die 1. Dirigentenstelle an der Stockholmer Philharmonischen Gesellschaft. Auf seine Arbeit werden wir zurückkommen.

UNIVERSITÄTSMUSIKDIREKTOR Dr. HERMANN GRABNER vollendete soeben ein Werk für Männerchor und Orchester „Lichtwanderer". Das Werk, dem eine Dichtung von Hans Carossa zugrunde liegt, wird in Mannheim unter Musikdirektor Max Sinzheimer am 24. Jänner 1931 uraufgeführt. Die Berliner Erstaufführung findet im Januar gelegentlich des Reichskonzertes der deutschen Sängerschaft unter Dr. Helmuth Thierfelder statt. Die Leipziger Erstaufführung hat sich Günther Ramin für den Leipziger Lehrer-Gesangverein zu seinem Konzert am 14./15. März 1931 im Gewandhaus gesichert.

REDAKTIONSSCHLUSS: 20. NOVEMBER 1930.

Unserer Gesamtauflage liegen Prospekte des Eulenburg-Verlages in Leipzig und der Werkstätte für Kunstgeigenbau Wilh. Jos. Mayerl in Schönbach-Stadt bei.

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
***Prof. K. Wallerstein**
Prag XII., Manesova 16,
Telephon 29021.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
PRAG, Vodičkova 34.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII., Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola,** sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel.**
PRAG I., Jáchymova 4.

Irene Spitzner
Prag II., Štěpánská 40.
Klavier, Violine

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition.
PRAG I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičkova 15/III.
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler.
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korrepetition
Prag II., v Jirchářich 5. Tel. 45623

Eugenie Rosenbaum
Klavier, Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Fritzi Linke
Cellovirtuosin erteilt Unterricht
Prag VII. Strossmayerova 1388/II

Erich Wachtel
Theorie, Kompos., Korrep., Kammermusik,
PRAG XII., Francouzská 54.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
PRAG VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 329.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition und Klavierspiel
Prag II., v Jirchářich 5. Tel. 45623

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Jos. Nürnberger.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
SMICHOV, Dvořákova 1274.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
PRAG VII., Mařiřská 386.
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Gottfr. Kellerstr., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
PRAG I., Kaprová 6/III.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch. Klavier.
PRAG VII., Letohradská 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht.
PRAG VII., Letohradská 1212.
Telefon 364-7-1

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
PRAG VII., Skuherského 13.
Parterre.

VICTOR BRECHLER
unterrichtet Theorie, Komposition. Klavier, Violine. - Korrepetition. Instrumentation.
PRAG-SMICHOV,
Dienzenhoffe ovy sady 5.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Alfred Liemann,
Unterrichtet Gehörsbildung u. allgemeine Musikalität
PRAG XII., Anglická 28/II.

Jula Langer-Appelt
Klavierpädagogin
Vorbereitung z. Staatsprüfung
Reichenberg, Wallensteinstrasse 49. Telephon 960/VI

KARL MARIA PISAROWITZ
Kapellmeister (Zemlinskyschüler)
Instrumentation: Jazz u. Blasmusik!
Theorie, Komposition u. Korrepetition (Operette-Oper) Prag III. 592 u Mánesova mostu 8 (Kleinseite).

Friederike Schwarz
Konzertpianistin
Klavier, Korrepetition, Theorie
Prag II., Lützowova 6.

EUGEN KALIX,
Konzertpianist, Unterricht,
PRAG-SMÍCHOV, Barandova 7/I.

Tölg Leopold,
Klavierpädagoge
Klavier, Musikgeschichte, Vorbereitung zur Staatsprüfung
PRAG III., Nerudova 15.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Mit * Bezeichnete gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an

DER AUFTAKT
MODERNE MUSIKBLÄTTER
CHEFREDAKTION: Dr. ERICH STEINHARD, PRAG
X. JAHRG. 1930. HEFT 12.

Stil und Formwille der modernen Musik in geistesgeschichtlicher Betrachtung

VON Dr. ERNST MANNHEIMER

Wir veröffentlichen diesen problemreichen Aufsatz, ohne seine Gesinnung zu akzeptieren. Red.

Tempo, Inhalt und Wille einer Zeit kommen in allen Gestaltungen ihrer Idealität zum Ausdruck. Ein anderes Seelentum entwickelt andere künstlerische Formen. So wie dem Standpunkt der Renaissance, Kunst als Nachahmung zu verstehen, ein ganz eindeutig, aber ebenso einseitig normierter Schönheitsbegriff entwuchs, so mußte dem der Moderne, Kunst als Symbol zu begreifen, ein nur ihr angepaßter, von allen Wertungen vergangener Epochen losgelöster Schönheitsbegriff entwachsen. Betrachten wir die Tendenzen unserer Zeit, soweit sie uns als gestaltete Kunst vor Augen treten, dann erfassen wir sie aus zwei Richtungen, die einander widerstreiten: aus einer rationalistisch orientierten, und einer andern, immer intensiver aufs Transzendente gerichteten Schau. Utilitäre und symbolistische Elemente müssen wir somit im Stil unserer Zeitkunst aufzeigen können, und in der Tat verkörpert die Architektur, die in ihren nüchternen, ganz auf Zweckmäßigkeit gerichteten Profanbauten am eindrucksvollsten den zu Stein erstarrten Zweckmäßigkeitsgedanken repräsentiert, sinnvoll die eine Seite der Kunst, während ihr gegenüber die Malerei in Erfassung der gegenteilig gerichteten Zeittendenz ein farbiges Seelentum emportreibt, das mit Umriß, Objekt, Kontur nur mehr wenig gemein hat, dafür aber alles Gewicht auf ihre Intuitionen legt, in denen, da sie meist ins Abstrakte münden, nicht mehr wirklichkeitsgemäße Szenerien aufscheinen, sondern, in übersteigerten Abstraktionen, Vorstellungen Thema werden, die selbst wieder nur auf Vorstellungen basieren. Einer Dichtkunst, die der Malerei namentlich in ihrer Tragik verwandt, ihre Bilder und Figuren derart wählt, daß die Vergleichsgruppen abstrakt werden und das Vergleichsmedium schon im Transzendenten liegt, ihr entspricht eine Musik der Überschreitung aller Grenzen, die ihr durch Material und Tradition gezogen sind.

Die exakte Wissenschaft macht heute aus ihren Zweifeln an der restlosen Gültigkeit des Kausalitätsprinzipes kein Hehl mehr. Die Musik vergangener Zeiten war durch ihren tonalen Ablauf gekennzeichnet. Die neue Musik aber basiert auf dem Verzicht tonaler Reaktion. Tonalität aber ist das Kausalitätsprinzip in der Musik. Es gilt also, voraussetzungslos an die Betrachtung moderner Musik heranzugehen, wollen wir ihr völlig gerecht werden. Denn nicht vom Aspekt vergangener Epochen her

kann sie begriffen werden: Moderne Tonkunst ist, in ihren letzten Auswirkungen, durchaus traditionslose Kunst.

Fassen wir kurz die markantesten Stiländerungen der neuen Musik zusammen, soweit sie gegenüber dem Stil der Romantik scharf in Erscheinung treten, so können wir drei Stilarten aufzeigen, die mitunter nicht isoliert, sondern in seltsamer Mischung verwirklicht werden. den „atonalen", den „polytonalen" und den „antitonalen" Stil.

Im atonalen Stil ist die Stellung der Melodik, der Dissonanz, ja der Harmonik überhaupt, grundsätzlich verschoben. Akkordauflösung und Akkordbeziehung, Modulation und Tonverwandschaft, Tatsächlichkeiten, die ganz aus tonalem Empfinden geboren und nur aus diesem verständlich sind, verlieren ihre durchspannende Kraft. Schon in Wagners „Tristan" erscheint durch den extrem verwirklichten Alterationsstil, durch die durchgeführte Chromatik, das tonale Fundament erschüttert. Von hier nahm die Moderne ihren Ausgang, indem sie dieses bewußt überhaupt vollständig aufgab. Und doch ist in diesem Stil die Tradition nicht völlig verwischt. Wohl ist im Zusammenhang keine bestimmte Tonart als Fundament erkennbar; sie wechselt oft von Takt zu Takt; isoliert gelingt es aber doch meist, tonale Beziehungen festzustellen. Bekannte und unbekannte Klänge begegnen uns, aber es fehlt, was sie einheitlich bindet. Diesem Prinzip entspricht die Melodie; auch sie ist ihres ehedem inhärenten Tonartcharakters meist entkleidet; es fehlt ihr das früher deutlich wirksame harmonische Fundament. In diesem Stil ist die Stellung der Akkorde eine relative geworden, ja er ist gekennzeichnet durch die Relativität der Dissonanz. Akkorde, isoliert von dissonanter Wirkung, werden unmittelbar zu Konsonanzen, wo sie als Lösungsklänge schärferer Dissonanzen eingeführt werden. Eine harmonische Ordnung fehlt. Beziehungslos eingeführte Vielklänge geben diesem Stil seinen eigentümlichen Klang. Ihm mangelt die Kadenz, formale und metrische Symmetrien fehlen in der Regel. Nicht immer ist diese Kunst linear, sie ist ebenso häufig komplex zu begreifen.

Anders der polytonale Stil; wo er durchgeführt ist, erscheint er stets linear. Stimmen, die in verschiedenen Tonarten stehen, werden, harmonisch beziehungslos, übereinander gebaut; wo diese Stimmen tonartverwandt sind, verschmelzen sie zu einer Mischtonart; wo die Verwandtschaft fehlt, hat man den Eindruck „falscher" Harmonisierung. Mischungen widersprechender Klangfarben sind der akustische Eindruck der Polytonalität.

Der typisch moderne Stil aber ist jener, für den ich die Bezeichnung „antitonal" in Vorschlag bringe. Er ist der eigentlich traditionslose Stil, der in Harmonik und Melodik jede Bindung meidet, die auch im tonalen Stil nur denkbar ist, ein echtes Artefakt, nicht aus dem Ingenium, sondern aus dem Spekulativen heraus geboren. In diesem Stil ist Beziehungslosigkeit Prinzip. Während der atonale und selbst noch der polytonale Stil durch das Medium des traditionellen Musikhörens immerhin noch verständlich werden können, versagt diese Einstellung hier gänzlich. Die Spannung von Konsonanz und Dissonanz ist erloschen, Fünf-, Sechs- und Mehrklänge werden als Tonreihen neben- oder übereinander geschichtet. Die Doppeloktav ist die Grundlage der Akkordbildung, während im ältern Stil stets die Oktav als Grundlage

erkennbar bleibt. Diese Musik ist gleicherweise vielgestaltig wie amorph. Tonalität ist Spannung im Harmonischen. Hier ist die Spannung ins Melodische verlegt. Dieser Stil ist durchaus linear; selbst jede Reminiszenz an Modulationseffekte mangelt ihm. Er ist ein Tendenzstil, ein Stil des Ausweichens vor jeder tonalen Wirksamkeit. Dieser Stil hat keine neuen Formen entwickelt, und doch sind ihm die alten nicht adäquat; denn hier fehlt das Thema, das Element, auf dem die alte Form basiert. Diese Kunst ist zwanglos, kein Gesetz ist darin abzusehen. Die Willkür des Intelekts, nicht der Zwang der Empfängnis reguliert ihren Verlauf. Die Metrik ist eine andere geworden, anders ist die Rhythmik als einst. Es fehlt der regelmäßige, periodisch wiederkehrende Schwerpunkt von Takt zu Takt. Der Rhythmus überschlägt den Taktstrich, der nur mehr übersichtliche, nicht aber prosodisch-differenzierende Wirkung besitzt. Frei ist der Takt, frei das Metrum, wechselnd oft von Figur zu Figur. Weitausladend ist die Melodie, ihre Ecktöne umspannen oft Oktaven. Der Schwerpunkt ist aus dem harmonischen ganz ins melodische zurückverlegt. Nicht auf dem Zusammenklang, der Zufall bleibt, auf dem Melos liegt das Hauptgewicht. Es ist eine Musik der Extreme: akustisch, ametrisch, antitonal; zugleich aber polyrhythmisch, polychrom. Es ist ein Stil der Übersteigerungen, mit starker Intensivierung des Kontrapunktes. Arabeskenhaft läuft das Melos ab; Figuren fliehen, erreichen, verschlingen sich, ohne Anfang, ohne Ende: das Melos der Unendlichkeit. Diese Musik ist aus einem anderen musikalischen Unterbewußtsein heraus entstanden und nur aus diesem verständlich. Das künstlerische Interesse ist auf den Bewegungs- und Spannungsablauf der Melodie gerichtet.

Wesen und Wert der neuen Tonkunst wechselt nach dem Aspekt, aus dem wir sie betrachten. Anders stellt sie sich dem Historiker dar, anders dem Metaphysiker und Morphologen, wieder anders repräsentiert sie sich vom Standpunkt der Rezeption.

Der Historiker weiß, daß es im Verlauf der Entwicklung unserer Tonkunst wiederholt einen Wechsel der Systeme gab (Solmisation, Kirchentonart, Temperiertes System), daß Homophonie und Polyphonie zu wiederholten Malen alternierten. Er merkt an, daß es absonderliche Satzregeln gab, wie etwa die einer mittelalterlichen Frühkunst, nach welcher zwei Stimmen konsonieren müßten, die dritte aber ad libitum erstellt sein dürfte.

Der Morphologe hingegen erkennte in dieser Musik (irrtümlicherweise! Red.) das Symptom eines Kulturverfalls, Stilmischung, Wiederbelebung alter Formen und Stile, Stil- und Formverschmelzung, sie zeigen ihm, daß die Kunst längst eine Tätigkeit des Verstandes geworden ist, und nicht mehr aus der Fülle organischen Lebens herauserwächst. Er sieht in der Übersteigerung aller Mittel nur den letzten Versuch, die Zwanglosigkeit dieser Kunst zu maskieren.

Der Metaphysiker aber erkennt, daß eine Mystik mit all ihren Abstraktionen allmählich auch die Kunst ergreift und schließlich in ein Überkunstreich münden muß. Das Überschreiten aller Grenzen ist ihm Symbol, ein Hinaufwachsen ins Transzendente; das Auflösen aller Konturen, der Verzicht auf Modulation, Harmonik, Tonalität, diese eigent-

lichen Kausalitäten der Musik, das Aufgeben ihrer Logik, die Anarchie ihrer Formen, ihm gilt es als Symptom des Kommens eines neuen, urhaften Reiches.

Und wieder anders stellt sich diese Musik der Rezeption, dem Hörer dar. Das musikalische Instiktgefühl, versagt vor dieser neuen Kunst in seiner ganzen Ausdehnung. Denn hier muß die Einstellung wechseln, meist von Stück zu Stück, ja oft innerhalb eines Stückes selber; jetzt atonal und richtungslos, dann richtungshaft und formgebunden. Er muß thematisch und gleicherweise athematisch zu hören verstehen; welche Schwierigkeit erwächst dem Hörer nun dort, wo sich die Stile mischen und sich der Eindruck einer echten „Anarchie der Produktion" (sit venia verbo!) ergibt. Diese Kunst ist unübersetzbar in die alte Sprache; ihre Grammatik ist eine andere geworden; darum verstehen die wenigsten nur mehr ihren Aufschrei; darum wandert die Masse ab zum niedern Genre.

Wir sehen nun: Es gibt nur eine Relativität der Kunstbetrachtung, somit nur eine Relativität der Wertung einer Kunst. Der Blickpunkt allein entscheidet. Die Betrachtung, die die Wertung in den Hörer verlegt, muß im Subjektiven befangen bleiben; die gegenteilige aber isoliert die künstlerische Schöpfung schon vom Anbeginn. Die neue Musik ist nicht mehr die Bedeutung der Musik schlechthin. Wie diese als Wissenschaft begann, nur wenigen verständlich und nur von wenigen geübt, so, scheint es, kehrt sie immer mehr zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Immer mehr beschränkt sich der Bezirk der Rezeptionsbedürftigen. Immer weniger ist sie in ihren Äußerungen die Universalkunst von einst. Musik als künstlerische Empfängnis, als Inspiration, mußte zu Weltgeltung emporwachsen: denn an ihr erregte sich der universelle ästhetische Instinkt.

Halb Jahrs-Übersichten.

Berliner Musiksaison 1930

VON HANNS GUTMAN

I. Rückblick — Überblick — Ausblick.

Verbringt man Monat für Monat seine Abende in den Konzertsälen oder Opernhäusern, so meint man, in der Flut allwinterlicher Musik schier ertrinken zu müssen. Denn obschon die schlechten Zeiten auch an den Beuteln der Konzertgeber nicht spurlos vorübergegangen sind, obschon also eine Reduktion des Betriebes (der heiligen Caecilia sei Dank!) nicht verkennbar ist, so ist doch in die Eiterbeulen des von Auswüchsen bedrohten Musiklebens erst ein winziger Stich gemacht. Die durchschnittliche Zahl täglicher musikalischer Veranstaltungen ist noch

nicht wesentlich kleiner geworden und noch lange nicht klein genug, daß aus dem Unsinn wieder ein Sinn erwachsen könnte. Daß die Zahl der Konzertgeber nur langsam abnimmt, der Kreis der Konzertnehmer aber rapide immer enger wird, pfeifen die Spatzen von den Dächern; es hat sich nachgerade sogar in konservativen Bezirken herumgesprochen, so daß ich es mir versage, dieses gewiß aktuelle Thema heute wieder anzuschneiden. Wir haben es jetzt mit Tatbeständen zu tun, und da ist zu sagen: es wird, in Berlin jedenfalls, noch immer viel, viel zu viel musiziert. Schaut man aber am Ende der Saison auf die Flut der Ereignisse zurück, so bemerkt man mit Schrecken, wie Vieles verdunstet und versunken ist, wie Weniges der Vergeßlichkeit standhält. Nur das Wichtige — sei es im Guten oder im Schlechten — hat in diesem Sammelbericht seine Stelle. Und es wird erhellen, daß die gegenwärtige Form des Musikbetriebes, wahllos, zufällig, willkürlich, wie sie ist, nur mehr ein Interim bedeuten kann. In einer Weltstadt wie Berlin scheint mir das Grundübel in der Dezentralisation aller Bestrebungen zu liegen. Zentralisierung aller musikalischen Unternehmungen wäre den Verantwortlichen dringend anzuraten, falls die nun schon allzu lange währende Agonie des Musiklebens nicht eines Tages einen letalen Ausgang nehmen soll.

II. Drei Opernhäuser.

Es sind an dieser Stelle oft genug Zweifel an der Lebensfähigkeit dreier Operntheater in Berlin geäußert worden. Aber so war es nicht gemeint, daß, wenn man sich zu einem Eingriff entschlösse, nun das beste Haus, Klemperers Krolloper nämlich, kassiert werden sollte! Wenn auch die Aktivität dieser Bühne im vergangenen Winter von allerhand Besorgnissen gehemmt war, sie hat dennoch, noch mit der Restauration ältester Repertoire-Stücke, die beste Arbeit geleistet, einfach darum, weil sie nach einem durchdachten künstlerischen Plan gehandelt hat, während Unter den Linden und in Charlottenburg nach wie vor Zufall oder gar Protektion regierten! Oder wie soll man es erklären, daß ein Epigone ohne jeden Eigenzug wie Giordano dreimal hervortreten darf, zuletzt gar noch mit „Feodora", einem der jämmerlichsten Machwerke veristischer Provenienz?

In der Stadtoper, wo dies geschah, ist die Anarchie vollkommen. Einen festen Regisseur hat das Institut schon längst nicht mehr; man hilft sich mit Gästen oder man behilft sich mit anonymer Regie — und genau so wird auch gespielt! Was sich dort Herr Otto Krauß an provinzieller Phantasie hat leisten dürfen, wäre heute, glaube ich, in der wirklichen Provinz nicht mehr möglich. Die Kapellmeister-Frage ist seit dem Fortgang Walters auch nicht gelöst. Furtwängler hat ein paar große Abende gehabt, mit sicheren Sachen wie Lohengrin oder Giovanni — er dirigiert sie zwei- oder dreimal und verschwindet wieder. Der Wert solcher meteorgleichen Star-Erscheinungen ist gleich null. Kein Wunder, wenn in der Zwischenzeit das Repertoire zwischen Samson und Mignon pendelt, wenn die Novitäten „Tyll" (ein bald neckisches, bald lyrisches Spiel des jungen Mark Lothar: munter und guter Humperdinge) oder „Der Tenor" heißen, den Dohnanyi mutig kompiliert hat. Zum Glück

sitzt da jetzt wenigstens Fritz Stiedry häufiger am Pult, dessen Persönlichkeit ein anständiges Musizieren garantiert; er war es auch, der den „Boccanegra" zu einem schönen Erfolg geführt hat. Daß ein solcher dem „Maschinist Hopkins" nicht zuteil wurde (trotz Stiedry), spricht für das Publikum.

Die Lindenoper hat sich einmal wenigstens, mit der Uraufführung des „Kolumbus", aus ihrer Lethargie aufgerafft. Ansonsten hat es auch hier nicht viel erfreulicher ausgesehen als in Charlottenburg. „Traviata" oder „Der Postillon von Lonjumeau" werden neu studiert, aber nur, um nach wenigen Abenden, nach Abreise der Prominenzen, wieder in den alten Schlendrian zu verfallen. Das Haus hat zwar einen ständigen Generalmusikdirektor: Kleiber; aber er macht nur selten Gebrauch von seiner Position. Er kommt im November aus dem Ausland zurück und bringt den — „Schwanda" heraus. Die Première einer Oper von Rathaus ist angesetzt, aber Kleiber muß verreisen. Nun, es ist ein offenes Geheimnis, daß er von 1932 ab seiner Neigung für Gastspiele ganzjährig wird frönen können! Inzwischen gibt es in der Lindenoper einen „Tannhäuser" (worin Hörth eine wahre Orgie von Kitsch entfesselt), einen „Parsifal", für den Schillings feierlich zurückberufen wird. Zwei Ballette Milhauds (das eine: „Création du Monde" nicht uninteressant in der Mischung von Mythos und Jazz) verpuffen wirkungslos, nur zum Teil, weil es schwächere Werke sind, hauptsächlich wegen einer unsäglichen Choreographie von Herrn Terpis. Dieser verläßt übrigens den Verband der Staatsoper, an seine Stelle tritt von Laban. Daß auch die alltäglichen Aufführungen, bei einem durch Operette und Amerika zersetzten Ensemble, nicht immer das erforderliche Niveau halten, ist klar. Aber das Übel liegt tiefer. (Siehe oben.)

Leider hat auch die Krolloper, die doch den Mangel an außergewöhnlichen Stimmen durch eine stets gleichbleibende mittlere Qualität ausgleichen müßte, in diesem Punkt nicht alle Versprechungen erfüllt. Ich habe davon läuten hören, daß auch am Platz der Republik bereits an dritten oder vierten Abenden von der ersten Besetzung kaum jemand mehr anzutreffen ist. Hoffentlich war das die Ausnahme. Denn nach wie vor ist Klemperers Prinzip das richtige, das einzig heute mögliche — Ensemble ohne Star, das aber jederzeit verfügbar ist. Mit diesem wurden ein paar einleuchtende Neueinstudierungen getätigt: eine dichte und trotzdem leichte „Zauberflöte" (Klemperer) „Hans Heiling" (Zweig); „Verkaufte Braut" (Zemlinsky) — ideale Stücke für die Leute der Volksbühne. Der doktrinäre Bühnenbildner Dülberg, auch als Regisseur tätig, der schon die im Wesentlichen gelungenen Zauberflöte etwas überstilisiert hatte, entgleiste im „Rigoletto" völlig. Verdi und Bauhaus — das geht nicht, und schon gar nicht, wenn man die harten Formen des Raumes durch Allongeperücken widerlegt. Hier freilich wurde auch das Fehlen wirklich schöner Stimmen empfindbar. Darüber half kein Reiz der J. Novotná (Gilda), keine Charakterisierungskunst Gollands (Titelrolle) hinweg. Mit Novitäten hielt man sich bei Kroll zurück, vom „Orest" abgesehen. Dafür entschädigte ein Franzosenabend, der Ravels immer noch pikante „Heure Espagnole", Milhauds volksliedhaft starken „Pauvre Matelot", Iberts dünnblütige Farce „Angélique" zu einem ebenso instruktiven wie angenehmen Eindruck verband. Und selbst noch der

nicht recht geglückte Versuch, Aubers „Stumme“ im modern-revolutionären Sinne umzubiegen, war als Versuch anregend (Regie: Artur Pohl a. G.) und ein neuerlicher Beweis dafür, daß man bei Kroll über die Oper, über ihre Wandlung nachdenkt, statt eine nach der anderen bedenkenlos herunterzuleiern. Darum soll diese Stätte der Gegenwärtigkeit auch dem Erdboden gleichgemacht werden. Ich habe viel Verständnis dafür, daß der andere Standpunkt der bequemere ist. Fragt sich nur, ob Bequemlichkeit das Wünschenswerte ist.

Im Übrigen, um gerecht zu urteilen: das Arsenal der noch aufführbaren oder der schon darstellbaren Opern ist nicht groß und es wird durch neue Werke nur spärlich bereichert. Drei Opernhäuser können unmöglich elf Monate im Jahr einen wechselnden Spielplan innehalten: kaum ein einziges vermöchte es, ohne sich in der Qualität etwas zu vergeben. Rechnen wir nach, so finden wir: die brauchbaren Novitäten sind an den Fingern einer Hand herzuzählen. Die Krise der Oper ist schließlich auch eine Krise der Komposition; und deren momentaner Tiefstand ist erschreckend.

III. Konzerte jeder Art.

Diesen durchschnittlichen Tiefstand der Produktion muß man auch erwägen, ehe man die Öde der Konzertprogramme verdammt. Für etwa 200 monatliche Konzerte liefert die Neue Musik kein auch nur irgendwie ausreichendes Material, selbst wenn man sich auf 50% Gegenwart bei 50% Vergangenheit beschränken wollte. Der Fehler liegt hier wie überall in der Hypertrophie des Betriebes, in dem tollen Mißverhältnis von Nachfrage und Angebot, in dem Musikmachen um der Konzerte wegen, statt daß man Konzerte machte um der Musik wegen.

Es wird also, unter solchen Umständen, die wesentliche Aufgabe aller konzertierenden Künstler sein und vorläufig bleiben, ihre Programme recht zu mischen, zwischen Tradition und Revolution den Ausgleich zu finden. Ein Meister einer solchen Programmdisposition ist Klemperer, und er hat es auch in den 6 Konzerten der beendeten Spielzeit wieder bewiesen. Ich will gar nicht von seiner interpretativen Leistung reden — deren Qualität ist bekannt. Aber an Klemperers Programmen könnten und sollten sich manche Dirigenten ein Beispiel nehmen. Keineswegs bestanden sie nur aus Novitäten. Es gab einen Bach-Abend, von herrlicher Sauberkeit und Intensität des Musizierens, es gab eine Mozart-Sinfonie und sogar ein Violinkonzert von Spohr, freilich keinen Beethoven, und das mit gutem Grund. An Neuheiten, zum Teil Uraufführungen: Erdmanns aus sämtlichen Stilen des letzten Jahrzehntes zusammenempfundenes Klavierkonzert; den „Lindbergh-Flug“, in der Weill-Fassung; Hindemiths Cellokonzert die Ausstellungsbilder Mussorgskys in der blendenden Aufmachung durch Ravel; als Wichtigstes: Strawinskys „Kuß der Fee“, diese seltsame Einverleibung Tschaikowskys, und das Capriccio für Klavier (von Autor gespielt), ein erregendes Stück, das nach dem gefährlichen Klassizismus der Ballette wieder zu einem härteren Stil aufbricht. Auch „Les Noces“ wurden von Klemperer wiederholt.

Ähnlich gute Orchesterprogramme sind in Berlin nur einmal noch zu finden, bei Taubes kleinem Kammerorchester. Taube versteht es famos, aus alten und neuen Novitäten die reizvollsten Abende zu machen.

Ein chorisches Frühwerk Mozarts, das niemand kennt, die Kaffeekantate, Stamitz und Händel; daneben die Moderne in allen Farben der Palette: Lieder von W. Grosz, mit der linken Hand komponiert; ein schöner Gesang von Kodaly; eine Banalität von Kaminski. Von Rathaus eine sehr beschwingte, einfallgesegnete Suite für Geige und Orchester (Frenkel); von Sternberg Chöre in gequälter Haltung; ein völlig steriles Cellokonzert Raphaels; Tochs in den bewegten Sätzen lustige, im langsamen Tempo armselige „Bunte Suite"; und — das versteht sich, Hindemith — und noch viele andere. Das alles wird stets mit schönstem Eifer studiert, wenn auch oft die Mittel nicht ganz auslangen. Die Konzerte Michael Taubes gehören zu den wenigen Aktivposten im Berliner Musikleben.

Von wie vielen kann man das sagen? Von Furtwänglers Philharmonischen bestimmt nicht! Daß er sich an die Altsassen seiner Konzerte halten muß und diesen ein vorwiegend traditionelles Programm bietet, ist begreiflich. Aber deshalb brauchten die seltenen Male, da er seine Zeitgenossen einer Beachtung würdigt, nicht gar so katastrophale Nieten zu sein. Da steht eine belanglos anständige Arbeit von Kletzki neben den hausbackenen Variationen von G. Schumann; Respighis aufgedonnerte „Feste Romane" neben Rezniceks verquollener, untänzerischer Tanzsymphonie. Da muß man gar eine dreiviertelstündige Rezitation aus der Ilias erdulden, nur um einiger verschollener Takte von Botho Sigwart teilhaft zu werden. Diese Programmpolitik ist kunstfeindlich, und daran wird nicht das Mindeste geändert, wenn Furtwängler dann plötzlich den „Sacre" ansetzt oder das neue, zweite Bratschenkonzert von Hindemith, das wir als ein melodisch biegsames, überhaupt kompositorisch aufgelockertes Stück mit Vergnügen hören. Die musikalische Persönlichkeit Furtwänglers steht nicht zur Diskussion. Schade, daß er sich von jeder Wirkung auf alle Lebendigen isoliert!

Walter, Kleiber, Unger waren kaum aktiver. Bei Walter der „Rossignol" Strawinskys, eine Serenade von Thomas und Ähnliches. Kleiber wußte zwar von älteren Werken manches Fesselnde zutage zu fördern (Dvořák IV., Borodin II., Debussy: Tänze für Harfe u. Orchester), aber seine Novitäten waren einfach lächerlich, etwa eine „Kleine Symphonie" von Wedig, der er ein wenig ehrenvolles, aber nachhaltiges Begräbnis verschaffte. Auch Unger war in der Wahl selten gehörter Musik glücklicher als mit seinen Erstaufführungen: Graeners „Comoedietta", bei der es nichts zu lachen gibt; und Atterbergs geschwätziger V. Symphonie.

Seltene, allzu seltene Besuche von Scherchen und Horenstein. Dieser brachte Hindemiths Violinkonzert (in der grandiosen Wiedergabe durch Wolfsthal); jener mit seinem bewunderzwert geschulten Königsberger Funkorchester das gefällige Violinkonzert von Hauer, Tochs aparte „Fächer"-Ouvertüre; in der Volksbühne Saint-Saëns' köstlichen Tierkarneval. Der junge Kapellmeister Rudolf aus Prag zeigte vor den Philharmonikern und vor schwierigen modernen Partituren ein erstaunliches Handwerk und mehr als das. Sir Beecham bringt Mozart mit koketter Geste, Ansermet mit Eleganz und subtilstem Klangsinn Debussys unsagbar schöne Nocturnes, weiter, mit der Landowska, Poulencs Cembalo-Konzert, ein echtes Pariser Gemisch aus Altklassik, Frechheit und

einem Sentiment, das die Trivialität dick auflegt. Kunwald läßt sich selten und dann nur ganz konventionell hören; einmal begleitet er den Pianisten Pollack, der Fallas „Nächte" viel zu dick aus den Tasten holt. Dr. Siegel vermittelt uns die Bekanntschaft mit Ravels in seiner Monothematik raffinierten „Bolero". Die begabte, modern denkende Klavierspielerin Polyxene Mathéy verbindet sich mit Knorre (Geige) und dem jungen Dirigenten Mengelberg, kann aber nur in Honeggers Konzert ihre Agilität entfalten; der Schönberg-Schüler Skalkottas, dem sie sich widmet, bleibt völlig im Theoretischen stecken. Telmanyi erscheint mit eigenem Orchester und einem etwas hölzernen Kammerkonzert des besser beleumundeten Bentzon. Ich erwähne noch einen Abend des Akademischen Orchesters, weil es, unter Gmeindl, für eine Dilettantenvereinigung vorzügliche Qualitäten entwickelt; eine Aufführung des Stabat Mater von Pergolesi unter dem gleichen Dirigenten.

Um das Chorwesen wäre es schlecht bestellt, bliebe es auf die Singakademie beschränkt. Was da unter Schumann an ledernem Musizieren geleistet wird, ist recht beschämend. Händels Belsazar, Berlioz' genialischer Faust werden zur Eindruckslosigkeit verdammt. Ein Glück, daß Klemperer jetzt den Philharmonischen Chor führt und mit einer großartigen Johannespaasion die Situation rettet. Auch die mehr nach außen gewandte Missa solemnis von Liszt ist zu hören; ebenso die Beethovenische viermal hintereinander! — unter Furtwängler wie unter Klemperer. Neue chorische Arbeiten von Kaminski enthüllen die maßlose Überschätzung dieses Komponisten: die Mache wird immer minderer, und die ethische Pose immer unerträglicher. Ansonsten: Gastspiele des respektablen Magdeburger Madrigal-Chores, der die Neue Musik nicht vergißt, des Rumänischen Nationalchores und allerhand Schwarzer, die fortfahren, den Jazz zu versüßlichen.

Vornehmlich den Neuheiten der Komposition zugewandt sind nach wie vor zwei Vereinigungen: die Berliner I. G. N. M., die Vereinigung ehem. Hochschüler. Von der ersteren erwähne ich (da ich ihrem Vorstand angehörte) nur ein paar Tatbestände: sie hat das Pro-Arte-Quartett eingeführt (mit Bartoks musikantisch tollem IV. Streichquartett); einen Abend mit tschech. Musik gegeben; unbekanntere Autoren, wie Frank Wohlfahrt, Schostakowitsch, Serk, Gneiß u. a. berücksichtigt. Die Ver. eh. Hochschüler hat in zahlreichen Konzerten Älteres und Neueres aus der Kunst der Zeitgenossen zu verbinden gewußt. Aufschlußreich der Querschnitt: „Zehn Jahre Novembergruppe". Von neuen Spielverbänden nenne ich: das schon ausgezeichnet abgestimmte Berliner Streichquartett.

Von den unzähligen übrigen Namen, Solisten, Ur- oder Erstaufführungen muß ich mich mit Stichproben und Stichworten begnügen. Das Schnabel-Trio bietet Unvergeßliches in Klassik und Romantik; die neue Phantasie von Křenek wollen wir dafür umso schneller vergessen. Ein Bartok-Abend (Bartok-Szigeti) bestätigt frühere Eindrücke, ohne daß jedoch die Werke der expressionistischen Periode mehr ganz Stich halten. Herrlich, ganz herrlich Madeleine Grey, die aus allen Zeiten, allen Völkern, allen Gattungen der Musik singt. F. J. Hirt erwirbt sich Verdienste durch einen Abend Debussy, wenn ihm auch hierzu einige Klangschattierungen fehlen. Ein Quartett von Zillig: ganz schönbergisch in der Zerrissenheit. Osborn, immer noch wachsend an Intensität,

spielt neue, eingängige Stücke von Tiessen. Und so fort — ad infinitum. Das heißt, zum Glück doch ad finitum, d. h. bis zum Saisonschluß. Aber sie schließt ja gar nicht!

IV. Kunstwochen? Künstliche Wochen!

Der alte Irrtum: zu glauben, daß die Feste fallen, wie man sie feiert. Auch diesen Kunstwochen lag, wie im Vorjahr den Festspielen, keine bewegende Idee zugrunde. Stattdessen eine wage Vorstellung von Fremdenverkehr, der aber nicht einsetzt. So bedeuten die Kunstwochen nichts Anderes als eine künstliche Verlängerung der ohnehin stagnierenden Spielzeit. Ihre Bilanz ist bald gezogen.

Für die Konzerte genügen drei Sätze. Noch einmal Hymnen auf den unvergleichlichen Toscanini anzustimmen, der auch bei uns zweimal mit seinem amerikanischen Orchester auftrat, halte ich für unnötig. Im Übrigen hörte man Beethoven, nichts als Beethoven, lauter Reprisen, oft nicht einmal auf gewohnter Höhe. Ein außerordentliches Ereignis das Konzert von Klemperer, mit der pracht- und zuchtvollsten Darstellung von Mahlers Zweiter, die ich je vernommen — aber gerade dieses Konzert beschloß nur einen Zyklus; wir wären seiner also auch ohne soi-disant festlichen Anlaß habhaft geworden. Für die Snobs spielen Kreisler und Casals in der Goldenen Galerie à 30 Mark.

Drei Novitäten haben unsere Opernhäuser diesen sommerheißen Wochen beigesteuert, drei Nieten, deren zwei jedoch wenigstens gut gemeint waren. Wenn aber die Stadtoper, die sich doch sonst um die Zeitgenossen wenig Sorge macht, zwei antike Dramen von Wellesz hervorholt (Alkestis-Opferung des Gefangenen), so muß man das schon fast für eine Demonstration gegen die Moderne halten. Der Fall Wellesz beweist nur, was zu beweisen nicht mehr nötig war, daß ein noch so gesichertes Wissen um die Technik der Komposition die fehlende Begabung nicht ersetzen kann. Die Aufführungen, zumal dank der Regie von O. Krauß, hätten jedem Vorstadt-Theater Ehre gemacht. Das Ballett etwas erfreulicher.

Der Versuch Dr. Kapps, für die Lindenoper „Die Trojaner" von Berlioz zu retten, indem er das auf zwei Abende berechnete Werk auf ein Drama zusammenzog, muß leider als gescheitert gelten. Berlioz hatte diese unglückliche Liebe zur Bühne — es war nicht seine einzige. Aber aus dem Ringen geht die Oper unbereichert, der Autor selbst ruhmlos hervor. Aus dieser heftig beschnittenen, aber in ihrer Dispositionslosigkeit monströsen Partitur können sich die wenigen Stellen, die dank rhythmischer Eigenart und orchestralen Besonderheit aufhorchen machen, nicht durchsetzen gegen die langen Strecken, die einschläfern. Schade um Kapps gewissenhafte Arbeit. Weniger schade um eine Aufführung, die schlechter war, als sie unter Blech hätte sein dürfen.

Im Haus der Republik hat man sich einer lang verabsäumten Ehrenpflicht entsonnen und Schönbergs beiden frühen Einaktern eine verspätete Auferstehung gewährt. Das Monodram „Erwartung" — das Drama „Die glückliche Hand". Unfestlicheres als diese ungeheuer konsequenten Vorstöße aus einer rettungslos vermauerten Sackgasse läßt sich nicht denken. Und so wichtig es uns war, einmal die Bekanntschaft dieser abseitigsten Bühnenversuche zu machen, so finde ich doch, sie hätte

nicht in diesem Rahmen gemacht werden sollen. Die Wiedergabe unter Klemperer und Zemlinsky war von letzter Sorgfalt.

*

Es ist nicht nötig, daß die Kunst in die Wochen kommt; wir haben sie ja das ganze Jahr, und mehr, als uns lieb und ihr gut ist.

V. Rundfunk.

Je mehr der Konzert- und Opernbetrieb in die Schablone und damit in Bedeutungslosigkeit sich verliert, desto umfangreicher und verantwortungsheischender wird die Aufgabe, die dem Rundfunk zufällt. Seine Bemühungen um die Musik ins rechte Licht zu setzen, muß einem besonderen Artikel vorbehalten bleiben.

VI. Neue Spielzeit.

Durchfliege ich noch einmal den obigen Bericht, den ich zum Schluß der vorigen Saison schrieb, so muß ich jetzt, da wieder ein neuer Winter unseres Mißvergnügens begonnen hat, sagen: es hat sich im Grunde nichts geändert. In der Opernfrage kriselt es weiter. Nichts ist entschieden. Nur Tietjen ist nicht mehr Leiter der Städtischen Oper; er soll sich in Zukunft mit seiner Oberhoheit über sämtliche Preußischen Staatsbühnen und mit der Lindenoper begnügen. Wer in Charlottenburg regieren wird, weiß noch niemand; vielleicht garkeiner. Warum sollte ein Theater, das solange ohne Regisseur ausgekommen ist, nicht auch einmal ohne Intendanten bestehen können? Richtungsloser kann der Betrieb in der Stadt-Oper ja ohnehin nicht mehr werden als er seit langem ist. Nichts ist entschieden.

Optimisten glauben sogar noch an eine mögliche Erhaltung der Krolloper. Vorläufig existiert sie noch. Aber auch bei Klemperer wehen mildere Lüfte. Es ist nicht nur seine Schuld. Es ist kein Mangel an Mut. Die Produktion versagt. Und gegen die paar brauchbaren Werke wird von der Reaktion innerhalb der Besucher-Organisationen so wirksame Opposition getrieben, daß an ihr auch die Kompromißlosigkeit eines Klemperer zerschellen muß. Den Ödipus rex, die Geschichte vom Soldaten, Neues vom Tage hat man sabotiert. Was also soll man spielen? Und daß man unter sotanen Umständen sich nicht an Mahagonny wagt, ist begreiflich, bleibt aber bedauerlich. Reinhardt hat es zwar für eine seiner Bühnen angenommen, aber mir schwant: er wird es nie aufführen.

Bei Kroll behilft man sich mit älteren Sachen. Und eine unerhört komisch stilisierte Neuwendung des „Barbier" (ersonnen von Rabenalt und Reinking, den Darmstädter Regie-Rebellen) ist immer noch erheblich anregender als die Erstaufführung eines romantischen Schinkens von Ludwig Roselius „Doge und Dogaressa" (den ich übrigens in praxi gar nicht genießen konnte, da er — selbst in der traditionsbeflissenen Charlottenburger Oper — nach wenigen Abenden von der Karte gestrichen wurde). Mit einer Harmlosigkeit von Auber, „L'Ambassadrice", welche die Bearbeiter Barthel und Guttmann „Vertauschte Rollen" ge-

nannt haben, zeigte sich dasselbe Institut glücklicher. Hierbei hatte der neue Kapellmeister Breisach Gelegenheit, sich als sorgfältiger Begleiter auszuzeichnen.

Die Lindenoper hat einen „Liebestrank" serviert, der nur zum Teil schal geworden, in einigen Partien noch ganz reizvoll ist; auch eine saubere Aufführung, mit der zwei knappe Stunden angenehm gefüllt sind. Borodins „Igor" hingegen, in Deutschland trotz seinem staatlichen Alter noch ziemlich unbekannt, verdient seine Vergessenheit vollauf. Es ist nicht nur der mächtige Schatten, der aus dem „Boris" auf diese westlicher orientierte Musik fällt und sie matt erscheinen läßt. Ein paar Chöre von aparter Führung, ein paar exotische Stimmungen im Orchestralen (das übrigens Rimski instrumental gefärbt hat), einige einfallsfrohe, rhythmisch packende Liedchen — das wird kaum hinreichen das Opus im Repertoire zu halten. Die Aufführung, von Blech nicht allzu stürmisch dirigiert, von Hörth ganz auf Pomp angelegt, soll in der Première gut gewesen sein. In die vierte Vorstellung, die ich hörte war bereits eine beschämende Schlamperei eingerissen. Jetzt holt die Lindenoper mit Gounods „Margarete" zum großen Schlage aus.

Der leere Konzertbetrieb ist an Umfang nicht sehr erheblich, an Leistung jedoch empfindlich zurückgegangen, soweit das noch möglich war. Immer wieder sind es die gleichen, wenigen Instanzen, vor denen das Bedeutungsvolle verhandelt wird. Furtwänglers Philharmonische Abende gehören leider nicht dazu; er plaziert Hindemiths Ouvertüre so falsch, daß sie nahezu durchfällt. Immerhin stellt er Ravels aufregend raffinierten „Bolero" an das Ende seines 3. Konzertes, und die atembenehmende Steigerung dieses monothematischen Stückes gefällt sogar Leuten, die sonst bei Strauß aufhören. Klemperer bringt, nach einem Beethoven-Abend, die Uraufführung von Schönbergs „Lichtspielmusik", die bei aller Konstruktion eine sehr greifbare Impression vermittelt. Taube wartet innerhalb der alten Musik mit Novitäten auf. Vortrefflich ein moderner Abend der Pro-Artes. Aber das Ereignis wird ein Radiokonzert, unter Ansermet, mit Strawinsky. Doch der Rundfunk, siehe oben, ist wirklich ein eigenes Kapitel wert.

„Neue Musik Berlin 1930"

VON ERICH STEINHARD

Ein junger Künstler proklamierte unlängst, Musik sei dazu da, um gespielt zu werden; daß sie gehört werde, sei eine rein gesellschaftliche Angelegenheit. Er wollte damit auf die soziologische Auffassung, auf das Gemeinschaftserlebnis der produktiven Zusammenarbeit hinweisen, wie sie besonders in den immer weiter wachsenden Sing- und Spielkreisen der Jugendmusiker in Deutschland in Erscheinung tritt. Der passive Zuhörer soll ausscheiden, alle Anwesenden verpflichte das Musizieren zum Mitmusizieren. Damit ist der eine Programmpunkt der Berliner Konzerte festgelegt, es sind die Chöre für Laien und Liebhaber. „Lehrstücke" mit moralisierender Tendenz stehen neben hochtechnischen Experimenten, wie der elektrischen Musik oder Originalwerken für Schallplatten, auch die für Kinder geschriebenen und komponierten Theater-

stücke und Lieder gehören in das Reich schwieriger Versuche, in den Raum eines psychologischen Studios.

Hier halten wir: Am Ende einer perspektivischen Entwicklung, die bei den Urahnen dieser Berliner Abende, bei den in vornehmer Abgeschiedenheit zur Blüte gelangten Donaueschinger Musikfesten begann, um nach sechs Jahren für drei weitere Sommer in dem mondänen Weltkurort Baden-Baden eine Fortsetzung zu finden. Die „junge" Musik um 1920, mit ihrer kühnen Harmonik und Kontrapunktik hat in jenem Erdenwinkel ihre Wiege (Hindemith, Hába, Křenek wurden dort entdeckt), in Baden beschäftigte man sich vor allem mit der Kurz-Oper, die Spezialisten konzentrierten sich auf Orignal-Musiken für Filme und die Jugendmusik, und führten das erste „Lehrstück" auf. Man liest übrigens in Berlin nicht mehr das Wort „Musikfest". Die Berliner setzen (mit Recht) an die Stelle dieses Begriffs, der in solchen Studienrahmen nicht mehr paßt, den ihnen weit mehr zusagenden Ausdruck „Arbeitstagung" und stellen ihn am Programm bezeichnenderweise in Vergleich mit einer — Materialprüfungsstelle der Industrie. Musik des Jahres 1930. Hauptveranstalterin, ist die Rundfunkversuchsstelle an der Hochschule für Musik. Man ist also in eine Schule übersiedelt, viel Jugend im Saal, Intellektuelle, wenig Offiziöse.

Die Chöre für Laiensänger sollen eine neue Volksmusik darstellen. Dabei stört der Gedanke, daß infolge des Nichtvorhandenseins einer gewachsenen modernen Volkskunst eine einfache Volksmusik künstlich erzeugt und destilliert werden muß. Die Chöre von Karl Marx sind Kopien real-polyphoner mittelalterlicher Stücke, rationalistische Arbeiten, die handwerkliches Können verraten, die von Paul Barth sind noch manierierter in ihrer kanonischen Anlage. Hochoriginell die Choretüden von Hugo Herrmann: reizvoll im Ductus der Linien, zügig im Rhythmus, die Vorliebe für Einstimmigkeit verrät die besondere Begabung für ganz eigenartige Melodie-Erfindung und feinste Ornamentik, in der Technik fällt eine Chor-Romanze auf (es ist ein Couplet), mit einem Refrain, als Terzett in gleichen Stimmen), Schalkhaftigkeit klingt aus dem polyphonen Gewebe, in dem der Alt durch starke Akzentuierung streckenweise plastisch hervortritt, auch die Stimmungskraft der Weihnachtslegende mit der seltsamen Aufteilung des Materials bleibt im Gedächtnis. Es sind Kunstmusiken eines ungemein kultivierten Künstlers. Drastischer, gesünder leuchten in schreiendsten Farben die Bauernlieder Strawinskys, „Volkslieder" von Josip Slawenski, erdgebundene folklore Meisterwerke, bei denen die Gehirnarbeit ausgeschaltet scheint (scheint!).

Ein „Lehrstück", mit „lehrhafter" Tendenz, schrieb Döblin, es heißt „Das Wasser". Ein Tenor, ein Bariton, ein Sprecher und ein Chor erklären uns das H_2O chemisch, physikalisch und philosophisch. Toch kopiert hier in unfruchtbarer Weise Hindemith's Musizier-Methoden, das Finale hat Händelsche Feierlichkeit und benützt zur Verstärkung des Glanzes sogar Bach-Trompeten. Das zweite Lehrstück, „Der neue Hiob": Die Musik stammt von Herrmann Reutter, soweit sie hervortritt, echt empfunden, volkstümlich, im Refrain kunstvoll, von feierlichen Chören gerahmt, sie läßt in der Besetzungsfrage größte Liberalität walten, verlangt entweder großes Streichorchester und großen Chor

oder kleine Besetzung, Männerchor oder gemischten Chor, die vier Solisten mit zwei hohen und zwei tiefen Stimmen oder auch anders — wie Ihr wollt. Text von Robert Seitz, Hiob von heute, mit Telephon, Telegraph, Börsenkrach, schlagenden Wettern — in der puritanischen Anlage bedenklich an die Heilsarmee erinnernd.

Die beiden Rundfunk-Hörspiele, das eine, die Moritat vom braven „Sabinchen" und dem Schuster von Treuenbritzen, komponierte Paul Hindemith, songmäßig, parodistisch, mit Geräuschmusik durchwachsen, das andere, „Orpheus 1930/31", Paul Dessau — beide gehören ins Kabarett, die Übertragungen waren übrigens recht übel. Verstehen Sie diese Werke? Offen gesagt, nur dann, wenn ich mir Brechts Worte zu eigen mache: Musik machen, um der Unvernunft gerecht zu werden, bedeutet: anerkennen, daß es vernünftig sei, Unvernünftiges zu tun.

Vom Kindischen zum Kindlichen ist nur ein Schritt. „Spiele und Lieder für Kinder" zeigen den Anfang zu einer Kinderbühne, zu einem „Theater der Kleinen". Phantastisch wie besonders Paul Hindemith, Paul Dessau und Paul Höffer den Weg zum Infantilismus gefunden haben. Hindemith setzt sich auf ein Schaukelpferd so natürlich, daß man ihm die Kinderstube ohneweiters glaubt. Diese Stücke für Kinderstimmen und Instrumente sind zum Selbstspielen der Kinder gedichtet und komponiert, sie sind nur für sie erdacht, lassen Improvisationen und Einfügungen eigener Tänze und Lieder zu. Das „Originalorchester" kann bis auf drei Spieler reduziert werden und die Aufführung kann an einem beliebigen Ort vor sich gehen. Zum Kinderspiel von Hindemiths „Wir bauen eine Stadt" gab ebenfalls Robert Seitz den Text. Kinder wollen eine Stadt erbauen, sie verteilen die Rollen, die einen bauen Häuser, die anderen Straßen, wieder andere die Straßenbahn. Die Bewohner ziehen in die Stadt ein, auf einem Autobus, in einem Zeppelin, auf der Eisenbahn, und einer kommt zu Fuß. Nach einem spritzigen Intermezzo wird es plötzlich ernst: Ein Räuberhauptmann bricht in die Stadt ein, Gott sei dank kommt rechtzeitig die Polizei und führt die Bande am Kragen ins Gefängnis. Hindemith hat den leichten, angenehm-gassenbübischen Ton für die Musik brillant getroffen.

Auch die beiden anderen Spiele, die genau so im Instrumentalen das gebundene Schema alter Suitenmusik bevorzugen, strotzen von einer beinahe natürlichen Naivität und bereiten trotz dieser Harmlosigkeit in den Modulationen und in den Zusammenhängen Klänge für die moderne Musik vor. Zoltan Kodaly bleibt mit seinen Kinderchören als einziger auch ohne Verniedlichung ein zweckbewußter, lebensvoller Künstler. Tochs „Tierkreis", Wanderlieder, komponiert von einer Arbeitsgemeinschaft (eine siebenjährige Koloratursängerin erweckt Bewunderung) ergänzt die Reihe. Eine Hirnangelegenheit ist die „schallplatteneigene Schallplattenmusik". Toch färbt Vokale, Silben, steigert verschiedene Tonhöhen und Rhythmen und vervielfacht die Tempi bei einer Kammerchoraufnahme so, daß man Katzenmiauen, Froschgequacke und Hundegebell zu hören vermeint. (Das kannst Du billiger haben.) Hindemith bringt durch eine Trickaufnahme Männerstimmen auf vier Oktaven vom Grunzen bis zum Pfeifen.

Auch die „Originalkompositionen für elektr. Instrumente", die nach

einem einführenden Vortrag des Ingenieurs Friedrich Trautwein erklangen, sind für Musiker in diesem Stadium der technischen Unvollkommenheit der Maschine gar nicht diskutabel. Ein nachfolgendes Hausschlüsselkonzert verlängert den Abend. Alles in allem beinahe ein Fiasko. Trotz guter Darstellung des Chores der Heiligen Kreuzkirche, der Opernschule, der Schulkinder, der Dirigenten Jacobi und Rankel u. a., trotz der Arbeiten des Ausschusses: Burkard, Hindemith, Schünemann. Die Krise unserer Musik wurde durch diese Experimente nicht erleichtert.

Neue Musik in München

VON S. KALLENBERG

Die Gesellschaft für zeitgenössische Musik veranstaltete im Oktober ihre dritte Woche Neue Musik. Das organisatorische Geschick, mit dem dieser Überblick über das Agitatorische der ganzen Bewegung gegeben wurde, ist unbedingt rühmenswert. Das Programm berücksichtigte gleichermaßen die eigentliche Kunstmusik der Zeit wie auch ihre Ausläufer als welche man wohl Funkhörspiele wie Schulmusik mit einigem Recht bezeichnen darf. Alles in Allem ein Bild dessen, was die neue Generation in den Bereich ihres Schaffenswillens einbezogen hat. Dies ist sicher, quantitativ genommen nicht wenig. Man hat die Grenzen des Wirkungsbereichs der Musik reichlich weit gezogen. Von dieser Warte aus gesehen ist Musik nicht mehr wie früher das exklusive Element, das sich selbst Genüge tut, nicht mehr die große Kunst, der es um seelische Bereicherung, um Vertiefung, Erschütterung und um eine Erweiterung des geistigen Weltbildes zu tun ist. Heute ist diese abstrakte Angelegenheit in das Geschirr des Zweckes gekoppelt worden: Musik hat eine Aufgabe sichtbarer und greifbarer Art zu erfüllen. Gemäß dem Charakter des Deutschen, der alles und besonders Dinge der Kunst mit Vorliebe aus dem Bereich des Einfalls und der reinen Fantasie ins Pädagogische umbiegt (man denke etwa an die Wandlung des Kunsttanzes von seinem rein künstlerischen Charakter zum heute herrschenden lehr- und zweckhaften Ideal), arbeitet man mit Theorien — Betonung des Sachlichen, Asketischen, Maschinellen — versucht man vor allem auch die produktive Mitarbeit des Hörers zu gewinnen und setzt mit dieser Erziehungsarbeit so früh wie möglich ein. Denn schon der noch Schulpflichtige soll trainiert werden auf den Geist der neuen Musik. Wir erwähnen dies ausdrücklich und mit Vorbedacht, weil das, was bisher in München als Resonanz der Gesamtbewegung totaliter geboten wurde, ganz auffallend nach dieser Richtung Farbe bekennt. Im Frühjahr hörte man Hindemiths Lehrstück, diesmal eine ausgesprochene Schulmusikstunde, die lebhaft an die Arbeit in der Vorklasse eines Konservatoriumschores erinnerte. Wir kommen damit auf die Sache selbst, sofern sie eben diese Exponenten einer heute sich rein agitatorisch gebenden Kunst zur Diskussion stellte. Die Verfasser des „Schulwerks", Carl Marx und Carl Orff, zwei junge Münchener Komponisten, wollen, fussend auf den bekannten Tonikado und Eitzschen Tonlehren, im musikalischen Menschen die Musik frei machen, wie Dr. Willi Schmid in seinem einleitenden Vortrag bemerkte. Man hörte primitive Treffübungen, die in

allmählicher Steigerung des Schwierigkeitsgrades zum Vortrag kurzer Chorstücke durch ein nur mäßig geschultes Ensemble führten. Ein Grundfehler der hier vorgeführten Methode, den Schüler zum „musikalischen Menschen" zu erziehen, dürfte der sein, daß die betreffenden Übungen nicht auf Worte, was eine klangliche Bereicherung bedeutet hätte, sondern stets auf dem gleichen Vokal mechanisch gesungen wurden. Irgend etwas Neues bedeuteten diese Übungen nicht. Vielleicht lag ein kleines positiv zu wertendes Moment in den begleitenden Darbietungen eines rhythmisch recht exakt arbeitenden Schlagzeugorchesters. Die Arbeiten von Marx und Orff sind natürlich nicht als irgendwie künstlerische Tat zu werten, da sie ganz einseitig auf den Zweck gerichtet waren.

Auf den Boden des vorhin bereits erwähnten künstlerischen Kollektivismus führte Carl Orffs Kantate nach Texten von Werfel. Nach dem Bekenntnis des Komponisten sollen diese ganz und gar auf archaistischen Elementen — Verwendung des gregorianischen Chorals — vom Subjektivismus loslösen und zu einem bindenden allgemein gültigen Gemeinschaftsempfinden führen (was man sich darunter vorzustellen hat, ist uns völlig unklar. Will man musikalische Sekten heranziehen?) Jedenfalls ist auch hier kein reines künstlerisches Schaffen sine ira et studio am Werke, sondern vielmehr wieder die bewußte und gewollte Abwendung vom Gegebenen nicht etwa zu einem wirklich neuen Inhalt, sondern unter völliger Neugierung der reifen Perioden der Musik sozusagen zum Urstand dieser Kunst. Drei Klaviere, ein Schlagzeugorchester, chorische Responsorien vermittelten zwar einen fanatischen Willen zum Destruktiven, aber auch peinlich quälende Eindrücke eines kaum mehr zu überbietenden Primitivismus.

Durchaus auf dem Boden des Experimentes standen ferner die beiden musikalischen Funkhörspiele „die Abenteuer des Trebitsch Lincoln" von Werner Egk und „A propos Bahnhof" von Rudolf v. Scholtz und Gerhart v. Westermann. Um das Kardinalmanko dieser Veranstaltung vorweg zu nehmen: es wurde dem Publikum zugemutet, in einem grell beleuchteten Konzertsaal eine musikalische Funkrevue durch das nüchterne Instrument des Lautsprechers mitanzuhören, statt die Stücke ganz einfach als Sendung der deutschen Stunde laufen zu lassen. Der Funk ist in seiner Wirkung nicht auf den Konzertsaal, sondern ganz und gar auf das *Haus*, auf den *intimen Raum* berechnet. Wird ihm diese Voraussetzung genommen, so muß sich notwendigerweise eine Verzerrung, die Karikatur einstellen. Aus diesem Umstand resultierte wohl auch die einmütige Ablehnung, die diese Veranstaltung bei Publikum und Presse erfahren mußte. Was die Faktur der beiden Hörspiele selbst betrifft, so muß man Egks Werk unbedingt eine nicht gewöhnliche Klangfantasie und starkes rhythmisches Anpassungsgefühl nachrühmen. Der Stoff war immerhin interessanter, wie der nachfolgende Bahnhofsketch. Von den Vorgängen war so gut wie nichts verständlich. Die an sich gute Grundidee wurde jedenfalls durch die dickflüssige Vertonung eher verdunkelt und verwirrt, denn erhellt. Hier hätte mit den einfachsten Mitteln, mit knappster Ökonomie gearbeitet werden müssen, statt mit dem Aufwand von undurchsichtig gehaltenen Klangmassen.

Doch kommen wir zum Positiven. Die Leistungen des Brüssler Pro

Arte-Quartetts, wie auch der Holleschen Madrigalvereinigung waren, seien wir ehrlich, der stärkste Eindruck, den man im Grunde von dieser Woche empfangen hat. Solche Hingabe an eine Idee, dieses Emporheben in die Sphäre reiner Kunstübung, wie es beide Vereinigungen auszeichnet, muß unbedingt als einzigartig bezeichnet werden. Überhaupt erweist sich in unserem Fall der reproduktive Kunstwille als weit schöpferischer denn das Objekt, an dem sich dieser Wille zu betätigen sucht. Die Brüsseler spielten in der Hauptsache Neufranzösische Musik, Werke von Komponisten, deren Stil festgelegt und bekannt ist und über die Neues im Grunde nicht mehr zu sagen ist. Neu waren: ein in seinem Hauptcharakter wiederum sehr mittelalterlich unmodern anmutendes Quintett von Rolf van Leyden (Urauff.), berührte sympathisch durch den Willen zur Vergeistigung, der aus dem streng geformten Werke spricht. Křeneks 4. Quartett (Urauff.), die logische Forsetzung seines schon in seinem Alpenliederzyklus eingeschlagenen Rückweges zur tonalen Formsprache. Der Hollesche Chor interpretierte mit vorbildlicher Präzision Werke von Pepping und Marx, verstandesmäßig hingesetzte Noten nach dem System des linearen Kontrapunktes. Sodann die schon besprochene Kantate Orffs Hermann Reutters „Bettellieder", vielleicht das musikantischste was an Neuem zu hören war, und die geschickt und wirkungsvoll gesetzten Slowakischen Volkslieder von Josef Slavensky. Im Residenztheater bot das von Dr. Hallasch ins Leben gerufene Kammerorchester Malipieros reizvoll erfundene Ricercari, drei pikant, aber oberflächlich geformte „Sinfonien" von Milhaud und Hindemiths, reichlich kühl anmutende Serenade, deren sehr exponierter Gesangsteil von Fritzi Jokl — Staatstheater virtuos bewältigt wurde. Den Weg zum einfach Wirksamen ist Josef Haas in seiner Speyerer Domfestmesse gegangen, deren Aufführung den glücklichen Abschluß der Woche bildete, auch ein Appell an die Gemeinde, aber auf der Grundlage volkstümlich eingänglicher Melodik, durch ein einfach harmonisch spielendes Blasorchester wirkungsvoll unterstützt.

Der Gesamteindruck der diesmaligen Veranstaltung war im Ganzen ein recht dürftiger und es ist die Frage, ob sich das Publikum, dem die Hauptvertreter der neuen Musik ja nun längst eine vertraute Angelegenheit sind, auf die Dauer damit einverstanden zeigt, daß ihm Unfertiges, Unausgereiftes, Gewolltes und Gemachtes als eine neue Kunst vorgesetzt wird. Es will den Anschein haben, als ob München nun bei allem guten Willen jetzt etwas ins Hintertreffen geraten ist. Man bläst auf der ganzen Linie ab zu Gunsten der Rückkehr zum Musikantischen, zum Einfall. Was wir aber hörten, orientierte sich noch vielfach nach der Parole eines nun überwundenen Zeitstiles.

Die „Neue Musik" in Dresden

VON GÜNTHER BAUM

Im Gegensatz zu vielen anderen Großstädten, denen moderne Musik hauptsächlich durch gelegentliche Nummern in allgemein gehaltenen Programmen geboten wird, gibt es in Dresden seit zehn Jahren alljährlich einen Zyklus von 5 Abenden, die ausschließlich der Moderne

gewidmet sind. Schöpfer und Leiter dieser mittlerweile sicher weit über Dresden hinaus bekannt gewordenen Einrichtung ist Paul *Aron*, der selbst als unermüdlicher, ausgezeichneter Pianist und seit letztem auch als hochbefähigter Dirigent die Interpretation alles Pianistischen und vieles Kammerorchestralen bestritt. Zweierlei machte den letztvergangenen Zyklus besonders bemerkenswert: rein äußerlich brachte er das Jubiläum des 50. Abends was gleichbedeutend ist mit zehn Jahren unermüdlichen, selbstlosen, von idealem Kunstwillen getragenen Ringens für die Sache der modernen Musik, zehn Jahren langsamen und stetigen Erfolges, den man trotzdem diesem mutigen, einzigartigen Unternehmen in noch viel höherem Maße wünschte. Aber dieser Erfolg, gekennzeichnet auch durch eine erstmalig gewährte Subvention aus Dresdner städtischen Stiftungsmitteln, ermöglichte den zweiten bedeutsamen Umstand der letzten Saison: zum erstenmal wurde der rein kammermusikalische Rahmen gesprengt. Durch selbstlose Mitarbeit von Mitgliedern der Sächsischen Staatstheater wurden im Schauspielhaus Reutters „Saul" und Strawinskys „Geschichte vom Soldaten" zu starkem Erfolg gebracht. Es ist nicht verwunderlich, daß die graziöse Bizarrerie, die nie versagende, geistvolle Taschenspielergewandtheit Strawinskys größeren Anklang fand. Der bewußt ganz eng gehaltene, auf alles Überflüssige verzichtende Rahmen im Szenischen wie in der verblüffend instrumentierten, oft parodistischen Musik bildete den größten Gegensatz zu dem großen Ringen um Einheitlichkeit, das in Reutters „Saul" erkennbar ist. Aber der unmotivierte Wechsel zwischen Rezitation und Gesang und die trotz manchen ausgezeichneten Einfalls (Sauls Erzählung von David) oft leerlaufende gequälte Musik des geschickt behandelten Kammerorchesters läßt einen nicht unbedingt folgen. — Zwei weitere große Abende brachten Symphonisches und Kammer-Oratorien. Das große Erlebnis des ersten, den Generalmusikdirektor Fritz Busch dankenswerterweise leitete, war Alban Bergs Kammersymphonie für Klavier, Violine und 13 Bläser. Hier weht der stärkste musikalische Atem. Wohl mutet vieles chaotisch an. Die Tatsache, daß alle 15 Instrumente obligatorisch behandelt sind, läßt schon die kaum vorstellbare Engmaschigkeit der kontrapunktischen Themenverarbeitung ahnen. Und doch: trotz aller scheinbaren Unübersichtlichkeit zwingt das Werk vom ersten bis zum letzten Takt. Die größte Überraschung dabei sind die fremden und reizvollen Harmonien, die das Zwölfton-Prinzip hervorzaubert. Hier dürfte der Weg liegen, der in musikalisches Neuland von bislang ungeahnten Schätzen führt. — Die übrigen Werke — Hindemiths Bratschenkonzert op. 36, 4, Honeggers Concertino für Klavier und Orchester und Bartoks schwungvolle Tanzsuite für großes Orchester ist Rhythmus und Springlebendigkeit gemeinsames Grundelement. Daß allenthalben die handwerklichen kompositorischen Fähigkeiten schlechthin meisterhaft sind, bedarf ja kaum der Erwähnung. — Der Kammer-Oratorien-Abend brachte Mathias Hauers „Wandlungen" auf frei zusammengestellte Texte aus Hölderlin und Reutters „Gesang vom Tode", auf Texte von Camoëns, Trakl und Rilke, beides mystisch belebte, problemträchtige Werke, denen wahrscheinlich der Zwiespalt im Wunsch einmal nach gefühlsmäßigem Ausdruck und auf der anderen Seite nach bewußt konstruktivem Aufbau die letzte Geschlossenheit verwehrt. Diese war aber hochgradig

erreicht bei Brecht-Hindemiths „Lehrstück" vom abgestürzten Flieger, der „seine kleinste Größe erreichen" muß, ehe ihm Hilfe werden kann. Hindemiths Musik ist kühl, distanziert, in seinem charakteristischen konzertanten Stil, aber von möglichster Einfachheit und oft überraschender Klanglichkeit. Das Problematische liegt in Brechts bewußt tendenziösem, leider nicht immer stilreinen Text. Der Kollektivismus, die Nivellierung des Menschengeschlechtes auf „kleinste Größe" wird gepredigt. Bei allen gewichtigen Einwänden dagegen bleibt doch die treffsichere, prägnante Formulierung in ihrer fast unwiderstehlichen Schlagkraft sehr bewundernswert. Die fernerhin mit dem Werk bezweckte Aufhebung des Dualismus „Hie Publikum — hie Ausführender" dadurch, daß man das Publikum veranlassen wollte, stellenweise mitzusingen, mußte freilich in diesem Rahmen mißlingen. Unmöglich, bei der Fülle des Gebotenen hier auch noch ausführlich auf die in den restlichen zwei Konzerten aufgeführten Kammermusikwerke und Lieder einzugehen. Die Namen der Komponisten mögen den großen Überblick andeuten, der durch Paul Aron jedem, der hören will, vermittelt wird: Lopatnikoff, Bartok (mit einem ganz großen, flächig angelegten Streichquartett), Joh. Müller, Toch, Hindemith, Křenek (Uraufführung „Fiedellieder"), Trantow, Tscherepnin, Milhaud, Tansmann.

Alle Dresdner Musikfreunde und die Freunde der modernen Musik überhaupt erhoffen vom Schöpfer dieser Konzerte und für ihn noch auf lange eine immer erfolgreichere Fortsetzung seiner großen, notwendigen Erziehertätigkeit, für die ihm heute schon eine große Zahl über die sogenannte „Gemeinde" hinausgehender Anhänger begeistert dankt.

Laufende Saison.

Leider mußte in der ersten der Aren-Veranstaltungen dieses Winters Hindemith-Stramms „Sancta Susanna" wegen von verschiedenen Seiten erhobener „stofflicher Einwendungen" abgesetzt werden. So blieb als Hauptwerk nur Milhaud-Cocteaus „Klagelied in 3 Bildern: „Der arme Matrose". Alles vereinigt sich in diesem Werk zu einer ganz starken Wirkung: die kongeniale Einfachheit beider Künstler, der gerecht zu werden auch die Übersetzung des Textes durch Marie Pappenheim erfolgreich bestrebt ist; die überwiegend rezitativische Gesangsform, die nur selten von wirkungsvollen, wenn auch nicht immer das Konventionelle meidenden melodischen Bogen unterbrochen wird; die klangvollfarbige, klar und unaufdringlich charakterisierende Harmonik und Instrumentation des den Singstimmen ganz untergeordneten Orchesters — und nicht zuletzt eine ausgezeichnete Wiedergabe, um die sich vor allem Paul Aron selbst als Dirigent und die herrliche Elisa Stünzner (Weib) verdient machten. Aber auch Rudolf Dittrich (Matrose), Stephano Ballarini (Freund) und Kurt Böhme (Schwiegervater) trugen mit vollem Erfolg dazu bei. Der Beifall war außergewöhnlich groß und ergriffen. — Als Ersatz für „Sancta Susanna" spielten Bernhard Günther und Paul Aron Hindemiths Cellosonate op. 11, 3 und sang Martha Fuchs Hindemiths Liederzyklus „Die junge Magd". So kunstvoll gearbeitet beide Werke sind, (vor allem die Begleitung der Lieder durch Streichquartett, Flöte und Klarinette) und so fein ausgewogen sie geboten wurden — ihre allzu zarte Malerei konnte in der Wirkung neben Milhauds Klangsattheit nur schwer bestehen.

Uraufführungen im Opernhaus: Reznicek, „Spiel oder Ernst?“ ist ein leicht gewogener musikalischer Scherz, Musikform und Theater des Verismus persiflierend, die Welt hinter den Kulissen teils spielerisch, teils ernsthaft beleuchtend. Man probt Rossinis „Othello“ — und mit feiner Hand sind diese Zitate mit der Persiflage auf die Musik der Jahrhundertwende verwoben — aber es ergibt sich so nur selten die Notwendigkeit zu eigener neuer Musiksprache. Nur die Figur des als Korrepetitor endenden Komponisten Peulemann (von Paul Schöffler glänzend in einer Mischung von Schrullenhaftigkeit und Tragik gezeichnet) gibt hier gutes Neues. Rezniceks Meisterhand ist natürlich allenthalben spürbar, es gibt Ensembles von seltener Feinheit. Alles in allem ein ausgezeichnetes Werk für die täglichen Bedürfnisse des Theaters.

Mark *Lothar*, „Lord Spleen“. Ein vielversprechender Erstling, voll Kraft, bestem Musikantentum, Rhythmus und erstaunlicher Geschicklichkeit. Textlich an „Jonny“ erinnernd, bringt es ebenfalls ein Bekenntnis zum „Rhythmus der heutigen Zeit“ — es ist echt, ehrlich und jung. Dadurch daß der spleenige Lord in seiner Lärmscheuheit (von Taucher meisterlich charakterisiert und gesungen) sein Dasein in Gewand, Stil und Milieu Shakespeares zu verbringen sucht, bis der Rhythmus der neuen Zeit mit aller nur erdenklichen Verve und Jazz-Leidenschaft über das Idyll hereinbricht, ergibt sich auch hier ein reizvolles Gegeneinander der Stile. Oft versagt sich dem Komponisten der wirklich zwingende Einfall, aber statt dessen weiß er Farbe und Schlagkraft (teils buchstäblich zu nehmen) des Orchesters wirkungsvoll einzusetzen. Es wurde unter Fritz Busch mit Schwung und Hingabe musiziert, und der Erfolg war für den Altmeister wie für den Neuling gleich beachtlich.

Und in der gleichen Woche ein Symphoniekonzert der Staatskapelle unter Pfitzner mit nur eigenen Werken: mein Gott, warum hat man uns das getan!

Junge Musik in Pyrmont

VON HEINRICH STROBEL

Die deutsche Sektion der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* hatte den Zeitpunkt für die kleine Veranstaltung in *Bad Pyrmont* gut gewählt. Die von Donaueschingen ausgegangenen „Deutschen Kammermusiken“, bisher Träger der jüngsten Musikentwicklung in Deutschland, waren ausschließlich Experimente mit moderner Gebrauchsmusik. So viel auch Bedenken gegen ein neues Musikfest zur Zeit bestanden, es mußte interessieren, daß absolute *Musik junger Talente*, zum großen Teil noch unbekannt, herausgestellt wurde. Die Problematik der Konzertsituation ist bekannt; sie greift weit über das rein Musikalische in die Gebiete der gesellschaftlichen Organisation und der Wirtschaft hinüber. Für den jungen Musiker gibt es heute wesentlichere Aufgaben als Konzertmusik, die immer weniger Resonanz findet. Trotzdem besteht eine neue Produktion auch für das Konzert. Es kann zweifelhaft erscheinen, ob sie entwicklungsfähig ist. Aber sie ist nun einmal da. Sie muß zur Diskussion gestellt werden. Dieses Verdienst hat die deutsche Sektion der I. G. N. M.

Auf Einladung von *Bad Pyrmont* (hinter der vielleicht der Wunsch

stehen mochte, das gescheiterte Baden-Badener Fest an anderer Stelle wieder aufleben zu lassen) verlegte die I. G. N. M. ihre Hauptversammlung dorthin und umrahmte ihr Zusammensein durch drei Konzerte, die im Programmaufbau vorbildlich knapp und abwechslungsreich waren. Ausführende waren die *Dresdener Philharmoniker*, deren Dirigent Walter *Stöver* mindestens im letzten Konzert Übersicht und Frische bekundete, ferner Solisten dieses Orchesters und der tüchtige *Berliner Funkchor* unter Maximilian *Albrecht*.

Allgemeine Lockerung der Faktur ist auch für die jüngste Konzertmusik charakteristisch. Sie entspricht dem Streben der jungen Autoren nach unbelasteter, nicht symphonisch beschwerter Mitteilung ihres Musizierwillens. Der Geist der Suite lebt wieder auf, Tanz und Jazz klingen herein, das Divertimento meldet sich wieder. Das polyphone Gestaltungsprinzip, durch Hindemiths Werk schulbildend geworden für die junge deutsche Produktion, wird nicht mehr so starr angewendet. Sehr glücklich ist der Ausgleich zwischen klassizistischer Haltung und lockerem Klang im Cembalokonzert von Hans *Helfritz*. Heinz *Schubert* überrascht in seinem Kammer-Concertino durch Lebendigkeit der Auffassung und, gegenüber der Königsberger Sinfonietta, durch größere Konsequenz des Stils. Freilich zeigt sich hier die für alle Musiker der jüngsten Generation bestehende Gefahr einer verflachenden Kopie der durch die „Neue Musik" formulierten Stilmerkmale. Die einst vitale Rhythmik stumpft sich ab — selbst in dem frischen, von ungarischer Volksmusik leicht angetriebenen Divertimento des in Frankfurt wirkenden Komponisten Matyas *Seiber*. Eindeutig ist die Tendenz zur Unterhaltungsmusik in *Jellineks* „Rondo in Jazz", dessen Zwischenspiele gegenüber dem kecken Thema abfallen, und in einer solistisch hübsch durchgearbeiteten Tanzsuite von Karl *Vollmer*. Beide Stücke basieren auf der Technik des Jazz, dessen Einfluß auf die Kunstmusik sich bereits erschöpft. Dagegen bringt die kantatenhaft oberflächliche, unplastische Musik Herbert *Trantows* Alltagsparodie „Aus der Sommerfrische" um die Wirkung. Außerhalb dieser angedeuteten Reihe, die vom verbindlichen Konzertstück zur hörspielartigen Klangform führt, steht die aus Anregungen von Mahler bis Hindemith zusammengequälte „Sinfonie in Modo d'una Toccata" von Hans J. *Heinz*.

Zwischen die Werke der jüngsten Generation waren Arbeiten bereits anerkannter Musiker geschickt eingeschoben. Max *Trapps* tadellos gesetzte Klaviersonatine interessierte als Auseinandersetzung eines Spätromantikers mit der neuen Bewegungsmusik. Alexander *Tansmans* zweites Klavierkonzert sucht moderne Rhythmik und slawische Melodiestückchen mit Klingelei der Virtuosenmusik von gestern aufzuputzen. Gern begegnete man jedoch dem vom Genfer Fest her bekannten bunten „Rhythmes" von Frank *Martin* wieder.

Das weitaus bedeutendste Werk aber waren die *Chorvokalisen* von Wladimir *Vogel*. Musik von eigenartiger Suggestion im Zusammenwirken der gesungenen Tonsilben und der fünf Saxophone, phantasiestark und sicher gefügt, eindrucksvoll gesteigert von den überhallenden Rufen des Beginns bis zum rhythmisch faszinierenden, aktiven Schlußteil. Die Vokalisen wurden für die Berliner Funkstunde geschrieben. Auch diese Tatsache ist ein Symptom für die heutige Situation.

Bayreuth 1930

VON Dr. M. UNGER

Mit *Toscanini* stand heuer zum ersten Male ein ausländischer Kapellmeister am Pulte des Bayreuther Festspielhauses. Unter allen fremdländischen Dirigenten von Rang hat er die besondere Ehrung, die in der Berufung liegt, an erster Stelle verdient; denn er verbindet mit seiner bedeutenden Musikerpersönlichkeit eine geradezu abgöttische Wagnerverehrung. Ihm fiel die Aufgabe zu den im Wagnertheater seit 26 Jahren nicht gegebenen *Tannhäuser* und den *Tristan* zu leiten.

Für Bayreuth kommt nur die Pariser Tannhäuser-Bearbeitung in Frage; denn Wagner hat diese selbst für die endgültige erklärt, und die Erweiterung der ersten Szenen ist keineswegs als bloßes Zugeständnis an die Pariser Opernbesucher, als Einschiebsel für ein Ballett, anzusehen, sondern, wie Wagner selbst gestand, als Verbesserung des Werkes und Erfüllung musikdramatischer Absichten, die er erst über die Tristantechnik habe erlangen können. Allerdings hat das Werk durch die Erweiterung für uns einen unverkennbaren stilistischen Bruch erhalten.

Die Neueinstudierung des Werkes bewies, daß man immer noch nach Bayreuth gehen muß, um es möglichst vollendet zu hören. Welch eine Ehrfurcht vor dem Tondichter offenbarte sich aus der musikalischen Darstellung Toscaninis. Wagners Wille war bis in die scheinbar nebensächlichsten Vorschriften erfüllt, der Orchesterklang von einer Feinheit und Klarheit, wie er im Wagnertheater kaum je gehört worden, die Zeitmaße von echt Wagnerscher Breite, die Rhythmik denkbar scharf und doch nirgends überakzentuiert oder starr. Fast duchwegs vortrefflich die Besetzung der Einzelrollen. Schade nur, daß der Träger der Titelpartie — *Pilinskij* — stark indisponiert war. Eine stimmlich sieghafte Venus stellte *Ruth Jost-Arden*, eine verinnerlichte Elisabeth von womöglich noch gepflegterer Tongebung, aber etwas schematischem Spiel *Maria Müller*. Ganz vollendet der Wolfram Herbert *Jansens*.

Wundervoll gelöste Bewegung sah man im Bacchanal, das von „Labanesen" — Schülern des Laban-Institutes — ausgeführt wurde; freilich wirkte es trotz der erotisch-gleichnishaften Bilder mehr fein ästhetisch als sinnlich und betörend tänzerisch. Prächtige Eindrücke vermittelten vor allem aber auch Prof. Rüdels Chöre. Unerhört die Schlagkraft, die sie dem zweiten Aktschlusse verliehen. Von dem Hannoverschen Bühnenbildner *Curt Söhnlein* hatte sich der Spielwart *Siegfried Wagner* einen Bühnenrahmen von illusionsfördernden Formen und Farben herstellen lassen, der gemäßigt fortschrittlich zu nennen war — die Venusbergszenerie nach der Sallfelder Feengrotte, den Festsaal natürlich nach dem Vorbilde der Wartburg. Die ganze Aufmachung soll mit einer Privatstiftung bezahlt worden sein; daß diese, wie man las, ganze 180.000 M betragen habe, darf wohl für übertrieben gelten. Die Erfüllung von Wagners Willen, das Werk vom *musikdramatischen* Standpunkte aus zu inszenieren, wurde mit Erfolg angestrebt.

Nach dem Tannhäuser ein *Tristan*, wie er ergreifender nicht zu denken. Toscanini nahm, von einigen überraschend vorwärts drängenden Stellen abgesehen, die Zeitmaße wieder auffällig ruhig, um die einzelnen Gesangs- und Instrumentalstimmen, umso blühender und gelöster

zum Klingen, zu bringen. In den Blasinstrumenten zumal kam es mitunter zu geradezu transzendenten Wirkungen. Auf die fast in jeder Beziehung vollendete musikalische Wiedergabe war es zurückzuführen, daß trotz der bei so ruhigen Zeitmaßen längeren Dauer der Akte niemand jene angeblichen ermüdenden Längen verspürt haben wird, die auch auf großen Opernbühnen zu erheblichen Streichungen geführt haben. Von tiefmenschlicher innerer Größe bei hervorragender stimmlicher Verfassung war die Isolde der *Larsén-Todsen;* der Art *Melchiors*, der die männliche Titelrolle sang, liegt die Lyrik des zweiten Aktes weniger als die erregten Szenen des dritten, in dem er über sich selbst hinauszuwachsen schien; der König Marke des *Alexander Kipnis* hatte in jedem Belang Bayreuther Format, und auch das Dienerpaar der beiden Titelgestalten war bei *Anny Helm* und *Rudolf Bockelmann* in besten Händen. Viel zu der geschlossenen dramatischen Gesamtwirkung trug das fein durchgearbeitete Spiel bei, worin es nirgends tote Stellen gab.

Die musikalische Deutung des *Parsifal* steht in Bayreuth fest. *Carl Muck* heißt sein überlegener Prophet. In kaum vermindertem Grade hat sich der Siebziger, der er jetzt ist, für das Werk seine Dirigiertugenden erhalten. *Gunnar Graarud* stellte, wenn er auch nicht allen gesanglichen Anforderungen gerecht wird, den besten Parsifal seit der großen Kriegspause. Das von *Maria Rösler-Keuschnigg* verkörperte Doppelwesen Kundrys überzeugte am meisten im zweiten Aufzuge. In *Theodor Scheidls* Amfortas besitzt Bayreuth ein beachtliches stilistisches Vorbild, und auch *Alexander Kipnis* war ein würdiger Vetreter des Gurnemanz. Dagegen fehlte es dem Klingsor *Lois Odo Böcks* an der dämonischen Durchdringung seiner Rolle. Die Rüdelschen Chöre bewährten mit Ausnahme geringer Intonationstrübungen im ersten Akte, über dem überhaupt etwas Nervosität zu liegen schien, ihre oft gerühmte Klangschönheit.

Die Tetralogie des *Ringes des Nibelungen*, die für die Festspiele fast ebenso „obligatorisch" ist wie der Parsifal schloß auch heuer den ersten Zyklus ab. *Karin Branzell* (Fricka), *Nanny Larsén-Todsen* (Brünnhilde), *Friedrich Schorr* (Wotan) und *Eduard Habich* (Alberich) haben als vorbildliche Bayreuther Typen ihrer Rollen zu gelten. Zu solchen werden voraussichtlich der neue Hagen und Fafner *Harold Kravitts* und der neue Mime *Erich Zimmermanns* noch heranwachsen, und *Fritz Wolff*, ein behender und prächtig singender Loge, steht dem Wunschbilde der Rolle schon ganz nahe. *Hilde Sinnek* wirkte als Freia und Gutrune in jeder Hinsicht sehr anziehend. Als Siegmund und Sieglinde hatten *Gotthelf Pistor* und *Anny Krüger* in gesanglicher Hinsicht offenbar keinen guten Tag. Dem zweiten Akte fügten sie sich aber immerhin so gut ein, daß sie seine starke Wirkung nicht hemmten. Leider war *Carl Braun* mit seinem glanz- und marklosen Organ den Ansprüchen Hundings und Fasolts nicht gewachsen. Den Siegfried stellte *Laurits Melchior*, der als Darsteller von Jahr zu Jahr gewinnt. Sein Bestes leistete er im dramatischen Gesang. Unverantwortlich war es aber, daß er seine Rollen, besonders die des Siegfried, nicht sicher beherrschte. In den ersten Proben hatte er sich sogar noch mit dem Klavierauszug behelfen müssen. So kam es, daß von ihm der letzte Akt des Siegfried ernstlich gefährdet

wurde, indem er zu Beginn des großen abschließenden Zwiegesangs in peinlichster Weise „schwamm". Daher weigerte sich die Larsén, mit ihm in der Götterdämmerung aufzutreten, und er wurde hier durch Graarud ersetzt, der sich damit ohne Probe anständig abfand und sich am besten an den lyrischen Stellen auswies. Feierliche Wirkung erzielte in der Rolle der Erda die mit sattem Alt begabte Ungarin *Enid Szantho*. Die Stimme des Waldvogels war dem schönen Sopran *Ingeborg Holmgrens* anvertraut, die auch an dem ausgezeichneten Rheintöchtertrio beteiligt war. Als Gunther und Donner wirkte *Georg von Tchurtschenthaler* befriedigend. Von erlesener Güte das Nornentrio, und der Gesang der Walkürengruppe stellte in seiner wuchtigen Dramatik, Sicherheit und Stimmenpracht eine überhaupt kaum zu überbietende Leistung dar.

Der Münchener Staatskapellmeister *Karl Elmendorff*, eine Persönlichkeit von jugendlich-feurigem Temperamente, das dennoch durch hohe Geistigkeit gezügelt wird, dirigierte den Ring in Bayreuth zum ersten Male. Es kommt unter seiner Leitung vorläufig mehr zu einem großlinigen Al-Fresco-Stil; manche wesentliche Einzelheiten des Stimmengewebes gehen dabei freilich verloren. Im szenischen erzielte *Siegfried Wagner* unter Assistenz von *Max Spring* fast durchweg hohe künstlerische Wirkungen. Leider war es ihm nicht mehr vergönnt, sich von dem großen Erfolg seiner Vorarbeit zu überzeugen.

Gerade am letzten Abende der Ring-Tetralogie hatte man sich der Hoffnung hingeben dürfen, der „Hausherr" des Wagnertheaters werde in absehbarer Zeit wieder einigermaßen genesen; denn seine Gattin Winifred Wagner verließ an diesem Tage das Städt. Krankenhaus, wo er gepflegt wurde, zum ersten Male für einige Zeit, um dem letzten Akte beizuwohnen. Leider erwies sich die Hoffnung als trügerisch: Vier Tage später ist er seiner Krankheit erlegen — noch im gleichen Jahre, wo auch seine Mutter dahingegangen war. Ein tragischer Tod? Tragisch hauptsächlich nur im rein menschlichen Sinne; denn er schied als Vater von vier unmündigen Kindern. Ist es aber nicht köstlich im höheren Sinne, mitten im aufopfernden Dienste für ein Werk von so hoher Bedeutung, wie es das Bayreuther noch heute ist, abgehen zu dürfen? Denn es ist sicher, daß Siegfried Wagner ein Opfer der Vorarbeiten zu den heurigen Festspielen und der damit verbundenen Aufregungen geworden ist.

Kein wahrer und gerecht wägender Musiker wird sich der Erkenntnis der hohen Bedeutung des Wagnerschen Lebenswerkes und damit seiner Bayreuther Pflegestätte verschließen können. (Wie er alle seine bloßen Nachtreter in den tiefsten Orkus verwünschen wird.) Durch den Tod Siegfried Wagners wird in der Hauptsache ein einschneidender Wechsel in der *Oberspielleitung* bedingt, nicht in der organisatorischen Führung; denn wer näheren Einblick in die Sache Bayreuths hat, weiß, daß Winifred Wagner ihrem Gatten schon seit Jahren die Hauptlasten der Organisation abgenommen hatte. Durch seinen letzten Willen ist denn der Witwe neben der Universalerbschaft auch die *völlige Verfügung über das Festspielhaus* übertragen worden. Es ist nun die Aufgabe Winifred Wagners, einen ausgesprochen für das Bayreuther Werk hochbegabten und mit Wagners Schaffen besonders vertrauten *Oberspielleiter* zu gewinnen. Da der musikalische Stil der Werke noch durch die

Mitwirkung einer Reihe in Bayreuth verwurzelter Orchester- und Chorführer sowie einübender Mitarbeiter feststeht, wird man um ihn nicht so sehr besorgt zu sein brauchen. Aber auf die möglichst vollendete Besetzung der Einzelrollen, zumal der tragenden, wird man künftig in Bayreuth immer noch mehr bedacht sein, müssen, denn auch heuer war es damit nicht durchweg zum besten bestellt.

Die Musikstadt Wien

VON Dr. PAUL A. PISK

Ob dieser Name heute noch gerechtfertigt ist, mag dahingestellt bleiben. Denn innerer Sinn des Musikbetriebes kann doch nur sein, einem Publikum, das mit Interesse den Konzerten folgt, darzutun, wo Produktion und Reproduktion halten. Es muß Raum für lebende Komponisten des eigenen Landes geben, Raum für internationale Erscheinungen und auch in den Virtuosenkonzerten dürfte sich nicht geistloses Startum breit machen, geschweige denn Instrumental- und Vokalabende unbekannter Ausländer, die sich einfach durch Bezahlung die Säle und eine allerdings fragwürdige Öffentlichkeit für ihre meist dilettantischen Versuche zu sichern wissen.

Die Strömung der neuen Musik, die in Wien stärker als anderswo durch die Bequemlichkeit und den Traditionalismus des Publikums zurückgedrängt wird, führte in letzter Zeit zu zwei musikalischen Ereignissen, die als starke Erfolge des Neuen gewertet werden können. Alban Bergs „Wozzek" ist endlich auch in der Wiener Staatsoper aufgeführt worden und hat einen einmütigen, geradezu begeisterten Publikumserfolg erzielt. Über des Werkes Technik und Geist ist schon so viel gesprochen worden, daß sich ein Eingehen auf seinen Wunderbau erübrigt. Es möge nur die Arbeit des Direktors Clemens Krauss gerühmt werden, der das philharmonische Orchester dazu brachte, allen Widerständen zu trotzen und so zu musizieren, daß auch der nicht gebildete Hörer in den Bann des Kunstwerks gezogen wurde. Dazu trugen die Bühnenbilder Strnads wesentlich bei. Die Enge, das Bedrükkende in Wozzeks Stube war durch Licht und Mauern angedeutet, das Dämonische der Mordstelle sprach sich schon in der Landschaft aus, Natur und Himmel nahmen Anteil an dem Drama des gequälten Menschenherzens. Die Leistungen der Solisten waren ganz hervorragend, *Manowardas* Wozzek bleibt unvergeßlich, ebenso die Marie Rose *Paulys*, die ja die Partie schon in Berlin gesungen hat. Wie es bei einem so neuartigen Werk wie „Wozzek" der Fall sein muß, fehlte auch die Opposition nicht. Sie nahm ihre Argumente aus dem Unverstand und der Trägheit des Durchschnittsmenschen oder nationaler und sozialer Engstirnigkeit, die bei Kundgebungen großer Geister nie fehlt.

Das zweite Ereignis ist ein Orchesterkonzert des österreichischen Komponisten-Bundes unter der Leitung von Paul Klenau, das im großen Konzerthaussaal endlich eine Gruppe der wirklich modernen Wiener Komponisten zu Wort kommen ließ. Neben einigen konservativen Werken (Franz Schmidt, Wilhelm Kienzl, Bernhard Paumgartner stellten sie bei), die man dem Publikum zuliebe aufs Programm ge-

setzt hatte, gab es die Ballettmusik zu „Achill auf Skyros“ von Egon Wellesz, die durch Kultur und Klangmalerei, an impressionistischen Vorbildern emporgewachsen, für sich einnimmt, dann die siebente Suite von Josef Matthias Hauer, die ja als eigenartiges durch seine straffen Rhythmen geschlossenes Werk bekannt ist. Der in Deutschland lebende Wiener Ernst Toch war mit einer kürzeren Arbeit „Fanal“ für Orchester und Orgel vertreten. Anton Webern, der Unermüdliche, hat in einem Arbeitersymphoniekonzert das in Wien noch unbekannte „Requiem“ von Reger und die düstere, mächtig wirkende „Ouverture zu einem Revolutionsdrama“ des Berliners Heinz Tiessen dirigiert. In einem Kammerkonzert brachte er Schönbergs Suite für drei Klarinetten, Streicher und Klavier zur Erstaufführung. Ein großes Werk, das gegenüber den anderen Spätwerken des Meisters den Vorzug größerer rhythmischer Eingänglichkeit hat; es ist in der Zwölftontechnik gehalten, aber darüber hinaus dem musikalischen Gefühl leichter erreichbar.

Andere neue Werke verdienen diese Bezeichnung nur insoweit, als sie noch nicht aufgeführt wurden. So etwa eine abendfüllende Kantate „Das Lied der Erinnerung“ von Johanna Müller-Hermann, die in einem Gesellschaftskonzert unter Leitung Robert Hegers zur Uraufführung kam. Neun Gedichte von Walt Whitman, Loblieder auf Lincoln, die Landschaft und den Geist Amerikas sind hier zur Einheit zusammengefügt. Die lyrische Grundstimmung wird nie verlassen, als melodische Unterlage dienen zum Teil folkloristisch verarbeitete Indianermelodien. Eine große Symphonie von Karl Weigl, innerlich gereift, technisch von Richard Wagner und Bruckner nicht unabhängig, war Hegers zweite Novität in diesen Konzerten. Kleinere Stücke, etwa „Vaterland“ von Bittner, eine Orchestersuite von Waldemar von Baussnern (letztere übrigens nicht ohne Widerspruch aufgenommen) ergänzten die Reihe der Erstaufführungen.

Diesen gegenüber standen in den letzten Monaten eine Unzahl von Konzerten mit bekannten Werken. Alte Musiken, Bachs Passionen, die Hohe Messe, verschiedene Oratorien und klassische Orchesterwerke, die nur zeitweilig durch eine außerordentliche Dirigentenleistung wie etwa die Furtwänglers in größere Erlebnisnähe gerückt wurden. Auch die Staatsoper hat einen Beitrag zur Erneuerung eines bekannten Werkes gegeben; Wagners „Walküre“ kam in neuer Einstudierung und neuer Inszenierung heraus. Die äußerliche Sensation war die Besetzung der Brünhilde durch Frau Jeritza, die es übrigens vermochte, der Figur eine ganz neue Bedeutung zu geben. Fernab von jeder Wagner-Tradition betonte sie eine gewisse Kindhaftigkeit, Menschennähe, ja sogar verhaltene Erotik. Weit über dieses Experiment ist die Leistung Lotte Lehmanns als Sieglinde zu stellen, vor allem aber die musikalische Arbeit, die Clemens *Krauss* geleistet hat und bei der ihm die neue Regie Lothar *Wallersteins* unterstützte. Alles Dunkle und Symbolhafte wurde nach Möglichkeit verdeutlich. In den Naturbildern merkte man einen gewissen Hang zur Abstraktion, zum Konstruktiven, der die Vorgänge aus der historischen Einkleidung in die germanische Heldensage lösen und sie in Lebensnähe bringen sollte. Dazu dienten auch ganz neue Formen szenischer Bewegung, die zumeist wohltätig

wirkten, hie und da aber auch — etwa bei den fast militärisch zu nennenden Bewegungen der Walküren — den Eindruck des nicht mehr Natürlichen erweckten. Doch sind dies kleine Flecken in der Gesamtleistung, die zeigt, daß es auch in der Interpretation eines altbekannten Werkes Neues gibt und daß es falsch wäre, Reprisen in stumpfen Traditionalismus ersticken zu lassen.

Während sich aber Clemens Krauss durch seine überragende Stellung in der Oper durchsetzt, nicht ohne, daß ihm jetzt schon eine Meute von Dunkelmännern auf den Fersen wäre, fehlt dem Wiener Konzertleben eine Persönlichkeit, die durch ständigen Kontakt mit dem Orchester dasselbe erreichen könnte. Furtwängler als Reisedirigent der Philharmoniker ist zu wenig oft und lange in Wien und die anderen Konzertdirigenten bei aller Anerkennung ihrer künstlerischen Fähigkeiten zu stark von ihrem Stammpublikum und den veranstaltenden Vereinen abhängig.

Das Ereignis des abgelaufenen Musikmonates auf der Opernbühne war die Neuinszenierung von Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen" als Nachfeier für das 100 Jahr Jubiläum gedacht. Besonders in Bezug auf die Regie und auf die Phantastik der Bilder wurde viel geleistet, während das rein Gesangliche, trotz allererster Namen etwas mehr zurücktrat. In ihrer bunten Bewegtheit erinnerten die Bilder des romantischen Dramas ein wenig an die moderne Revue. Der Publikumserfolg war freundlich, blieb aber hinter den Erwartungen der Opernleitung zurück. Clemens *Krauss* hat als Dirigent der philharmonischen Konzerte bisher an Neuem fast nichts aufs Programm gesetzt, es sei denn, daß man die „Bilder einer Ausstellung" von *Mussorgsky* in der Orchesterfassung von Maurice *Ravel* als solches bezeichnen könnte, die man ja an anderen Orten schon oft gehört hat. Wesentlich interessanter waren die Abende Bruno *Walters*. Zwar gab es auch hier keine Novitäten, aber die geniale Kraft des Dirigenten formte Bekanntes zu unerhört Neuem und erweckte besonders in der 2. Symphonie Mahlers einen Sturm von Begeisterung, wie ihn Wien kaum je erlebt hat. Im Konzertverein wurde durch Leopold *Reichwein* die Ballettsuite „Apollo Musagetes" von *Igor Strawinsky* zum erstenmale nach Wien gebracht. Das elektische, zur Tonalität zurückkehrende Werk, dem jeder innere Antrieb fehlt, vermochte kaum zu erwärmen. Das dritte Klavierkonzert *Rachmaninoffs*, eine mit Geschick zusammengesetzte Virtuosenarbeit, der auch volkstümliche Elemente nicht fehlen, erzielte durch den Wunderpianisten *Horowitz* stürmischen Erfolg. Eine Besonderheit gab es im letzten Arbeiter-Symphoniekonzert. Hier wurde *Brecht-Weills* „Lindberghflug" zur Erstaufführung gebracht, ein Werk, das durch die knappe, jedem Sentiment abholde, zeitgemaße Formulierung Eindruck machte. Dann eine Kantate von Rudolf *Reti* nach Worten des russischen Dichters *Majakowsky*, der die Künstler auffordert die Barrikaden des Geistes zu beachten. Unter der Leitung des Arnhemer Dirigenten Martin *Spanjaard*, der in Wien regelmäßige Konzerte gibt, war Strawinsky selbst als Solist seines „Capriccio" zu hören. Was von dem „Apollo" gilt, verstärkt sich hier. Man wurde weder durch die Kraft der musikalischen Gedanken, noch durch Eigenheit des Klanges gefesselt und hatte den Eindruck eines Leerlaufes. Der neue Strawinsky ist offenbar in einer Periode vor-

übergehenden Niederganges. Auf dem Gebiete der Kammermusik seien zwei Werke hervorgehoben. Das Saxophon-Quintett von Karl *Stimmer*, das schon beim Lütticher Musikfest Erfolg hatte und sich jetzt in Wien wieder vor dem Publikum prächtig bewährte, dann eine Klaviersonate von Hans Erich *Apostel*, einem Schüler Alban *Bergs*, die konstruktive Zwölftontechnik mit der Kraft rhythmisch melodischen Gestaltens verwendet. Die geradezu endlose Reihe der Solistenkonzerte spinnt sich natürlich immer weiter. Als ihre hervorragenden Marksteine der letzten Woche seien die Abende der Geiger Jehudi *Menuhim* und des in Wien noch bisher unbekannten Georges *Ernesco* genannt.

Historische Symphonien in Brünn

VON Dr. HANS HOLLÄNDER

Unter der Leitung Wladimir Helferts, des Professors für Musikwissenschaft an der Brünner Masarykuniversität, gelangt in der heurigen Konzertsaison ein Zyklus tschechischer Instrumentalmusik aus dem mittleren und ausgehenden 18. Jahrhundert zur Aufführung. Damit soll der bereits von Riemann, Romain Rolland u. A. aufgezeigte wichtige Einfluß der aus Böhmen stammenden Meister (insbesondere derjenigen der „Mannheimer Schule" Stamitz, Richter, Filtz) für die Entwicklung der klassischen Symphonie praktisch erwiesen werden. Der erste Abend dieses Zyklus hat vor kurzem stattgefunden. Er brachte die Bekanntschaft mit drei Meistern, die, außerhalb des Mannheimer Kreises stehend, die typischen stilistischen Merkmale der Vorgänger Haydns, Mozarts und Beethovens aufweisen. Wenzel *Pichl* (1741—1804), aus Bechyně bei Tábor stammend und in Mailand und Wien wirkend, wo er auch verstarb (er hat Mozarts „Zauberflöte" ins Tschechische übersetzt), legitimiert sich besonders im ersten Satz seiner F-Dur Symphonie mit dem poetischen Titel „Cybele", als ein reifer Epigone des mittleren Haydn. Die Anlage seiner Symphonie ist bereits 4sätzig (Allegro, Andante grazioso, Menuetto, Finale poco presto) und zeigt in der thematischen Erfindung jenen von den Mannheimern inaugurierten und von den Klassikern ausgebildeten lebhaften Kontraststil, der sich nicht allein auf Hauptsatz und Seitensatz beschränkt, sondern das Einzelthema selbst ergreift und so der Forderung der Zeit nach einem ungezwungenen natürlichen Ausdruck entspricht. Andante und Menuett halten sich gleichfalls im Rahmen eines anständigen Haydn-Epigonentums, wobei Pichls Neigung zu breit ausschwingender Kantilene nicht zu überhören ist. Den flüchtigen italienischen Sinfonie-Typus verrät das Finale, das ohne wesentliche thematische Gestaltung nur mit knappster Durchführung verläuft. Das Gleiche läßt sicht vom Finale der C-Dur Symphonie von Josef *Myslivetschek* (1737—1781) sagen, jenes in Italien beinahe naturalisierten Tschechen (der 14jährige Mozart machte in Bologna seine Bekanntschaft, gestorben ist er in Rom), der sich als Komponist gerne Giuseppe Venatorini nannte. Ansonsten weist seine Symphonie einen kurzen, jedoch melodisch charaktervollen Allegrosatz und ein sehr schönes sin-

gendes, zu Mozart hineigendes Andante auf. Georg *Benda* (geb. 1722 in Altbenatek bei Jungbunzlau, gest. 1795 in Köstritz bei Altenburg als herzoglich Gothascher Hofkapellmeister), der in die Musikgeschichte als Klassiker des Melodrams eingegangen ist, lernte man in einem dreisätzigen Klavierkonzerte (Allegro, Andante, Allegro assai) kennen, dessen vorwiegend improvisatorischer, motivisch nicht gegliederter Klaviersatz offensichtlich auf das Vorbild von Phil. Emanuel Bachs Klavierphantasien zurückgeht und das sich formal (die Dreisätzigkeit hat ihr Vorbild im Vivaldischen Konzerttypus, den Joh. Seb. Bach auf das Klavier übertrug), vor allem aber in der kümmerlich gehandhabten Sonatenform als Produkt der vorklassischen Übergangszeit erweist. Der liebevollen Einstudierung und Aufführung der nicht immer „dankbaren" Stücke durch Wlad. Helfert und die Brünner Orchestervereinigung (Orchestrální sdružení) sowie des ausgezeichneten Pianisten Wenzel Kaprál gebührt die freundlichste Erwähnung.

TSCHECHISCHES NATIONALTHEATER, PRAG.

Brand: „Maschinist Hopkins"

Ein Stück, das frappiert. Durch die kinodramatische Abfolge einer grellen Bilderserie. Und durch einen literarischen Expressionismus, der ja längst bilanziert worden ist. Der Ehrgeiz des Proletariers, der durch Verbrechen zum Besitzenden wird, gibt das Grundmotiv, das in einer öden Vorstadtgegend zum erstenmal aufklingt; Maschinenhalle, Bureau, Vergnügungsetablissement, Theatergarderobe, eine Straße, „Bondys Bar" und wieder der dumpfe Proletarierwinkel sind die Hauptkulissen dieses heißen reißerischen Schaustückes, das den naiven Hörer anreizen und erregen soll. Die Phantasie des Dichterkomponisten Max*Brand* ist mehr als steil, die Gefühlsspannungen kraß, die Worte schreiend. Musikalisch enttäuscht das Werk. Einzig die geisterhaften mystischen Fernklänge von Chören und Solostimmen, die im Maschinenraum als Symbole und als Betrachter des Schicksals stöhnen, rufen, flüstern und brüllen, wirken originell, es weht eine ähnliche Gegenwartsromantik in ihnen, wie etwa bei Hindemith, in den Gesprächen Lindberghs mit dem Schneesturm. Im Orchester, in dem die Familie der Saxophone stark vertreten ist, spielen Geräuschinstrumente, Tamtam, Schellen, Ratschen, Ruten, nebst der Donnermaschine eine Rolle. So sind Kolorit und Dynamik wichtiger als Melodik und Rhythmik. Die entromantisierten Klänge, der Lärm der Räder, das Stoßen der Kolben, das Heulen der Sirenen treten hervor. Die Instrumentation überzeugt im Affekt und in der Untermalung, sie versagt beim Jazz und während der amourösen Szenen. In den Chören der Maschinen überwiegt die rezitativische Melodie à la „Pierrot lunaire", in den übrigen hört man Stimmungsmalerei, Jazzmelodien und die lineare Kunst der strengen Sachlichkeit, die auch die rhythmische Deklamation der Titelrolle charakterisiert.

Der geistige Amerikanismus der Anlage muß verstimmen. Doch der Zuschauer kommt auf seine Kosten, besonders, wenn die Szene (Maler

W. Pavlík, Regie J. Munclinger) und die Darstellung (Frl. Kejř und die Herren Otava, Masák, Huml) so brillant bestehen, wie unter der prägnanten Führung O. *Ostrčils.*

Ein Übergangswerk der Kunst. *E. St.*

BÜCHER und NOTEN

JAHRBUCH DER MUSIKBIBLIOTHEK PETERS, *Peters-Verlag,* Leipzig.

Das bekannte Jahrbuch erscheint hier zum ersten Mal unter Redaktion des neuen Bibliothekars Dr. Kurt *Taut,* nachdem im Vorjahre der altverdiente Prof. Dr. Rudolf *Schwartz* in den Ruhestand getreten war. Neben dem Jahresbericht, der Totenschau 1929 und dem durch seine Einzigartigkeit unentbehrlich gewordenen 53 S. umfassenden Gesamtverzeichnis der im Berichtsjahre in allen Kulturländern erschienenen Schriften und Bücher über Musik interessiert diesmal das Jahrbuch durch einige für die zeitgenössische Musikbetrachtung wichtige, neue Wege weisenden Aufsätze.

So führt *Arnold Scherings* fesselnde Untersuchung über *„Musikalische Analyse und Wertidee"* zu einer kritischen Auseinandersetzung mit jener kosmologisch-mathematischen Musikanschauung, die in Männern wie Schenker, Kurth, vor allem dem unlängst verstorbenen August Halm ihre bedeutendsten Vertreter sieht. Der modernen Formalistik einer „musikalischen Ingenieurwissenschaft" gegenüber erstrebt Schering *eine neue Form der Hermeneutik,* in welcher er Beschreibung und Deutung, Daseins- und Anschauungsform, kurz: Musikalische Analyse und Wertidee, in Verbindung mit philosophischen Bestrebungen der Gegenwart (Scheler) zu einem lebendigen Verhältnis gestaltet wissen möchte. — Die Absicht des Jahrbuchs, die verschiedenen geistigen Strömungen in der heutigen Musikwissenschaft zu spiegeln, zeigt auch der anregende Aufsatz des Albert-Schülers, *Friedrich Blume.* Blume, Mann der jüngeren Generation, vertritt zu einem guten Teil jene von Schering angegriffene Richtung, findet sich mit diesem aber wiederum in der Zielsetzung (Weg von der Erscheinung zur Idee). Mit den Begriffen *„Fortspinnung und Entwicklung"* versucht er unter Zitierung von typischen Beispielen aus Mozarts und Haydns Werken zwei elementare Erscheinungsformen der Musik, welche die Stilwende des 18. Jahrhunderts klar herausstellte, in ihrem Wesen zu erfassen. — Zu ganz überraschenden Ausblicken gelangt aber Rudolf *Ficker,* der Wiener Musikgelehrte, in seiner Untersuchung über „Primäre Klangformen". Die bisherige Ansicht von dem ausschließlichen Ursprung der Mehrstimmigkeit in der einstimmigen Melodik, wird durch Fickers Nachweis einer *zweiten Urform der Musik,* dem primären Klanggeschehen (Naturklangmusik, Pentatonik der Orientalen, Chinesen und exotischen Völker), das gegenüber dem melodischen Bewegungsgeschehen das in sich beharrende, spannungslose Prinzip der Ruhe verkörpere, unhaltbar. Eine *Umwälzung* dürfte Fickers Entdeckung namentlich *in der Musikerforschung des griechischen Altertums* verursachen, dessen Musikkultur plötzlich in völlig anderem Lichte erscheint. — Auf rein historisches Gebiet führt der Beitrag Peter Epsteins *„Zur Geschichte der deutschen Choralpassion".* Den Schluß der bedeutsamen Aufsatzreihe, die man sich in die Hand jedes denkenden Musikers wünscht, bildet ein bemerkenswerter Beitrag *„Zur Charakteristik Zelters"* aus der Feder von *Rudolf Schwartz,* dem bisherigen Herausgeber des Jahrbuchs.

ARNOLD SCHÖNBERG: „6 STÜCKE FÜR MÄNNERCHOR", *op. 35. Verlag Bote und Bock, Berlin.*

Wie immer, so löst Schönberg auch hier das ihm vom Material gestellte Problem in einer einmaligen Weise. Dem Schöpfer der Männerchöre aus den *„Gurreliedern"* von *„Friede auf Erden"* und der *Chorstücke op. 27 und 28* legt der enge Tonbezirk des A-capella-Männerchors zwangvolle Beschränkung auf. In sechs ungeheuer konzisen, den sprachlichen Ausdruck bis zu knappster Schärfe steigernden, von ihm selbst geschaffenen Gedichten werden Gesetzmäßigkeiten des Lebens paraphrasiert, als deren Motor eine Musik von äußerster Formkonsequenz und Läuterung des Ausdrucks fungiert.

HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. *Herausgegeben von Univ.-Prof. Dr. E. Bücken. Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion,* Wildpark-Potsdam.

Lieferung 41/42. Der Beitrag *„Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne",* der den Herausgeber selbst, Prof. Bücken, zum Verfasser hat, ist bereits bis zum

8. Heft gediehen. Wir stehen mitten im 19. Jahrhundert bei Richard Wagner. Wieder stellt man die sichere Urteils- und Gestaltungskraft Bückens fest, der auch auf knappstem Raume ein scharf umrissenes Bild dieser musikalischen Führerpersönlichkeit der Neuzeit gibt und dabei dem Leser das oft engmaschige Netz sich kreuzender und überschneidender Linien musikalischer Stilentwicklung und geistesgeschichtlicher Einflüsse entwirrt. Wagner erscheint „genau im Schnittpunkt klassischer und romantischer Linienzüge" stehend und — besonders glücklich in der Formulierung — „die überwältigende Einheitlichkeit seiner Welt ist selbst nichts anderes als verwandelte Erlebniskraft." Die weitere Darstellung gilt den nord- und süddeutschen Kleinmeistern und wendet sich dann dem Schaffen der beiden Antipoden Brahms und Bruckner zu. — Das Zweite der neuerschienenen Hefte ist der Anfang eines sicher allen Musikfreunden hochwillkommenen, die bisherigen Darstellungen aufs glücklichste ergänzenden Beitrages von Prof. R. Haas, Wien, über *„Aufführungspraxis der Musik"*. Damit ist ein ungemein vielseitiges Thema angeschnitten: die Technik des Musikmachens selbst zu den verschiedensten Zeiten und bei den verschiedensten Völkern und zugleich auch das Verhältnis zwischen schaffendem und ausführendem Künstler, das sich im Ablauf der Geschichte gründlich geändert hat. -a-

Warnsdorf

100 Jahre „Missa Solemnis".

Es klingt fast unwahrscheinlich: Die mitteleuropäische Uraufführung der „Missa solemnis" fand vor hundert Jahren in einem Orte statt, der damals noch nur ein kleines Dorf war: in Warnsdorf in Böhmen.

Um einen Ausläufer einer reichen Musikkultur handelt es sich hier. Man erfährt, daß 1830 in Warnsdorf der Chor aus kleinen Fabrikanten, Webern und anderen Gewerbsleuten von da und benachbarten Städten zusammengesetzt, das Orchester durch eine Militärmusik vergrößert war. Das Soloquartett sangen eine Maurerstochter, der Sohn des Kantors Richter Alt, ein Fabrikant und ein Gastwirt. Spiritus rector und der Dirigent der Messe war der Schullehrer Johann Vinzenz *Richter*, aus alter Musikerfamilie, ein stolzer, energischer Meister von ungewöhnlichem Format, der es wagte, 15 Jahre vor Wien die Erstaufführung herauszubringen. Monatelang wurde gearbeitet, die Generalprobe dauerte von acht Uhr früh bis sechs Uhr abends, das Interesse war so allgemein, daß am letzten Tage sogar die Geschäfte stillzustehen drohten. Zuspruch und Erfolg waren enorm.

1930. Die Zuhörer sind aus der ganzen Umgebung herbeigeströmt. An fünfzehnhundert Menschen füllen das Schiff der illuminierten, bekränzten und mit der großen Ziffer „100" gezierten Dekanalkirche. Vor dem Gotteshaus ein einfacher, blumengeschmückter Grabstein: für den ingeniösen Directeur und Cantor von 1830, Joh. Vinzenz Richter. Das Publikum pilgert zu dem Grabmal, eine eigenartige, ergreifende Stimmung liegt über dem Ganzen. Erstaunlich die Aufführung. Fast ein Jahr lang währten die Proben. 170 Mitwirkende, der Warnsdorfer Männergesangverein 1846, das erweiterte Orchester standen vor dem jungen, technisch ungemein versierten, energisch zusammenfassenden und sehr stilbewußten Dirigenten Franz *Steffen*. Auch das Solistenquartett war glänzend studiert. Das Geigensolo spielte Christa Richter, die Urenkelin des ersten Dirigenten, mit außerordentlicher Zartheit.

Es war nicht nur ein Triumph der Massenmusikalität dieses Bodens. Es war ein Gemeinschaftserlebnis ganz seltener Art. *E. St.*

Oper und Konzert in Reichenberg 1929-30

Nach schwerer Wahl war im Frühjahr 1929 *Friedrich Sommer* für drei weitere Theaterspielzeiten zur Leitung berufen worden und damit war der status quo ante wiederhergestellt worden, denn bis vor vier Jahren, von denen zwei der Direktion Pennarini und zwei der städtischen Eigenregie gehörten, hatte Sommer durch eine stattliche Reihe von Jahren den Weg der Bühne vorgezeichnet. Seine große Aufgabe mußte die Neubildung der Oper sein, die gerade in den letzten zwei Jahren von Mißgeschick verfolgt war, und das Operninteresse bedenklich hatte erlahmen lassen. Das war schon deshalb keine leichte Aufgabe, da die Erinnerung an die zwei großen Jahre

unter Pennarinis Direktion und Karl Rankls Stabführung noch immer in allzu lebhafter Erinnerung sind. Man wird es Sommer zugute halten, daß er tatsächlich in der Anwerbung des neuen Ensembles zumeist eine recht glückliche Hand hatte, umsomehr als wirtschaftlich ja doch die Mittel fehlen, um Kräfte ersten Ranges zu halten. Eine Reihe schöner Stimmen übte Zugkraft aus und machte anfangs die Oper sogar rentabler als die Operette. In der Regie bewährte sich Sommers früherer Mitarbeiter *Schlegel,* wenn auch Neuinszenierungen nur recht sporadisch stattfanden. Für den musikalischen Teil zeichnet Direktor Sommer selbst verantwortlich. Fortreißender Elan, Musikerleben, das eigene Note trägt, ist ihm kaum eigen, seine Wiedergaben haben etwas professoralen Zuschnitt, äußerst sauber in zahlreichen Proben herausgearbeitet, wobei die Grenze zur Nüchternheit leider allzuoft überschritten wird. An Neuheiten für Reichenberg gab es Puccinis *„Turandot"* und Straußens *„Salome"* (!) und schließlich Wagners *„Parsifal"*. Dieser hatte noch ein ganz interessantes Vorspiel, da ein Teil der zünftigen Kritik die Besprechung des Werkes ablehnte; bei der Unzulänglichkeit des szenischen und musikalischen Apparates schien ihr eine würdige Aufführung nicht gewährleistet. Tatsächlich blieb Vieles im Angedeuteten stecken; der Eindruck auf die breiten Zuhörermengen war freilich tief, und die Anteilnahme, die sich bis nach Zittau und das nordböhmische Niederland erstreckte, recht groß. Ansonsten ging alles in wohlbewährten, ängstlich jedem Experimente ausweichenden Pfaden, obwohl man z. B. gerne statt der „Verkauften Braut" die schon seit langem verheißene „Jenufa" gesehen hätte. Gelobt sei endlich noch eine szenisch neue Carmenaufführung und ein in den Chören besonders schön musizierter „Hans Heiling", der dem tüchtigen Kapellmeister *Viktor Somboz* übergeben war. Wie alljährlich erschien im Juni die *Olmützer tschechische Oper* zu einem mehrwöchentlichen Gastspiele, an dem übrigens auch die deutschen musikalischen Kreise interessiert Anteil nehmen. Diese künstlerisch großzügig arbeitende Bühne, die leider nur seit dem Abgange Karl Nedbals noch immer keinen diesem ebenbürtigen Führer hat, bringt jedes Jahr mehrere fesselnde Neuheiten, vor allem der slawischen Opernliteratur. Diesmal waren neu für Reichenberg Verdis *„Falstaff"* und Dvořáks *„Teufelskäthe"*, das Beste aber eine prächtige Neuinszenierung von *„Cosi fan tutte"*.

Ein wundes Kapitel waren heuer die *Sinfoniekonzerte,* zu deren Durchführung sich wie früher vor der Übernahme in städtische Regie der „Stadtbildungsausschuß", die „Urania" und die „Gesellschaft der Musikfreunde" vereinigt hatten. Vorgesehen waren fünf Konzerte der vereinigten Theaterkapellen von Reichenberg und Gablonz, für die Leitung war *Karl Rankl* von der Berliner Staatsoper gewonnen worden. Doch schon der erste Abend, der Mahlers IV. und als Neuheit Křeneks „Kleine Sinfonie" brachte und künstlerisch durchaus positiv war, hatte ein derartiges Defizit, daß den drei Vereinigungen, die für ihre kulturellen Zwecke ohnedies knapp gestellt sind, jegliche Lust zu weiteren Taten verging. Lange Verhandlungen, neue Schwierigkeiten ließen den ganzen Winter verstreichen, ehe ein zweites Konzert mit klassischem Programme auch den nötigen finanziellen Erfolg brachte. Dabei blieb es. Im Mai kam *Talich* mit der *Tschech. Philharmonie* und musizierte vor einer recht spärlichen, aber begeisterten Zuhörerschar Debussy, Strauß (Till), Martinů und Mahlers I. — Der *Kammergesangverein* unter Prof. *Czech* veranstaltete ein Lisztkonzert mit der Krönungsmesse und der Faustsinfonie, der *„Silcher"* brachte diesmal unter seinem zweiten Dirigenten, dem begabten *Otto Feix,* Regers 100. Psalm und Bruckners Te Deum, die etwas zu al fresco angepackt waren. Mag sein, daß die lähmende Wirtschaftskrise Schuld trug, daß Reichenberg auch an bedeutenderen Konzerten auswärtiger Solisten in diesem Jahre mehr als arm war. Künstlerische Ereignisse ersten Ranges waren die *Kammermusikkonzerte* der emporstrebenden „Gesellschaft der Musikfreunde", die das *Rosé-, Gewandhaus-* und *Manzerquartett* (für's Forellenquintett mit *Frau Gertrud Linhart-Glaser* erweitert) verpflichtete und die Bekanntschaft mit dem in der Tschechoslowakei noch unbekannten Stuttgarter *Wendlingquartett* vermittelte. — An Beliebtheit gewinnt das heimische *Reichenberger Streichquartett* auch in der Umgebung ständig Boden.

Im lokalen Rahmen, in diesen Grenzen aber oft recht erfreulich, blieb die musikkulturelle Tätigkeit des Stadtbildungsausschusses, der deutschen Musikschule, der Vormittagsaufführungen Gerhards und der Ymca. *Dr. Ewald Mayer.*

Das Musikleben in Franzensbad

Das Musikleben ist in den deutschböhmischen Kurorten ein nicht mehr auszuschaltender Faktor im Kurbetriebe geworden. Es ist auch bekannt, daß die Kurverwaltungen des Bädervierecks Karlsbad, Marienbad, Franzensbad und Teplitz-Schönau die Einrichtung, ihren Gästen gediegene Musik zu bieten, immer mehr ausbauen und daß die Orchester dieser Badeorte schon längst nicht mehr zu der Art der einst üblichen „Badekapellen" gehören; sie sind große Orchesterkörper geworden, die gut geleitet sind und ehrlich musizieren. In *keiner* Provinzstadt unserer Republik werden sie von bestehenden ständigen Orchestern übertroffen. 43 Musiker sind in dem Orchester vereinigt; durchgehends tüchtige Spieler, die unter ihrem Leiter, dem Musikdirektor *Maximilian E. Thamm* glänzend arbeiten. Thamm ist ein ausgezeichneter Musiker und ein vortrefflicher Dirigent. Seine Programme, die er tiefschürfend auslegt, beweisen die vornehme Art des Franzensbader Musizierens. In die allwöchentlich einmal angesetzten Symphoniekonzerte mischen sich Solistenkonzerte und Kammermusik. Konzertmeister *Paul Jaques*, Solocellist *Anton Hamm* und die Harfenistin Frau *Lore Müller-Luckas* waren solistisch oft zu hören. Als Klavierbegleiter und auch als Pianist in den Kammermusikwerken erwies sich der Franzensbader Chordirektor *Heinrich Kernich* als eine ganz ausgezeichnete Kraft. — Der Kurort Franzensbad, der stolz darauf ist, daß er den berühmten Pianisten *Himmel* 1808, Beethoven 1812, Spontini 1842, Meyerbeer 1847, Kreutzer 1847, Joh. Wenzel Tomaschek 1848, Flotow 1875, dann Moriz Mozkowsky, Johann Strauß u. v. a. in seinen Mauern beherbergen durfte, strebt musikalisch aufwärts. Das Aufwärtsschreiten wirkt hier volkserzieherisch auf die ständige Bewohnerschaft und auf den internationalen Kurgästekreis. *M. Kaufmann, Karlsbad.*

DER QUERSCHNITT

HEFT NR. 1 DES XI. JAHRGANGES DES „AUFTAKT" enthält nebst einer gedrängten Übersicht über die im *ersten Jahrzehnt* unserer Zeitschrift erschienenen Aufsätze unter vielen interessanten Beiträgen einen *musikkritischen Abschnitt* aus einem noch ungedruckten Prager Roman Max *Brods*. Das Kapitel gibt einen Begriff von der eigenartigen kritischen Auffassung Brods, die er seinen siebzehnjährigen Helden, als Erwachen des künstlerischen und metaphysischen Sinnes erleben läßt.

KAMILLO HORN (geb. in Reichenberg) feiert seinen 70. Geburtstag. In Wien wurde aus diesem Anlaß seine II. Symphonie unter Martin *Spörr* aufgeführt. Horn war 30 Jahre Musikkritiker an einem Wiener Blatt und ist Professor der Musiktheorie an der Wiener Akademie.

PAUL HINDEMITH hat neue *Männerchöre* zu Texten von Gottfried Benn, sowie Knabenchöre zu Texten von Karl Schnog vollendet, die soeben im Verlag Schott erscheinen.

MAX BRAND, der Komponist von *„Maschinist Hopkins"*, hat ein neues musikdramatisches Werk *„Requiem"* beendet.

DIE SWEELINCK-SUITE von *Wolfgang Fortner* gelangte in Düsseldorf unter Leitung von Hans Weisbach mit großem Erfolg zur Erstaufführung. Ferner wurde *Fortners Streichquartett* in einem Konzert der Hamburger Internationalen gespielt. — In Duisburg und Zürich gelangte das *Fragment Maria* zur Aufführung.

DEM BISHERIGEN STELLVERTRETENDEN INTENDANTEN DER STÄDTISCHEN OPER IN BERLIN, Dr. KURT SINGER, wurde bis auf weiteres die selbständige Leitung des Instituts übertragen.

DAS NÄCHSTE TONKÜNSTLERFEST des allgemeinen deutschen Musikvereins findet in *Bremen* statt.

DIE PHILHARMONISCHE GESELLSCHAFT IN BRÜSSEL brachte in einem von Ansermet geleiteten Strawinsky-Abend die neueste Komposition Strawinskys, die *Sinfonie des psaumes* zur Uraufführung.

DIE ZÜRICHER OPER hat ihre Bemühungen um das tschechische Opernschaffen (Jenufa — Dalibor — Schwanda) mit einer Matinée abgeschlossen, in der *Prof. Alois Hába*, Prag, über die tschechische Oper sprach.

WALTER FREY spielte in Winterthur unter Scherchen *Nikolai Lopatnikoffs Klavierkonzert Nr. 2.*

ERICH KLEIBER hat in *New York* zum ersten Male die Bruchstücke aus Alban *Bergs „Wozzeck"* dirigiert und mit einer großartigen Aufführung dem Werk einen ganz sensationellen Erfolg erzwungen.

HANS WILHELM STEINBERG hat vor kurzem in Köln mit großem Erfolg ein Konzert der Gesellschaft für Neue Musik geleitet.

ERICH STEINHARD spricht am *Berliner Sender* am 7. Januar über „Böhmische Komponisten des Klassizismus".

IN CHICAGO wurde das *Erste Internationale Musikfest für moderne Kammermusik* unter dem Patronat der bekannten Mäzenin Mrs. Elizabeth Coolidge veranstaltet. Den deutschen Abend bestritten allein je drei Kompositionen von Joh. Seb. Bach und Paul *Hindemith*. Das Ereignis des ganzen Festes war die von Hindemith eigens für das Fest geschriebene „Kammermusik für Klavier, Blechbläser und Harfen" (1930), deren Solopart von Emma *Lübbecke-Job* gespielt wurde.

DER STUTTGARTER SENDER hat vor kurzem mit Erfolg *Petyreks* „Arme Mutter und der Tod" aufgeführt.

MARIA MÜLLER gibt an der Metropolitan-Opera ein Gastspiel als Aida. — *Walter Gieseking* gibt fünfzig Konzerte in den Vereinigten Staaten. — *Claudio Arrau* befindet sich auf Tournee durch Südamerika, Spanien, Ungarn und Polen.

ZUM ERSTEN MAL — 19 JAHRE nach dem Tode ihres Schöpfers — ist nun die vielverkannte *5. Symphonie von Gustav Mahler im Leipziger Gewandhaus* unter dem Meisterstab *Bruno Walters* erklungen. Die Begeisterung des Publikums nahm stürmische Formen an und die Kritik sprach von einem „Mahler-Wunder" und von „großen, unverlierbaren Eindrücken".

DIE BEIM DIESJÄHRIGEN KIELER BACHFEST erfolgte *Uraufführung einer D-dur-Symphonie für Doppelorchester von Joh. Chr. Bach* (dem sog. Mailänder oder Londoner Bach) rief lebhaften Beifall hervor. Der Kieler Generalmusikdirektor Dr. *Fritz Stein* hat das Werk nunmehr in der Edition Peters herausgegeben.

WALTER KAUFMANNS *„Symphonie im klassischen Stil"* ist in Karlsbad unter Generalmusikdirektor *Manzer* mit frenetischem Beifall aufgenommen worden.

FRANZ XAVER DRESSLER, der deutschböhmische Orgelvirtuose, Organist der ev. Hauptkirche zu Hermannstadt, hat im November 3 Orgelkonzerte in der Kathedrale in *Bukarest* gegeben. Das letzte Konzert brachte unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters das Orgelkonzert G-moll von Händel, Mozarts C-dur Orgel-Sonate und Orgel-Orchesterwerke von Boellmann und Hoyer (Leipzig). Außer der rumänischen Königin und dem Nuntius, sowie des Bukarester Erzbischofs waren die Gsandten der Tschechoslowakei, Deutschlands, Frankreichs, Italiens und der österr. Geschäftsträger anwesend.

DAS NEUE KLAVIERKONZERT VON MAX TRAPP wurde bisher in Dortmund, Königsberg (Rundfunk) und Essen aufgeführt. Die nächsten Aufführungen finden in Dessau, Dresden und Hagen statt. Das Werk erscheint demnächst im Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig.

PAUL HINDEMITH'S SPIEL FÜR KINDER „Wir bauen eine Stadt", das bekanntlich bei der diesjährigen Berliner Woche „Neue Musik" mit größtem Erfolg dargeboten wurde, ist heute in zahlreichen Schulen, Erziehungsanstalten und Kindergärten als wichtigstes modernes Hilfsmittel der musikalischen Gemeinschaftserziehung eingeführt. Daneben wird es von vielen musikpädagogischen Instituten bei Lehrübungen verwendet.

DIE „AUGUSTEO"-KONZERTE IN ROM verheißen in ihrem Winterprogramm u. a. das Auftreten Paul Hindemiths, der zum ersten Male in Rom sein Bratschen-Konzert spielen wird. Unter den anderen Solisten interessieren die Namen von Adolf Busch, Bronislaw Hubermann, Jehudi Menuhin, sowie der Wiener Sängerinnen Adele Kern und Elisabeth Schumann. Hauptdirigent wird wie immer Bernardino Molinari sein.

FRIEDRICH LUDWIG, Rektor der Göttinger Universität, starb im 58. Lebensjahr. Er hatte den Lehrstuhl für Musikgeschichte inne.

EDMUND M[illegible] Komponist von Film- und Bühnenmusiken, für die er meist Lärminstrumente v[illegible]endete, starb plötzlich zu Berlin im 36. Lebensjahr.

EINE GESELLSCHAFT ZUR ERFORSCHUNG DER MUSIK DES ORIENTS hat sich in Berlin gebildet. Ihre Ziele sind Unterstützung und Ausrüstung von Forschungsreisen, die Erfassung der Praxis des Orients und anderer außereuropäischer Gebiete mit den exaktesten Methoden (phonographische Registrierung u. a.) und ihre wissenschaftliche Auswertung. Letztere soll erfolgen in Gestalt von Vorträgen, zu denen die Mitglieder jährlich mehrere Male geladen werden, und von Publikationen, die zwangslos erscheinen werden.

KONZERTDIREKTOR BRUNO PLEIER steht seit zehn Jahren an der Spitze des Pupp-Orchesters in *Karlsbad*. Von der Qualität des Orchesters legen die Programme Zeugnis ab, auf denen außer vielen Novitäten zahlreiche symphonische Werke standen, die Pleier zum erstenmale in Karlsbad herausbrachte, so Richard Strauß' „Zarathustra", Strawinskys „Feuervogel", „La Valse" von Ravel, „Praga" von Suk, Casellas „Italia", Kodalys „Harry Janos-Suite", Honeggers „Pacific", Saint Saëns „Symphonie C-moll mit Orgel" u. a. m. An führenden Kräften, die unter Pleier wirkten und nunmehr hervorragende Posten im Auslande bekleiden, seien als erneuter Beweis für das künstlerische Niveau des Orchesters genannt: Konzertmeister Karl Kraus (Philharmonie, Berlin), Hornist K. Wirkner (Orchesterverein, Basel), Konzertmeister Ferdinand Wirsing (Philharmonie, Kowno), die Kontrabassisten Herm. Menzl (Philharmonie, Berlin) und W. Stiefl (Opernhaus, Frankfurt); die Harfenistin Franzi Loquai ist im Stuttgarter Symphonieorchester tätig; die Brüder Ullrich und Váša Černý wirken im Radioorchester und bei der Philharmonie in Prag, der Posaunist J. Schwinger beim Musikkollegium Winterthur, Jos. Gerstner in der gleichen Eigenschaft beim Tonhallenorchester in Zürich, der Solocellist B. Heran in der Prager Philharmonie und Konzertmeister Jos. Muzika als Professor am Konservatorium in Krakau.

AKTIVIERUNG DES LAIEN. Selten ist eine Forderung dieser Zeit: den Hörer und Liebhaber aktiv für die Kunst und das Musikleben zu gewinnen, derart in die Tat umgesetzt worden, als zu Beginn der Vorwoche der *I, Internationalen Arbeits- und Festwoche für neue Kirchenmusik Frankfurt a. M.* Als Auftakt erklang ein Choral: Pontifikalamt, gesungen im Dom durch einen Volks-Massen-Chor von 3000 Sängern, die wochenlang von Benediktinern geschult wurden. Auch die wegweisende deutsche Volksmesse: „Speyerer Dommesse" von Joses Haas wurde von diesem Massen-Volkschor zur Darstellung gebracht. Damit ist in der großen Gesamtaufgabe dieser außerordentlichen Veranstaltung die sozioligisch-, musik-politische Forderung erfüllt: Das Volk steht mitwirkend neben den führenden Chorvereinigungen Deutschlands, einer europäischen Führerfront von Dirigenten, Solisten und Dozenten.

Die Hauptveranstaltungen boten kirchenmusikalische und Konzert-Aufführungen, sowie eine Reihe interessanter Studios, die auch das Problem der mechanischen Musikvermittlung auf geistlichem Gebiet umfaßten.

AUS URTEILEN

über den

„AUFTAKT"

Unter den Zeitschriften, die jede Verengung des Gesichtskreises vermeiden, steht der „Auftakt" in erster Linie. Er hat durch das Gewicht seiner verschieden gerichteten Beiträge und seine Geistesklarheit **internationale Bedeutung** gewonnen.

Prof. Dr. Adolf Weissmann †, Berlin.

REDAKTIONSSCHLUSS: 20. DEZEMBER. — NÄCHSTES HEFT: JANUAR.

ADRESSTAFEL

Gesangs- und Opernschule
***Prof K. Wallerstein**
Prag XII., Manesova 16,
Telephon 29021.

***Hilde Schauer**
Klavierpädagogin
PRAG, Vodičkova 34.

Ida Mühlstein
Klavierpädagogin
Prag XII, Hooverova 10.

***Prof. Hugo Wolf**
Leiter der musikpäd. Abt. an der deutschen Musikakademie unterrichtet: **Violine, Klavier, Viola,** sowie alle Gegenstände **für vollständige Lehrerausbildung.**
Einführung in das **Kammermusikspiel.**
PRAG I., Jáchymova 4.

Irene Spitzner
Prag II., Štěpánská 40.
Klavier, Violine

Mizzi Jenisch
Klavierpädagogin
Prag II., Žitná 28.

Helene Ružička
Karolinental, Parkgasse 3.
Klavier, Korrepetition.

Gisa Fröhlich-Kettner
Konzertpianistin, Unterricht, Korrepetition.
PRAG I., Kolkovna 8.

L. Stuchlik-Deutelmoser
Musikpädagogin.
Smichov, Nábřeží legií 26.

Therese Goldschmidt-Wallerstein
Konzertpianistin
Prag II., Vodičkova 15/III.
Telefon 33262.

Annie Finke-Spengler.
Klavierpädagogin, Vorbereitung zur Staatsprüfung, Korrepetition
Prag II., v Jirchářích 5. Tel. 45623

Eugenie Rosenbaum
Klavier; Kammermusik.
Prag II., Spálená 7.

Friedl Stratil
Stimmbildung (auch f. Stimmkranke und schlecht Geschulte), Korrepetition, Konz.
Prag-Smichow, Zborovská 19.

Fritzi Linke
Cellovirtuosin erteilt Unterricht
Prag VII. Strossmayerova 1388 II

Erich Wachtel
Theorie, Kompos., Korrep., Kammermusik,
PRAG XII., Francouzská 54.

***Prof. Franz Langer**
Konzertpianist, Unterricht, Korrepetition.
PRAG VII., Heřmanova 32.

***Prof. Else Brömse-Schünemann**
Gesang, Konzert, Unterricht.
Prag-Dejwitz 329.

***Prof. Fidelio F. Finke**
Privat-Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition und Klavierspiel
Prag II., v Jirchářích 5. Tel. 45623

Staatl. subv.
Musikschule Petschau
Direktor Jos. Nürnberger.

Elly Czastka
Klavierpädagogin
SMICHOV, Dvořákova 1274.

***Prof. Dr. phil. Erich Steinhard**
Musikgeschichte, Musikaesthetik.
PRAG VII., Malířská 386.
Telephon 322-17.

Johannes Reichert
Musikdir., Teplitz-Schönau, Gottfr. Kellerstr., Villa Palme.
Pianist, Konzert, Unterricht.

Else Pirchan geb. Stradal
Gesangspädagogin
PRAG I., Kaprová 6/III.

Dr. phil. Theodor Veidl
Unterricht in allen musiktheoret. Disziplinen, Komposition, Musikgesch. Klavier.
PRAG VII., Letohradská 38.

Alma Swoboda
Gesang, Konzert, Unterricht.
PRAG VII., Letohradská 1212.
Telefon 364-7-1

Ilse Spiethoff
Klavierpädagogin
PRAG VII., Skuherského 13.
Parterre.

VICTOR BRECHLER
unterrichtet Theorie, Komposition. Klavier, Violine. - Korrepetition. Instrumentation.
PRAG-SMICHOV,
Dienzenhofferovy sady 5.

Staatl. subv.
Musikschule Pressnitz
Direktor Jovita Richter.

Alfred Liemann,
Unterrichtet Gehörsbildung u. allgemeine Musikalität
PRAG XII., Anglická 28/II.

Jula Langer-Appelt
Klavierpädagogin
Vorbereitung z. Staatsprüfung
Reichenberg, Wallensteinstrasse 49. Telephon 960/VI

KARL MARIA PISAROWITZ
Kapellmeister (Zemlinskyschüler)
Instrumentation: Jazz u. Blasmusik!
Theorie, Komposition u. Korrepetition (Operette-Oper) Prag III. 592 u Mánesova mostu 8 (Kleinseite).

Friederike Schwarz
Konzertpianistin
Klavier, Korrepetition, Theorie
Prag II., Lützowova 6.

***EUGEN KALIX,**
Konzertpianist, Unterricht,
PRAG-SMICHOV, Barandova 7/I.

Tölg Leopold,
Klavierpädagoge
Klavier, Musikgeschichte, Vorbereitung zur Staatsprüfung
PRAG III., Nerudova 15.

Einschaltungen in diese Rubrik sende man an die Administration Prag XII., Hooverova 10.

Mit * Bezeichnete gehören dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik u. darst. Kunst an

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 056996504